



# Etnomüzikoloji Dergisi

Ethnomusicology Journal



**Etnomüzikoloji Dergisi**

*Ethnomusicology Journal*

Yıl / Year: 7 • Sayı / Issue: 2 (2024)

**Etnomüzikoloji Dergisi / Ethnomusicology Journal**

Yıl / Year: 7 • Sayı / Issue: 2 (2024)

ISSN: 2619-9572

E-ISSN: 2687-508X

**İmtiyaz Sahibi / Holder of a Concession**

Özlem DOĞUŞ VARLI

Etnomüzikoloji Derneği (Türkiye) / Ethnomusicology Association (Turkey)

**Sorumlu Yazı İşleri Müdürü:** Ersen VARLI

**Editör / Editor:** Özlem DOĞUŞ VARLI

**İngilizce Dil Editörü / English Language Editor:** Cahit BAYLAV

**Yayın Kurulu / Editorial Board**

**Sayı Hakemleri / Journal Referees**

Alisha (Jo) Jones

Ersen Varlı

Henry Stobart

Irene Markoff

Martin Stokes

Önur Güneş Ayas

Özlem Doğuş Varlı

Şeyma Ersoy Çak

Ali Ergur

Aslı Galioğlu

Ayten Kaplan

Belma Oğul

Can Karadoğan

Çenk Güray

Ersen Varlı

Gökçe Altay Artar

Feyzan Göher Balçın

İlhan Ersoy

İsmail Güngör

İsmet Aydın

Muhammed Zinnur Kanık

Ozan Baysal

Önder Özkoç

Selim Tan

Seher Tetik Işık

Sevilay Çınar

Şeyma Ersoy Çak

Uğur Türkmen

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

**Kapak Tasarım / Cover Design:** Namık KÖSEER

**Yayın Türü / Publication Type:**

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

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

**Yönetim Merkezi Adresi / Address:**

Karaman Dernekler Yerleşkesi Tuna Cd. Akasya Sk. PK: 16130 Posta kutusu: 179 Nilüfer /BURSA

Tel/Phone: +90 532 633 8115

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

etnomuzikolojidergisi@gmail.com

**Web**

: http://www.etnomuzikoloji.org

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

Bursa-Türkiye/Kasım / Bursa -Turkey/November

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

Articles of responsibility to the authors, copyright belong to Association of Ethnomusicology (Turkey)

### ***Dergi Hakkında***

*Etnomüzikoloji Dergisi*, Türkiye’de kâr amacı gütmeyen bir kuruluş olan Etnomüzikoloji Derneği tarafından yayınlanan hakemli bilimsel dergidir. Dergi Etnomüzikoloji alanında yapılan nitelikli araştırmaları yayınlamayı amaçlamaktadır. Yayınlanan makaleler, etnomüzikoloji ve ilgili alanlarda güncel teorik bakış açılarını ve araştırmaları içerir.

Etnomüzikoloji Dergisi yılda iki (2) kez yayınlanmaktadır. Derginin yayın dili Türkçe ve İngilizcedir. Dergi içerisinde etnomüzikoloji, müzikoloji ve ilgili diğerk disiplinlerde orijinal araştırmalara dayalı teorik makaleler, yüksek lisans tezlerinden makaleler, röportajlar, yayınlanan kitaplar ve müzik kayıtları hakkındaki makalelerin yer alması hedeflenmektedir. Daha önce yayınlanmış makalelerin tercümeleleri dikkate alınmamaktadır. Katkıda bulunanların derneğinin üyesi olması gerekmektedir. Makale ve röportajlar, derginin daha önce ilan edilmiş temasına uygun olmalıdır. Dergiye gönderilecek yazılar, dernek sayfasında yer alan yazı kurallarına uymak zorundadır. Dergiye gönderilen yazılar çift kör hakem yöntemi ile incelenmektedir. Makalelerin editörlük süreci ise řu şekildedir: Editör ve editör kurulu (genel), teknik editör (yazı kuralları), hakemler (içerik), editör ve yazı kurulu (nihai karar). Yazma kurallarına uymayan yazılar, teknik editör incelemesinden sonra düzeltilmesi için yazara gönderilebilir.

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

Dergimiz, Asos İndex, İdealOnline Index ve yurtiçi yurtdışı üniversite veritabanlarında taranmaktadır.

### ***About Journal***

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

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

The journal is scanned ASOS Index, IdealOnline, Acar Index.



# ETNOMÜZİKOLOJİ DERGİSİ

## *Ethnomusicology Journal*

Yıl /Year: 7 Sayı / Issue: 2 (2024)

### İÇİNDEKİLER

#### CONTENTS

Dergi Hakkında / *About Journal*  
Editörden / *From Editor*

#### **Araştırma- İnceleme Makaleleri / *Researche – Review Articles***

Tatavla Keyfi as a Rebetiko Musical Representation in Today's Beyoğlu Local Setting  
*Tatavla Keyfi: Günümüz Beyoğlu Sahnesinde Rebetiko Müziğinin Bir Temsili*.....145  
**Aikaterini BATALOGIANNI**

Blues as a Musical Pidgin: Towards a Comprehensive Definition and Theory of Blues  
*Müzikal Bir Pidgin Olarak Blues: Kapsamlı Bir Blues Tanımı ve Teorisine Doğru* .....171  
**Nikolaus GRILL**

Local musical traditions in Greece: The Case of the Petroússa Village  
*Yunanistan'da Yerel Müzik Gelenekleri: Petroússa Köyü Örneği* .....207  
**Evangelia CHALDÆAKÍ & Alexandros RIZOPOULOS & Andreas RENGIS**

"Whose Voice is Heard?" Existentialist Traces in Olga Neuwirth's American Lulu  
*"Kimin Sesi Duyuluyor?" Olga Neuwirth'in American Lulu Eserinde Varoluşçu İzler* .....245  
**Zeynep Büşra ELDEM & Emine Şirin ÖZGÜN TANIR**

Topraktan Ses Üretmek: Türkiye'de Toprak Darbuka/Çömlek Yapımı ve İcrası  
*Making and performing clay darbuka/pottery rhythm instrument in Turkey* .....283  
**Songül ÇAKMAK**

Armonide Efelik: Toplumsal Cinsiyet Yaklaşımıyla Kemal İlerici' nin Müzik Terminolojisi  
*Efelik in Harmony: A Gender Perspective on Kemal İlerici's Musical Terminology* .....315  
**Ulyana DERMENCİ**

- Öğrenci Ezgi Vokal Tekrarı Performanslarının Otomatik Notlandırılması  
*Automatic assessment for student melodic pattern imitations* .....339  
**Barış BOZKURT & Ozan BAYSAL**
- Ormanın Sessel Ekolojisinde Ağaçlarla Birlikte Performatif Dinleme Pratiği  
*Performative Listening Practice with Trees in the Sonic Ecology of Forest*.....369  
**Suna BAŞLANTI**
- Singers or Photographs? The Disciplined Body in Turkish Classical Music Choirs  
*Şarkıcı mı Fotoğraf mı? Klasik Türk Müziği Korolarındaki Disiplinli Beden*.....393  
**Gizem Nur COPÇUOĞLU**
- Mevlevilikte Sema Ritüelinin Aktarım Süreçlerinin Performans Teorisi Kapsamında Değerlendirilmesi: Bursa Mevlevihanesi Örneği  
*The Evaluation Of The Transmission Processes of The Sema Ritual in Mevlevism within the Scope of Performance Theory: The Case of Bursa Mevlevihane* .....421  
**Merve AMAK ÇELİK**
- Müzik Teknolojilerinde İmkanlar, Sınırlar ve Eşitsizlikler: Kadınların Voice of Women Projesi Tecrübeleri Üzerine Bir İnceleme  
*Opportunities, Limits and Inequalities in Music Technologies: A Study of Women's Experiences of the Voice of Women Project*.....451  
**Dilşah KAYMAZ**
- Leyla ile Mecnun Operasının Birinci Perde Bölümünün Tematik ve Müzikal Açından İncelenmesi  
*Thematic and Musical Analysis of the First Act of Leyla and Mecnun Opera* .....463  
**Esma Gizem KIRMIZI & Sıtkı AKARSU**
- Bibliyografya Araştırması / Bibliography Researches**
- 1973'ten 2024'e Günümüze Psychology of Music Dergisi Bibliyografyası  
*Bibliography of the "Psychology of Music" Journal from 1980 to 2024*.....497  
**Ceren TÜRKER ERDEM**

Araştırma Makalesi/Research Article

Etnomüzikoloji Dergisi  
Ethnomusicology Journal  
Yıl / Year: 7 • Sayı / Issue:2  
(2024)



# TATAVLA KEYFİ AS A REBETİKO MUSICAL REPRESENTATION IN TODAY'S BEYOĞLU LOCAL SETTING\*

Aikaterini BATALOGIANNI\*\*  
Şeyma ERSOY ÇAK\*\*\*

## Abstract

This study focuses on revealing conceptual dimensions of rebetiko as they are reflected within the multicultural local context of Beyoğlu. The article addresses the contemporary musical representations of rebetiko in Istanbul, focusing on the case study of the Tatavla Keyfi ensemble. Tatavla Keyfi ensemble has been active in Istanbul's music scene since 2008, with a primary performance base in Beyoğlu district. This article aims to explore the conceptual aspects of rebetiko that are shaped through the social dynamics of the interaction developed between the Tatavla Keyfi musicians and their audience. Furthermore, this paper endeavors to identify the symbolic meanings of rebetiko music

\* Article Received Date: October 10, 2024 - Article Accepted Date: November 11, 2024 (This scientific article is produced from the master's thesis of the first author with the title 'Nowadays Rebetiko Istanbul Music Scene: The Example Of Tatavla Keyfi')

\*\* Master Studies, Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory, Musicology and Music Theory,  
[katerinabatalogianni@gmail.com](mailto:katerinabatalogianni@gmail.com)

\*\*\* Assos., Prof., Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory, Department of Musicology, Faculty Member,  
[ersoyseyma@itu.edu.tr](mailto:ersoyseyma@itu.edu.tr)



within the multicultural context of Beyoğlu. The study is based on musicological, historical, and ethnographical sources, magazines and audiovisual material. Field research on the case study of Tatavla Keyfi constitutes the principal method of data collection, involving interviews with three of the ensemble's musicians. Through qualitative analysis of the interviews and the fieldwork data interpretation, the article highlights two essential findings: (i) rebetiko is being used as an 'umbrella term' embracing diverse musical genres and (ii) rebetiko's functionality as a defense mechanism aids in the examination of one of its symbolic dimensions.

**Keywords:** Rebetiko, Musical representation, Tatavla Keyfi, Smyrniiko, Istanbul-Beyoğlu

## **Tatavla Keyfi: Günümüz Beyoğlu Sahnesinde Rebetiko Müziğinin Bir Temsili**

### **Özet**

Bu çalışma, çok kültürlü Beyoğlu bölgesindeki yansımaları üzerinden rebetiko müziğinin kavramsal boyutlarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Makale, İstanbul'daki rebetiko müziğinin çağdaş temsillerini ele almakta olup, bilhassa Tatavla Keyfi grubu örneği üzerine odaklanmaktadır. Tatavla Keyfi, 2008 yılından beridir İstanbul müzik sahnesinde etkin olup, performanslarını ağırlıklı olarak Beyoğlu'nun yerel sahnelerinde gerçekleştirmektedir. Bu makale, Tatavla Keyfi müzisyenleri ile dinleyicileri arasındaki etkileşimle şekillenen rebetiko müziğinin kavramsal boyutlarını incelemeyi amaçlamaktadır. Ayrıca, bu çalışma, Beyoğlu'nun çok kültürlülüğü bağlamında rebetiko müziğinin sembolik anlamlarını tespit etmeyi hedeflemektedir. Çalışma, müzikolojik, tarihsel ve etnografik kaynaklar, dergiler ve görsel-işitsel materyaller üzerine temellendirilmiştir. Temel veri toplama yöntemi olarak Tatavla Keyfi üzerine yapılan saha araştırması benimsenmiş olup, ayrıca topluluğun üç müzisyeniyle yapılan görüşmeler de içerilmektedir. Görüşmelerin ve saha araştırması verilerinin nitel analizi ve yorumlanması sonucunda makale iki temel bulguyu öne çıkarmaktadır: (i) rebetiko, çeşitli müzik türlerini kapsayan bir "şemsiye terim" olarak kullanılmaktadır ve (ii) rebetiko'nun savunma mekanizması olarak işlevi, onun sembolik boyutlarından birinin incelenmesine olanak tanımaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Rebetiko, Müzikal temsil, Tatavla Keyfi, Smyrniiko, İstanbul-Beyoğlu

## **Introduction**

Rebetiko is conceptualized as a cultural product, embodying multifaceted dimensions that arise within diverse cultural, sociological and musicological contexts of performance. This paper explores the conceptual aspects of rebetiko within Beyoğlu's multicultural local setting. The music ensemble "Tatavla Keyfi" has made a notable contribution to this effort, remaining one of the few ensembles in Istanbul that solely concentrates on rebetiko music today. Tatavla Keyfi ensemble, based in the Beyoğlu area, has been part of Istanbul's music scene since 2008. The ensemble has performed frequently at the "Makina Lokal" venue for the last seven years. Their repertoire is exclusively dedicated to rebetiko and traditional songs from Istanbul, Smyrna, and Piraeus. A significant part of this case study is based on the qualitative interpretation of the research fieldwork conducted during the ensemble's performances at "Makina Lokal" venue. This approach helps to uncover the meanings that emerge between the ensemble's musicians and their audience. The article addresses the following questions: Focusing on the local setting of Beyoğlu, when and under what socio-cultural context does interest in rebetiko music emerge? How does Istanbul's multicultural framework influence rebetiko, and what conceptual dimensions can be identified?

The first section of the paper reviews some significant sources that have contributed to the historical and ethnographic approach to rebetiko. This section is based on musicological, historical, and sociological sources, magazines, and audiovisual material, and constitutes a historical and ethnographic approach to rebetiko music, discussing the mentality, thematic aspects, and ideological world of rebetiko songs. The second section addresses the historical conditions that fostered the emergence and appropriation of rebetiko by the audience in Istanbul.

Field research is the primary method of data collection in the article's final section, focusing on the case study of Tatavla Keyfi. This section includes interviews with three of the ensemble's musicians—Güneş Demir, Charalampos Theodorelis Rigas, and Mamed Dzafarov—who provided insights into the ensemble's development and performance experiences. This fieldwork forms the basis for examining the ensemble's formation and the

dynamic interactions between its musicians and their audience, using qualitative data analysis.

### **Socio-cultural Status and Historical Approach of Rebetiko**

This section examines some of the prominent figures in the literature on rebetiko music, highlighting their diverse methodological approaches and perspectives on the cultural, sociological, and historical significance of the genre. The first section of this article focuses on the historical periods of rebetiko to comprehend how rebetiko as a cultural product has been impacted by socio-cultural conditions. This section also seeks to understand how rebetiko has been reshaped through the transition from a particular period to another, ultimately reaching contemporary times.

Two of the characteristic contributors are Elias Petropoulos and Stathis Damianakos—the former through his extensive collection and anthology of songs, and the latter through his conceptual interpretation from a sociological perspective. According to Tragaki, Petropoulos categorized various musical genres under the label of ‘rebetiko traghoudhi’ by including smyrnaiiko (from Smyrna) and politiko (from Poli, Constantinople) songs alongside rebetiko and laiko compositions. However, his attempt to establish a history of rebetiko lacked sufficient support, leading to the creation of myths and stereotypical views about the genre that have persisted over time (Tragaki, 2007:110). The book “Rebetiko Worlds” by ethnomusicologist Tragaki consist another important source, as it provides a brief introduction to the culture, social status, and historical periods of rebetiko music, while also offering an ethnography of contemporary rebetiko revivalist music culture based on various fieldworks she conducted in Thessaloniki. One of her primary concerns is to convey how individuals perceive, practice, experience, and imagine rebetiko music today. She seeks to explore how people engage with rebetiko and the ways in which they re-define the genre by reviving it in the present day. Scholar Uğur Zeynep Güven Çetin provides an anthropological and sociological perspective, shaping and affirming theoretical models of the representations of the rebetiko music scene through the fieldwork she conducted for her doctoral dissertation

in the late 2000s. Scholar Daniel Koglin contributed by introducing statistically aided methods for gathering data on the individual experience of music. One of his primary goals is to examine the historical evolution of public discourse surrounding rebetiko in Greece. According to rebetiko's musical representations in Turkey he notes that since Turkish intellectuals reinterpret rebetiko's marginal status within a different cultural framework that is what makes it worthy of closer examination. Koglin explores the historical progression of its symbolic roles and investigates what makes its experience so unique. He briefly addresses the widely held belief that rebetiko represents a hybrid form, and thus an authentic expression of both modern Greek and Ottoman cultures, contributing to ongoing debates about intercultural fusion and the formation of identities through contemporary popular music in the Balkans and Eastern Mediterranean regions (Koglin, 2016).

Scholars have frequently subdivided rebetiko into two main periods: the music of the cafés (what the Greeks call "Smirnέiko") and "teké style or bouzouki-based Piraeus style" (Ordoulidis, 2011:1). Before presenting the periodization of rebetiko, it is important to briefly discuss café chantant and café aman because these categories convey the pre-existing cosmopolitan and multicultural environment in which rebetiko music flourished. "Rebetiko has the potential to bear witness to a particular socio-cultural context, including the link between music and territorial origins; the construction of multiple identities through music as well as the revelation of the consciousness of being the other" (Güven Ercan, 2013:1). The environment in which the musical activity of café-chantants and café-amans first emerged is noted around 1873 (Tragaki, 2007:287) (Mourgou, 2022:211). "Café-chantants refers to a type of French Cabaret Venue where European music and dance performances were presented (Hatzipantazis 1986:25)". Scholar Dafni Tragaki describes the musical activity of both café-chantants and café-amans as 'oriental'. She observes that this term is defined in contrast to the concept of 'Western' music: 'oriental' describes long-standing local musical traditions, while 'Western' refers to recently introduced European musical trends (2007:15). Café-chantant venues were typically described as luxurious spaces, catering mainly to the middle class, whose customers would gather at small marble tables to enjoy their drink for

entertainment. This reflects the elitist tendency toward Europeanization attributed to the social context of cafe -chantants. Cafe -amans, on the other hand, offered a distinct social context in which ensembles of Jewish, Armenian, and Smyrna artists performed local music and dance traditions, providing a rich, inter-ethnic repertoire. It was a coexistence of multiple musical styles, as they had to please an audience from various cultural backgrounds. Folk songs (dhimotiko Tragoudi) are further pointed out as part of the repertoire performed by these ensembles in this context.

Café aman music was performed by local semi-professional small bands, the so-called *kala pechnidia* (literally 'good toys/games'), consisting of stringed instrument players from both the Muslim and Christian communities. They would have interacted and intermingled with groups of itinerant bands from Asia Minor who toured the ports of the Eastern Mediterranean, contributing to a multifaceted music scene (Zaimakis, 2011:8).

The prevalence of the café aman is the result of a set of social conditions and transformations related to the process of population migration to urban centers. Before the late 19th century, various forms of folk music intertwined in the café amans of the developing urban centers of mainland and island Greece, where different musical ensembles toured. According to scholar Mourgou, the development of connections and communication between different urban centers—especially the ports of the Eastern Mediterranean were a key factor for the creation of a network of venues across Greece, where urban folk music traditions flourished. (2022: 211) Scholar Dafni Tragaki identifies several Café-aman musicians, including as Roza Eskenazy, a popular female singer of smyrnaiiko and politiko song, Marika the Politissa, Vezos and Aghapios, who used to play in the Nea Ionia coffee-shop by the seacoast area and Panayiotis Tountas, were the vehicles that transported and communicated rebetiko song within a network of musical traditions featuring the circum-eastern Mediterranean area. (2007:50)

During the late nineteenth and early twentieth centuries, an oral tradition of urban, non-commercial folk music emerged, primarily among the economically deprived populations of Greek cities. This period marks the pre-history of rebetiko music. During this period the primary venues for musical performance during this time were hashish dens, gambling houses, and prisons, where rebetiko was flourished within a marginal community consisting

of prostitutes, gangsters, criminals, and former convicts. The majority of songs written during this time period addressed topics such as drug use, gambling, violent conflicts, daring exploits, and life in prison. Gauntlett (1985) notes that during this period musicians were amateurs, and their performance style was relaxed, relying heavily on improvisation. Both the lyrics and the melodic line were composed on the spot, shaped by the social interaction and context that prevailed during the musical performance. According to sociologist Damianakos, rebetiko songs originated in the early 20th century at major Aegean ports such as Piraeus, Thessaloniki, İzmir, and Istanbul. The initial compositions within the genre predominantly focused on themes related to drug addiction and prison life. However, over time, the sphere of song creation and dissemination expanded significantly, leading to notable transformations in the thematic content, emotional depth, and ideological dimensions of the music. Scholar Damianakos claims that the history of rebetiko encapsulates the history of the Greek sub-proletariat in an industrializing society and he divides the evolution of rebetiko into three periods, the 'primary', the 'classical' and the 'working' historical phase (2003:109).<sup>ii</sup> Figure 1 (below) summarizes these historical periods while also outlining essential ethnographic elements by categorizing them.

**BASIC CHARACTERISTICS AND DEVELOPMENT OF REBETIKO**

	<b>Primary Period</b> (until 1922)	<b>Classic Period</b> (1922-1940)	<b>Labor Period</b> (1940-1953)
<b>THEMATIC WORLD</b>	References mainly to hashish, prison, and the outlaw gang.	Songs of love and sadness «hasıklidika», of rebetika life.	Songs of protest, of working life, of emigration and motherhood. Songs about women and love, sadness, dreams.
<b>MORPHOLOGICAL ELEMENTS</b>	Simple orchestration, improvisation. Simple poetic style, primitivism, spontaneity. Anonymous creator, oral and limited dissemination. Place of production: Tekes, prison.	Enrichment of the folk orchestra. Similar poetic style. Slight retreat of Rebetika slang. Licensed creators. Oral dissemination and from records. Place of production: The Tavern.	Similar orchestration. Embellishment of the poetic style. Noticeable decline of slang. Licensed creators: expanded distribution through records. Place of production: The Tavern.
<b>IDEOLOGICAL WORLD</b>	Refusal to adhere to the dominant ideology. Special code of values and norms of social behavior. Overvaluation of the illegal life.	Simultaneous denial and acceptance of the dominant ideology. Non-legal status, conflict of subcultural references.	Progressive integration into labor ideology. Rejection of sub-cultural references.
<b>EMOTIONAL WORLD</b>	Inclination towards pleasures, hedonism. Pride.	Hedonism, fatalism, pessimism, escape. Pride, apologetic attitudes, repentance.	Retreat of hedonism and escape. Patience. Diffuse melancholy.
<b>RELEVANT SOCIAL GROUPS</b>	Circles of drug addicts and criminals. Illegal groups, constituted and organized. Autonomous and closed subcultural groups.	Coexistence of illegal groups and masses of the lumpen-proletariat. Coexistence of structured and unorganized groups.	Sub-proletarian masses (unemployed, casual workers). Merger trend in the working class. Organized and open social group.

*Figure 1.* Damianakos, 2003, p, 136

Scholar Tragaki claims that historical changes influenced the original form of rebetiko as a musical style. Until recently, rebetiko historical eras were delineated using evolutionary models. The transformations of rebetiko music were thus investigated in the same way that biological organisms evolve: the resulting schema involves successive eras described as the 'genesis', 'culmination', 'decay' and 'demise' of rebetiko, perceived as concrete and non-interactive stages of a predetermined course of tradition. As a consequence, there is a tendency to examine the history of rebetiko through the lens of its evolution within specific frameworks. However, from her perspective, the application of periodization serves as a useful tool in organizing the extensive archive of available audiovisual material. She subsequently outlines the historical periodization, as proposed by Gauntlett (1985):

1. End of 19th century – 1920: oral non-commercial tradition.
2. 1920 – 1936: first recordings and personal compositions.

3. 1936 (the imposition of censorship by Metaxas' regime) – 1941 (the invasion of Axis allied military forces).
4. 1941-1946: the occupation years (World War II).
5. 1946-1952: the popularization of rebetiko music (the emergence of arhondorebetiko, bourgeois-rebetiko style).
6. The 1960s-1970s: the first revival of early rebetiko music among urban intellectual circles.
7. 1980s-up to today: The second rebetiko revival.

At this point, scholar Damianakos perceives the evolution of rebetiko up to 1953 and focuses on categorizing genre characteristics, whereas Tragaki, noting Gauntlett's chronological trajectory, emphasizes the study and interpretation of the periods in which rebetiko is gradually reviving.

### **Mentality, Thematic Aspects and The Ideological World of Rebetiko Songs**

The comprehensive review of rebetiko songs, particularly those recorded during transitional periods between distinct historical eras, is an effective method for delineating the elements of mentality, thematic trajectories, and the ideological framework of the genre. The primary phase of rebetiko, embodies developments during the first two decades of the twentieth century, characterized by anonymous songs emerging from clandestine, illegal circles. These songs were disseminated orally in a limited, non-commercial manner, with their thematic focus centered on drugs, imprisonment, and the underworld.

A notable illustration of the behavior and ethos of organized criminal groups of this period is highlighted through the lyrics of the song "To Koutsavaki".<sup>iii</sup>

I was a koutsavakis,  
I didn't count my life I played my life with guns day and night  
I was a koutsavakis,  
I didn't count my life I used to play my adorable life with guns  
I always gambled by playing cards.  
Hold on, oh aman, I always said, someone else lost the money.



Tragaki highlights that the term *koutsavakis* refers to the urban gangster persona. *Koutsavakidhes* (the plural) formed a specific cultural group, they were usually engaged in illegal activities, observing their own moral system, slang idiom, dressing and behavioral codes and, of course, the associated musical genres, namely the urban popular music of *cafe-amans*. A later development of the *koutsavakis* persona is the urban *mangas*, the hero with the central role throughout most of the *rebetiko* songs (2007:15).

*Rebetiko*'s 'classic phase', which is placed chronologically from 1922 to 1940 is actually framed by two historical events: the population exchange (1922) that followed the Asia Minor War and the Metaxas' dictatorship, which censored *rebetiko* singing (1936). With the advent of refugees from the opposite Aegean coast the population structure of Thessaloniki changed dramatically; refugees soon made up one third of it. Songs from this marginal subculture resembled mournful laments sung in solid and harsh voices and bristle with references to fights, drug usage, loneliness, and death. *Rebetiko* music gradually gained recognition, drawing an increasingly broad audience. By 1950, through recordings produced by prominent musicians, *rebetiko* genre had fully entered the realm of popular music. "Rebetiko music of this period may be subdivided into two main styles (Morris 1980; Pennanen 1997:66) the Oriental or cafe music style, which in Greece is called *Smyrnaï iko* (Smyrna or Izmir) style or school; and the so-called 'Piraeus style', referred to also as *Peiraïotiko* or *klassiko rebetiko* (classical or of Piraeus)". Although there has been considerable interaction, the two styles reflect distinct traditions in musical structure, instrumentation, historical and social performance contexts. The former was the product of the symbiotic relationship of a number of religious and ethnic groups (Greeks, Armenians, Jews, Turks, etc.) within the Ottoman Empire. According to scholar Kallimopoulou, the *bouzouki*-based Piraeus style was associated with the urban sub-culture of Greece (with hashish dens and prison), had different instrumentation (*bouzouki*, guitar and *baglamas*), a repertoire based on local musical material and original compositions, and a less melismatic singing style (2009:23)".

Many scholars consider 'Smyrneiko' to be the originator of Rebetiko. Frequently, the boundaries between the two species are confused. As a result, many 'Smyrneiko' songs are valued according to rebetiko aesthetics. Therefore, 'Smyrneiko' is characterized as a misunderstood genre. Smyrneiko genre takes two directions. On the one hand, there is the European version, which is influenced by Neapolitan singing in a lyric style. This musical genre's language is accented with erudition. This music is aimed at the upper-middle class of İzmir. On the other hand, the urban folk version of Smyrneiko is also a product of admixture as it combines the different cultural musical idioms that are heard in that era. The influences are varied and come from urban folk music, as well as Turkish makams and Byzantine music. There is also an influence of the formed Smyrneiko music from the music of the Aegean islands, secular music, European, Turkish, Armenian, Jewish and Arab traditions. From this point of view, 'rebetiko' songs combine elements common to a wide range of musical traditions in the Eastern Mediterranean." (Daniel Koglin, 2016). A characteristic example of a Smyrna song is the song on hicaz makam written by Roza Eskenazy (Figure 2).

**Φερετζέ φορώ**  
Ρίτα Αμπατζή (1934) Ρόζα Εσκενάζυ

Φε ρε τζε φο ρω για βρι μου να τον βγα λω λα χτα ρω  
 θε λω στη θερ μη σ'α γκα λι  
 α μαν αχ αχ με ρα κλη  
 για να γει ρωσπ' το κε φα λι αχ αχ αχ σεβ ντα λι

Φερετζέ φορώ, γιαβρί μου  
 να τον βγάλω λαχταρώ.  
 Θέλω στη θερμή σ' αγκάλη, αμάν αχ μερακλή,  
 για να γείρω απ' το κεφάλι, αχ σεβνταλή.

Τώρα θα γλεντώ, γιαβρί μου,  
 που 'βγαλα το φερετζέ,  
 θα γλεντάω στις ταβέρνες, αχ μάγια μου 'κανες,  
 θα γλεντάω με λατέρνες, αμάν συ με τρέλανες.

Χρόνια λαχταρώ, γιαβρί μου,  
 απ' το χαρέμι για να βγω,  
 θα 'ναι οι kizlar αγάδες, αμάν αχ μερακλή,  
 οι αγάδες κι οι πασάδες, αχ σεβνταλή.

*Figure 2.* Nikos Andrikos, 2018

I am wearing a face veil, my dear and I am looking forward to take it off.

I want to be in your warm hug, aman merakli

to lean over my head, ah sevdali'

Now that I've taken off the veil, I'm going to have a good time

I'll be having fun in the taverns, oh, you've put a spell on me

I'll be having fun in the taverns, oh, you've driven me crazy <sup>iv</sup>

At this song there might be observed elements with Eastern influences are reflected both through the lyrics and melodic line. According to scholar Andrikos, this is a Hicaz song highlights the fourth scale degree as a tonal reference (musical measures 2, 9, 10, 11) while simultaneously developing diatonic behaviors in the upper register. (p.131)

The words “ala turka” and “ala franca” relate to the two distinct poles that shaped ‘Smyrneiko urban folk song,’ which emerged in Greece from the late nineteenth century to the 1930s. Most scholars regard the timeline of rebetiko-related events as a unified, ongoing history that defines the genre’s existence, employing various methods to divide it into distinct periods. Mourgou provides information regarding the Estoudiantines, which played a significant role in shaping the urban folk music of Smyrna from the mid-19th century onwards. According to scholar, these were small orchestras, consisting of three to eight musicians and two or three singers. Occasionally, small choirs would also participate. Estoudiantines was essentially music workshops, typically comprising orchestras with oud, violin, qanun, mandolin orchestras, and folk music ensembles with primary instruments such as the santouri and violin. Most of the musicians who formed these orchestras also worked in the ‘café aman’ of the Eastern Mediterranean, incorporating diverse musical genres into their repertoire. One of the most renowned estoudiantines, whose work has been preserved in recordings, was ‘Ta Politakia’, founded in 1898 by Vasilis Sideris and Aristidis Peristeris (Mourgou, 2022:194-196).



*Figure 3.* Politakia of Peristeris. (Kaliviotis, 2013)

Roza Eskenazy, a popular female singer of Smyrnaíiko song recalls that she made her debut in Thessaloniki around 1925 (Eskenazy 1982) (Conway, 1980). She used to perform at a coffee-shop in the Mevlane area (named after a Mevlevi dervish shrine located in the northwest part of the city). Marika the Politissa, also a famous female singer, sang there too. Interestingly, in a newspaper dated in 1881 it is reported that the local philharmonic that represented European-oriented urban music-making performed there too. Two stylistic stereotypes are also being briefly described by Koglin;

The Smyrna or ‘Asia Minor’ style was represented by professional singers of both genders and by instrumentalists who played various tempered and non-tempered instruments such as violin, santur, ud, piano, violoncello, guitar, mandolin or kanun. These musicians were usually immigrants from urban centres in Western Anatolia such as Smyrna (İzmir), Bursa or Ayvalık, many of whom had undergone formal musical training and could perform Ottoman or European classical music as well as popular and folk songs from diverse ethnic groups within the Ottoman Empire. Songs in the so-called Piraeus or ‘mainland’ style, on the other hand, were typically sung by a male singer and accompanied on buzuki, baglamas (a sort of miniature bouzouki) and guitar. As a rule, these instruments were played by local amateurs, autodidactic musicians from an underprivileged social milieu. Their repertoires, technical abilities and theoretical knowledge – as regards, for example, music notation or the Ottoman

makam system were generally much more limited than those of professional performers from Asia Minor (Koglin, 2016:51; Güven Ercan, 2013).

A representative song of this period is the following song:

**I will be a murderer**

Tell me what you did to me, evil witch

And I can't live even a moment without you anymore.

So, I drink bitter poison with a tear, I drink for you but I love you.

I'll be a killer but I won't leave you Either I will take you or I will perish.

I'm telling you I love you; I really love you

And you, the vagabond, tell me, come on, mortal man, get lost. v

The third period of rebetiko is characterized by Damianakos as the 'working phase' and is placed chronologically from 1940 to 1953 (2003:116). This is the period when the genre begins to flourish in the turbulent conditions of the war, the German Occupation and the Civil War. This period, rebetiko music is expanding and flourishing into areas of the working masses where postwar reorganizations and pauperism have resulted in unemployment and poverty. The ideological underpinnings of rebetiko underwent a transformation, gradually evolving into a form of popular music that resonated deeply with the psychological and emotional realities of the working class. Gradually the petty bourgeois society begins to reject the most obvious anti-social elements that provoked the moral indignation and contempt of rebetiko. However, the genre is not yet accepted by the dominant ideology. In the years 1950-53, the circles of the Athenian upper class discovered the unknown exotic species of the rebetiko. So, the mass media undertake the exuberant propagation of the genre for the purpose of profitability. Radio stations now decide to broadcast them. The song 'I am a worker at the port' is a representative song since it portrays the mentality of rebetiko's working phase.

I am a worker at the port, where no one can reach me  
and I work night and day, like a chosen lion.

In the evening, when it arrives and I leave the port,  
we go for 'katostarakia' and for beautiful penies (melodies).

And the next day again, with a good mood for job,  
we start work again, full of fun and joy.<sup>vi</sup>

### **Several reasons for the appropriation of rebetiko by Turkey's music audience**

This section examines the historical and socio-cultural conditions that facilitated the emergence and appropriation of rebetiko by the audience in Istanbul, as interpreted through scholar Koglin's perspective.

Koglin shaped a historical map related to the description of the gradual revival of rebetiko in Istanbul, spanning the period from 1946 to the late 2010s. The revival of rebetiko in Istanbul can be traced through several key periods, beginning with a high point in Greek-Turkish relations from 1946 to 1954. During this time, rebetiko thrived in entertainment venues run by the local Greek Orthodox community (Rum), where both local musicians and famous Greek singers performed. However, from 1955 to 1975, the Rum community's emigration following the anti-Greek riots of 1955 and the Cyprus conflict of 1974 led to a sharp decline in Greek influence in Istanbul's music scene, and many venues associated with rebetiko closed. In the 1970s and 1980s, new Turkish popular music genres, such as taverna music and 'özgün' music, emerged and began to fill the gap left by the Rum musicians. These genres helped preserve the spaces where rebetiko would later experience a revival, as they drew public attention to Greek music. The 1980s saw politically minded Turkish artists, like Zülfü Livaneli, collaborating with Greek musicians, cultivating interest in Greek popular music. This paved the way for a rebetiko comeback in the 1990s, highlighted by the success of the group Yeni Türkü, who released two albums featuring rebetiko songs translated into Turkish.

Around 1990 the Turkish authorities lifted the ban on public screening of Kostas Ferris's film *Rembetiko* (1983), which left a deep impression on many viewers who had little or no acquaintance with the history of the genre. In 2007, rebetiko had gained enough recognition that the Ankara State Theatre produced a stage adaptation of *Rembétiko*, which was well received in both Turkey and Greece, signaling the genre's institutional acceptance and cultural revival (Koglin, 2016:93). At this juncture, it is essential to highlight another musical ensemble that was essential in the appropriation of the rebetiko. The name of this project is 'Cafe Aman Istanbul'. It was co-founded by Stelyo Berber and Pelin Suer in 2009. The band proudly presents the rich, historical and multicultural musical tradition of Anatolia and the nearby geographies, and substantially Turkish and Greek songs of the tradition. The band's debut album, *Fasl-ı Rembetiko*, was released by Kalan Muzik in Turkey in 2012 and by EMI in Greek.<sup>vii</sup> The aforementioned reasoning process and chronological listing of events elucidates the factors contributing to the growing familiarity of rebetiko among music audiences and the increasing interest in rebetiko over this period.

### **The Case Study of Tatavla Keyfi**

Güneş Demir, guitarist of the ensemble Tatavla Keyfi, described the progressive growth of interest in Anatolian and ethnic music within the multicultural context of Beyoğlu. He further elaborated on the underlying factors that contributed to the parallel rise in interest toward rebetiko music during the 1990s and 2000s. His reflections also shed light on the contextual dynamics within the Beyoğlu locale that facilitated the formation of Tatavla Keyfi.

During the 1990s, while I was in high school, folk music in Turkey was experiencing a renewal and new musicians were emerging in the scene. People had grown a bit tired of the old, traditional folk music style, especially the type promoted by TRT (Turkish Radio and Television), and new projects started to emerge. These new movements mostly developed around Alevi music, but by the late 1990s, due to the political developments in Turkey, possibly influenced by relations with the European Union and a general shift in the world, there was also growing interest in local and ethnic music in Turkey, including music in languages other than Turkish. Albums featuring this diversity of music began to be produced. It all progressed together. Later we formed a music group that focused on various languages from Anatolia and tried to keep track the newly emerging music bands. In 1997, Kardeş Türküler released their first album. Kalan Music



was producing a lot of archival albums at the time, and Muammer Ketenoğlu was in charge of music archival series, which had an essential pedagogical meaning. By the late 1990s, we were trying to follow any sources we could access. In the 2000s, I started studying at the department of social anthropology at Istanbul University. The atmosphere at Istanbul University was highly rich in culture. It was a gathering point of people from all social backgrounds, ethnic groups, and religious communities Istanbul. There were Armenians, Greeks, Kurds, Alevis—everyone was there, and it was an important place for cross-cultural interaction. At the time, this place felt like a treasure because, as no other accessible resource existed apart from the archive of Kalan Music. That is how things continued for years. I also joined the music and theater club at Istanbul University's Student Cultural Center. During that period, a cultural development had simultaneously begun to flourish in Taksim, and a new music scene started to emerge. Graduating from university, I got associated with the music scene of Beyoğlu. Throughout this environment I met with Tatavla Keyfi group and started performing with them. That is how until the last decade of 2000 a music life in Taksim started for us. Many musicians from Greece started coming to İstanbul, as well as some musicians from Armenia and other European countries. Kurdish music became very visible, and gatherings started to take place at certain venues in Beyoğlu that held jam sessions. This is how Tatavla Keyfi was born; it emerged from these jam sessions and musical gatherings (Güneş Demir Interview, February 2024).

According to Güneş Demir, the late 1990s and early 2000s, new musical trends emerged, reinforced by an increased interest in various ethnic musical traditions. The social changes of the time shaped by politics, along with a growing curiosity about the ethnic groups in Turkey and an interest in the Türkiye's past, played a crucial role. This development was part of a broader cultural and musical shift. This growth can be observed at Istanbul University and numerous venues in Beyoğlu, where improvised musical gatherings and jam sessions flourish. Furthermore, the cultural flourishing of Taksim resulted in a new music scene inspired by international influences. There is a growing interest in the multicultural roots of what we call Turkish classical music, which is increasingly more widely appreciated. This also reflected in the way Tatavla Keyfi define their musical ensemble:

Tatavla Keyfi was founded in 2008 by a group of Greeks, Turks, a French, and a Canadian-Armenian who shared a passion for rebetiko music. It takes its name from a well-known and historically significant district in our city that is central to Rebetiko, where some of the group's members currently live. Their repertoire strictly consists of rebetiko and traditional songs from Istanbul, Smyrna, and Piraeus. Drawing on a variety of musical traditions that originally influenced rembétiko, from Balkan folk to Sepharad music, and from Smyrnaiiko Minore to Greek Mourmourika, the band's mission has been to re-establish the organic link between rembétiko music and the social geography that produced it, in Istanbul, Smyrna and the Piraeus. Over time it has developed into a

platform, a gathering place for those who perceive rebetiko as a live and continuing musical heritage that best reflects their distress, delights, hopes and fears.



*Figure 4. 'From Tatavla Keyfi Record'*

During our discussion, Lecturer Charalampos Rigas, one of the ensemble's founders and a bouzouki player, shared some important information about the group's repertoire:

It is perhaps significant how our repertoire came to be, which, over the years, has changed periodically, but the foundation of the repertoire was rooted in this jam session approach. Over the years, we realized that the repertoire ultimately evolves in a dialectical relationship with the audience. For instance, you might perform a song that you really enjoy but do not see the corresponding acceptance from the audience, so you let it go. That's how it developed. It started with a base of songs that could be considered well-known, the "common rule" of Greek-Turkish songs such as 'Hariklaki,' "Sala Sala," and "Dimitroula mou" etc. Even then, the audience was familiar with some songs from the film "Rebetiko," particularly those by Ksarhakos. At the time, some of those songs were part of our repertoire, while others were absolutely unconnected; they were just Turkish songs that we enjoyed, so we began performing them because we figured they fit into our overall repertoire. We always said, "We only play rebetiko," but that was not the truth.

It was, in fact, a defense mechanism for a musical audience that did not know much about this genre. Since I had the chance to perform in many local settings, venues and concerts in Istanbul, I realized that there is little awareness of the genres they are listening to. There were often instances where people would come to request pop music, which is why rebetiko represented more of a defensive identity for us rather than a definitive line. Personally, I have never been interested in authenticity in that sense. However, I found a different kind of authenticity in the city. If you consider how rebetiko emerged, both socially and musically, it initially developed in impoverished shantytowns, just like Tarlabası was—multinational and regional slums—and I felt that this was completely in line with that element. Secondly, from the beginning, historical rebetiko has constituted a hybrid. Musically, it encompasses everything, including Klezmer, Romanian, Turkish, and Armenian influences. Therefore, I cannot imagine anything more anti-rebetiko—essentially contradictory—than being overly

attached to the notions of purity and authenticity of the genre, such as insisting on playing exactly as it sounds in a 1936 recording. Ultimately, I believe that not being fixated on this kind of authenticity represents something more genuine. (Interview, Charalampos Rigas, June 2024)

Charalampos' testimony reveals one of the symbolic components of rebetiko. Many researchers talk about the need to preserve the authenticity of the genre by categorizing it. According to Charalampos, the use of rebetiko as a term appears to be necessary for establishing and maintaining the Tattavla Keyfi's musical identity—a defensive mechanism that interacts with the musical audience's choices. Scholar Rigas highlights the evolution of Tattavla Keyfi's repertoire which is being shaped by a dialectical relationship with their audience. Initially centered on well-known Greek-Turkish songs, it expanded to include pieces that aligned with the group's broader vision. The emphasis on rebetiko as an identity was more of a defensive mechanism for an uninformed audience rather than a strict adherence to authenticity of the genre. According to Rigas, rebetiko has historically been a composite genre with elements from Klezmer, Romanian, Turkish, and Armenian music. The author challenges strict opinions regarding rebetiko's authenticity, claiming that true essence of this genre lies in its adaptability and hybrid nature, rather than dedication to archival recordings. In light of these findings, it appears the term 'rebetiko' serves as an umbrella term encompassing diverse music styles such as Rebetiko, "Smyrneiko", "Turkish traditional urban music (Türkü)" and Laiko" songs. This is the reason why elements of the historical Café Aman, which had a diverse, multiethnic repertoire and a coexistence of several musical styles, are included in the current study. Tattavla Keyfi consciously describes the repertoire they perform using the title 'rebetiko'. As noted above, it appears that the functional use of rebetiko as a term serves as a defensive mechanism for them. However, the music they chose to perform is, in essence, perhaps closer to that of Café Aman.

The discussion with Güneş Demir provided insight into the historical and cultural transformation of traditional rural and urban music in Turkey. Up until the 1950s, traditional urban music, exemplified by popular songs such as "Darıldın mı Cicim Bana" and "Süt içtim dillim yandı," played a significant role in Istanbul's social and cultural life, particularly in nightclubs, gazinos and other social gatherings. However, as Turkey experienced substantial

demographic changes due to rural-to-urban migration, the musical landscape underwent a parallel transformation. During this period, Turkish music began to incorporate elements of Arab music, particularly Egyptian music, which was renowned for its advanced production techniques and widespread influence in the region. This interaction gave rise to a new musical genre known as “Arabesk.” According to Demir, the 1990s, the traditional urban music that once defined Istanbul’s cultural identity began to lose its uniqueness and became increasingly commercialized. As Güneş notes:

Nowadays, it is challenging to find places in Istanbul where people can listen to Turkish classical or folk music in its original form. While there are venues like türkü bars (folk music bars), these often present the music in a very stylized and narrow way, making it hard to experience the true richness of Turkish folk music. Folk music’s richness is not fully reflected in our era, and finding a good performance is rare. It is interesting how traditional entertainment culture is so alive and well-known, but not fully experienced. This is most evident during Tatavla Keyfi nights, when everyone gathers to dance to Greek and Turkish tunes like “Kalenin Bedenleri” and “Çadırımın Üstüne.” For the same reason, they even invite us to weddings. But there’s no alternative; people want to dance without being too traditional. Tatavla Keyfi seems to represent this balance—both European and traditional. (Interview, Güneş Demir, 2024)

To sum up, Tatavla Keyfi nights underlines the evolving preferences of their audience. While retaining connections to cultural roots, there is a clear need for entertainment that balances traditional authenticity with modern adaptability. As such, Tatavla Keyfi exemplifies a cultural synthesis that bridges European dimension with the Greek version of the songs and traditional Turkish music, catering to the changing tastes of contemporary society. The traditional song ‘İzmir Ağır Zeybek’ in makam Nikriz, which became known in Greece under the title ‘Neoi Hasiklides’ the period 1928 (Young Hashish Smokers).<sup>viii</sup>

Hay di Ya\_ lla ah şu dağlar ın taş la\_ rı ka lem gi\_ bi\_ as lanya-rim kaş la\_ rı

3  
Haydi ya\_ la h gör düğüme se ni se ev dim Haydi ya\_ la h gör düğüme se ni se\_ ev\_ dim

**Figure 5.** Transcription from Tatavla Keyfi s live recording <sup>ix</sup>

Τουρ νε και τουρ\_ νε τουρ νε\_ και\_ ναι

2  
πες το βρε μα\_ γκα μου\_ το\_ ναι

Νέοι κασικλήδες Ανωνύμου-Αντώνης Διαμαντίδης «Νταλγκάς» (1928)

**Figure 6.** Nikos Andrikos, 2018

Charalambos Rigas also highlighted valuable insights regarding the profile of the Tatavla Keyfi ensemble's audience and the ways in which it has evolved over time. Initially, he mentioned that there has been a significant change in the audience profile at live music venues over the past seven years, largely due to the rising cost of alcohol and overall entertainment expenses. He remarked that in the past, the audience was more diverse, consisting of students, artists, abroad Erasmus students, intellectuals, truck workers, bankers etc. Güneş Demir's testimony further confirms these observations:

We have always had regulars. These regulars have constantly changed over time. Some left Istanbul, others relocated, retired, or grew older. Some of our regulars are what the Greeks call "meraklis." The word 'merak' in Turkish doesn't fully capture the meaning, but in this sense, it refers to someone who genuinely loves and enjoys rebetiko. These individuals, each in their own way, have discovered this music and come to experience it. When we perform a new song, they watch us with excitement. Each one has their

personal story about how they became interested in this music, but there is something captivating about the aura of rebetiko that draws people in. Rebetiko has an aura -a world of its own, that continues to attract and engage listeners. It represents a certain state of mind, and there are people who come to experience and enjoy it.

At this point Charalambos Rigas highlights that the significant shift in the audience's perceptions over the past seven years is primarily due to the rising cost of entertainment. This, in turn, has led to a complete transformation of the profile of the customers attending Tatavla Keyfi performances. The majority of the audience now consists mainly of middle-class individuals and private employees. This type of customer is no longer the typical regular of Tatavla Keyfi. Whether familiar with the music or not, they attend with the primary goal of entertainment, rather than seeking a deep connection and interaction with the musicians of the group.

## **Conclusion**

The article explores the conceptual aspects of rebetiko as they are depicted through the case study of the musical ensemble Tatavla Keyfi. Through the examination of this musical representation within Beyoğlu's multicultural context, rebetiko genre appears to acquire symbolic dimensions. The ensemble's musical choices are not restricted to the rebetiko genre but also include a diverse range of music styles, including rebetiko, "smyrneiko," "Turkish traditional urban music (Türkü)," and "laiko" songs also drawing from various musical traditions that contribute to the genre's rich heritage. The members of the ensemble claim that the essential core of rebetiko rests in its adaptability and hybrid nature, rather than a tight commitment to archive recordings. The usage of rebetiko as a "umbrella term" appears to be critical in developing and maintaining Tatavla Keyfi ensemble's musical identity, functioning as a defense mechanism. Finally, it appears that over time, Istanbul's social and economic shifts have impacted both the formation of the musical audience and, consequently, the interaction between the musicians and the audience occurred throughout their performances, the essential experience of music and unique expression. The article highlights rebetiko's evolution beyond its traditional confines, emphasizing its symbolic dimensions providing findings on its hybrid and multicultural nature. This study might aid to the field of

ethnomusicology for understanding how cultural expressions survive and transform in multicultural urban environments like Beyoğlu's local setting.

## References

- Andrikos, N. (2018). *Oi laikoi dromoi sto metapolemiko astiko tragoudi / Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι*. Athens, Greece: Topos.
- Çakmakçı, I. o. (2018). *Cafe Aman İstanbul İSTANBUL ŞEHİR MÜZİĞİ*. Makam Music Magazine Makam Müzik Dergisi.
- Conway, R. M. (1980). Greek café music. *British Institute of Recorded Sound*, 79-117.
- Damianakos, S. (2001). *Sociology of Rebetiko*. Athens, Greece: Plethron.
- Damianakos, S. (2003). *Rebellion Tradition and Popular Culture*. Athens, Greece: Plethron.
- Erol, M. (2017). The Greek-Turkish musical “rapprochement” of the 2000s and approaches to Ottoman musical heritage. *Turkish Journal of Sociology*, 75-99.  
doi:10.16917/iusosyoloji.331333
- Frith, S. (2011). Music and Identity. In S. H. Gay, *Questions of Cultural Identity* (pp. 108-128). London: SAGE Publications Ltd. doi:http://dx.doi.org/10.4135/9781446221907.n7
- Gauntlett, S. (1985). *Rebetika Carmina Graeciae Recentioris. A Contribution to the Definition of the Term and the Genre Rebetiko Tragoudi through Detailed Analysis of Its Verses and of the Evolution of Its Performance*. Denise Harvey & Company, 1:55-73.
- Gauntlett, S. (1985). *Rebetika. Carmina Graeciae Recentioris*. Revised edition of Ph. D. Dissertation. Athens: Oxford University.
- Güven Ercan, U. (2013). *An anthropological study of rembetiko music culture in Istanbul at the end of the first decade of the 2000s*. Istanbul: Yeditepe University.
- Hatzipantazis, T. (1986). *Tis Asiatidhos Mousis Erastai ('The Suitors of the Asian Muse')*. Athens: Stighmi Press.
- Kaliviotis, A. (2013). *İzmir Rumlarının Müziği 1900-1922 Çeviren Yılmaz Okay*. Istanbul: Ofset Yapımevi.
- Kallimopoulou, E. (2009). *Paradosiaká: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*. NY, USA: Routledge, . doi:https://doi.org/10.4324/9781315247397
- Kekeç, F. (2023). *İstanbul ve Atina Şehir Müziğinde Kemençe: Alekos Bacanos ve Lambros Leonaridis Örneği*. Istanbul: Istanbul Technical University.
- Koglin, D. (2016). *Greek rebetiko from a psychocultural perspective same songs changing minds*, by Ashgate Publishing, Published by , (p, 93). New York, USA: Routledge.
- Koglin, D. (Winter 2008). *Marginality—A Key Concept to Understanding the Resurgence of Rebetiko in Turkey*. *Music And Politics*, II(1 ), 33 https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0002.102.

- Kounadis Archive Virtual Museum. (2019). Retrieved from <https://vmrebetiko.gr/en/d-home-en/>
- Merol, E. (2014). The "Musical Question" and the Educated Elite of Greek Orthodox Society in Late Nineteenth-Century Constantinople. *Journal of Modern Greek Studies*, 133-163. doi:10.1353/mgs.2014.0001
- Mourgou, A. (2022). Η άνθιση της αστικής λαϊκής μουσικής και του ρεμπέτικου στο Μεσοπόλεμο: ο Πειραιάς και οι γειτονιές του (Doctoral thesis ed.). Paris, Athènes. doi:10.12681/eadd/51191
- Ordoulidis, N. (2011). The Greek Popular Modes. *British Postgraduate Musicology*, 11. Retrieved from [http://britishpostgraduatemusicology.org/bpm11/ordoulidis\\_the\\_greek\\_popular\\_modes.pdf](http://britishpostgraduatemusicology.org/bpm11/ordoulidis_the_greek_popular_modes.pdf)
- Ordoulidis, N. (2012). The Recording Career of Vasílis Tsitsánis (1936-1983) degree of PhD. Leeds: The University Of Leeds.
- Pennanen, R. P. (1997). The development of chordal harmony in Greek rebetika and laika music, 1930s to 1960s. *British Journal of Ethnomusicology*, 65-116.
- Pennanen, R. P. (2004). The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece. *Ethnomusicology*, 48(1), 1-25. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/30046238>
- Petriniotis, E. (2023). Pre-war Rebetiko M. Vamvakaris, A. Delias, G. Batis (2nd ed.). Thessaloniki-Athens: iWrite Publications, ISBN 978-960-627-079-6.
- Tragaki, D. (2007). *Rebetiko Worlds*. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Tragaki, D. (2015). Rebetiko Past, Performativity, and the Political: The Music of Yiannis Angelakas. *Acta Musicologica*(1), 99-115. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/26350010>
- Zaimakis, Y. (2011). Music-making in the social world of a Cretan town (Heraklion 1900-1960): a contribution to the study of non-commercial rebetiko. *Popular Music*, 30(1), 1-24, 8. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/23325807>

## Personal Interviews

Güneş Demir, February 2024

Charalampos Theodorelis Rigas, June 2024

Mamed Dzafarov, June 2024

---

<sup>i</sup> Pennanen (1999, p. 68); Morris (1980, p. 81) in Ordoulidis, N. (2011).

<sup>ii</sup> Stathis Damianakos (1987) critiques the use of the concept of the subproletariat, arguing that it has often been applied too broadly by sociologists, encompassing any group or individuals in marginal or "peculiar"



---

situations that do not fit within established social classes. He identifies three primary categories of sub proletarian strata within modern industrial societies. The first consists of groups living in a state of permanent illegality, forming insular and inaccessible communities. The second category includes the lumpen-proletariat—individuals in chronic poverty and long-term unemployment, who have been marginalized by the socio-economic system. The third category involves unemployed or seasonal manual laborers whose extreme poverty and job insecurity prevent them from integrating into the working class.

iii From Kounadis Archive, 2019, <https://vmrebetiko.gr/item?id=41801919>

iv Gramophone matrix 0T1418. Pheretze phorō (Φερετζέ φορώ) / Rita Abatzi (Ρίτα Αμπατζή). (2024). In Discography of American Historical Recordings. Retrieved October 25, 2024, from [https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/200016359/0T1418-Pheretze\\_phor](https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/200016359/0T1418-Pheretze_phor)

v From Kounadis Archive <https://vmrebetiko.gr/item?id=4106>

vi Song lyrics from S.Chrysi's record in 1947. Damianakos, 2003; Ilias Petropoulos: 297

vii Makam Müzik Dergisi, Cafe Aman İstanbul, Interview Ramazan Çakmakçı, 2018, p, 44

viii From Kounadis Archive <https://vmrebetiko.gr/item?id=10154>

ix <https://youtu.be/opJvYhju5uc?si=3ZQSU1EuJkL2ibhh>

*Araştırma Makalesi/Research Article*



# BLUES AS A MUSICAL PIDGIN TOWARDS A COMPREHENSION DEFINITION AND THEORY OF BLUES\*

Nikolaus Grill\*\*

## Abstract

Theoretical works on blues as a style in its own right are scarce. Within the rather compact corpus of theoretical works on blues, only very few authors have attempted the establishment of a comprehensive theory, i.e., a theory that would account for the majority of phenomena exhibited by the vast array of musical styles that have come to be called blues at a certain point in time. A comprehensive definition of blues in the sense of a common theory applicable to the majority of its musical exponents has therefore hitherto not been satisfactorily established. Considering the totality of its sub-styles, blues is a highly diverse style and thus defies definition through a theory based on the analysis of physical musical constituents. In the article, I attempt to formulate a comprehensive definition and theory of blues; the definition and theory is based on the fact that blues shares common traits with Pidgin languages, which can be uncovered by an understanding of how blues uses the harmonic and melodic language of Western tonal music. The article analyzes the decontextualized use of Western tonal elements in blues through Schenkerian and tonal analysis and compares the findings to three traits of Pidgin languages, namely limited embedding and avoidance of deeper structure, the use of infinitive forms and metonymy, and grammaticalization, thus arriving at a metaphysical theory and definition of blues. The

---

\* Article Received Date: October 25, 2024- Article Accepted Date: November 28, 2024

The present article is a further development of the second chapter of my doctoral thesis "Blues in Turkey", currently in progress at the Department of Musicology and Music Theory at Istanbul Technical University's Graduate School.

\*\*PhD student of the Department of Musicology and Music Theory at Istanbul Technical University's Graduate school; mail: grill@itu.edu.tr I am publishing the article as a single author with the explicit approval of my thesis advisor, Prof. Songül Karahasanoğlu [atason@itu.edu.tr](mailto:atason@itu.edu.tr)

definition and theory is metaphysical in that it describes principles by which the blues is guided and through which actual musical constituents are brought into existence.

**Keywords:** Blues, musical pidgins, blues theory, definition of blues, blues metaphysics

### **Müziksel bir Pidgin Dili olarak Blues: Kapsamlı bir Blues Teorisi ve Tanımına Doğru**

Blues'u kendi başına bir stil olarak ele alan teorik çalışmalar oldukça azdır. Blues üzerine yapılan kuramsal çalışmaların sayısının oldukça az olmasının yanı sıra, çok az sayıda yazar kapsamlı bir blues teorisi oluşturmayı hedeflemiştir. Kendi döneminde veya sonraki dönemlerde blues olarak adlandırılan çeşitli müzikal stillerin sergilediği fenomenlerin çoğunluğunu açıklayacak bir teori henüz oluşturulmamıştır; dolayısıyla blues stillerinin çoğunluğu için geçerli olacak ortak bir teori ve kapsamlı bir tanım tatmin edici şekilde geliştirilmemiştir. Blues'un tüm alt stilleri göz önünde bulundurulduğunda, blues son derece çeşitli bir stildir. Bu çeşitlilik, blues'u fiziksel müzikal bileşenler üzerinden tanımlamayı zorlaştırmaktadır. Bu makalede, blues'a kapsamlı bir tanım kazandırmaya ve bir blues teorisi formüle etmeye çalışıyorum; bu tanım ve teori, blues'un tonal müziğin armonik ve melodik dilini nasıl kullandığını analiz ederek, blues'un Pidgin dillerine benzer ortaközelliklerini ortaya koymaktadır. Makale, blues'daki tonal öğelerin öz bağlamından bağımsız kullanımını Schenkerci ve tonal analiz yöntemleriyle inceler ve bulguları, Pidgin dillerinin üç özelliğiyle karşılaştırır. Bu özellikler: sınırlı gömme ve derin yapıdan kaçınılması, master ve metonimi kullanımı ve gramerleşme kavramlarıdır. Pidgin dillerinin dilbilimsel özellikleri ile blues müziğinin tonal unsurlarının karşılaştırılması, metafizik ve dolayısıyla kapsamlı bir blues teorisi kurmayı mümkün kılar. Sunulan teori ve tanım, bluesmüziğinin arkasında yatan ve fiziksel müzikal temsillerin ortaya çıkmasına sebep olan prensipleri açıkladığı için metafizik bir teori ve tanımdır.

**Anahtar Kelimeler:** Blues, müzikal pidginler, blues teorisi, Blues tanımı, Blues metafiziği

### **Introduction**

*What is blues?* The question seems to be easily answered, given the fact that blues is a musical style<sup>1</sup> with professional global and regional production, international and national sales listings and musicians who openly define themselves as professional proponents of the style. Closer inspection of the style *in its totality* yet shows that the struggle for a definition is met with hardships arising from the style's highly diverse nature; the diversity of blues is not a product of historical development; over the style's roughly 150 year history, blues has developed in a variety of different settings and locations, bringing forth a great number of musically distinct sub-styles Even in the earliest stages of blues, the style was highly diverse in terms of musical material, orchestral types and geographic origins. Blues has originated in the southern United

States, over an area roughly the size of Western Europe, among a population of highly diverse cultural origins, and has since spread all over the globe to form a great number of productive and highly improvisation driven styles. Blues elements have also been incorporated into a great number of African American popular musical styles and their derivatives, just as it itself has incorporated several musical traits of the before mentioned. A comprehensive definition of blues would have to be valid for the vast amount of individual sub-styles the term came to comprise. Given the great musical diversity among sub-styles, the question arises if singular blues sub-styles or style conglomerates should only be treated as styles in their own right in scholarly discussion. There are two strong arguments against this notion: First of all, blues *is* considered to be a musical style among musicians and listeners of its sub-styles, and therefore its sub-styles *are* perceived as pertaining to a single specified style. Secondly, blues musicians are not necessarily bound to perform a single sub-style, as many examples of musicians that have been active in more than one blues sub-style, or musicians who have incorporated sub-styles different from their original ones into their repertoire, give proof of. A definition of blues comprising the style in its totality has—as the following literary discussion will show—hitherto not been satisfactorily established. The article is an attempt at a definition of the style from a new perspective, i.e., the definition of blues as a musical Pidgin language and the establishment of a meta-theory to support this claim. The article shall first discuss previous scholarly definitions of blues and their downfalls, concentrating on definitions based on melodic material and non-Western Pitch Content, form and rhythmic analysis, and then continue to establish a theory and definition of blues as a musical Pidgin, comparing three major traits of Pidgin languages to musical constituents of the blues repertoire, namely limited embedding and avoidance of deeper structure, the use of infinitive forms and metonymy, and grammaticalization.

### **Scholarly Definitions of Blues and Their Downfalls**

Scholarly literature has traditionally focused on three methods of definition of the blues style, namely definition through social aspects of its origin and production, literary analysis of textual components and musical analysis. The first two have obvious downfalls: Social theories will only account for blues development among certain social groups, and thus defy universality. Literary analysis will only provide a theory for blues that has a

literary component and will only peripherally touch upon instrumental exponents of the style. Musical analysis is therefore the most promising method for a comprehensive definition of blues.

The corpus of scholarly musical theoretical writing on blues is comparatively small. A possible reason for this is its rather simple harmonic structure. Blues, in nearly all of its exponents, is a style based on a simple and repetitive harmonic structure with little to no room for harmonic augmentation, making it a rather uninteresting field for tonal analysis. Existing musical theories of blues generally focus on three areas of study: The melodic structure and use of scales and non-Western pitch content, harmonic form or chord structure, and rhythmic traits. It shall be seen over the following paragraphs that the existing theoretical approaches are not sufficient in providing a definition of blues in its totality, since their focus on foreground musical phenomena rather than governing principles do not lead to a universal understanding of this musically highly diverse style.

### **Definitions based on melodic material and non-Western Pitch Content**

Non-Western pitch content—as maybe the most striking feature of the style to the European trained musicologist—has most likely been the most discussed feature of blues among theorists. The exonym *blue note* is often used to describe non-Western pitch content (see Kubik, 1999: 118-145). In his book *Downhome Blues*, Tilton (1977) presents a statistical evaluation of the early Delta blues repertoire and derives a *blues scale* from it:

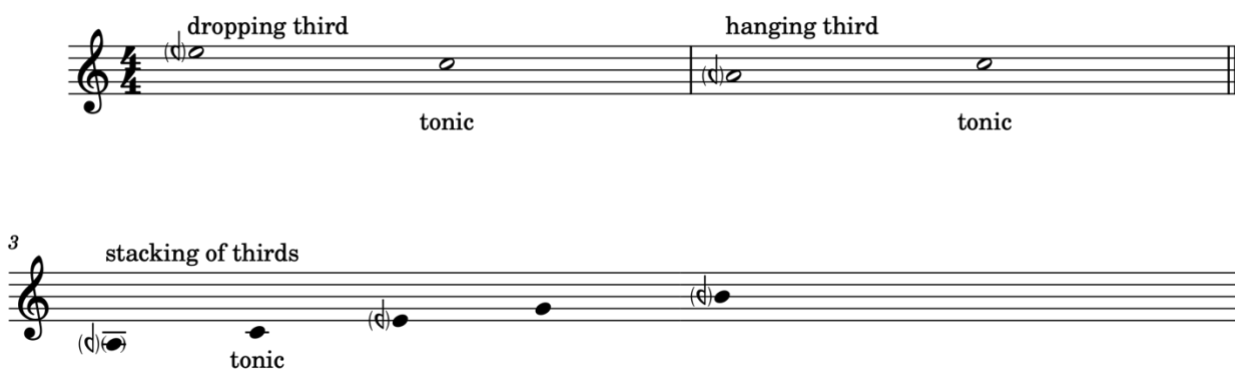


**Figure 1.** Tilton's Blues Scale

Judging from the notes with the highest occurrence, a pentatonic scale can be derived from the scale presented in Figure 1, with some steps of the scale housing pitch “complexes” (Tilton, 1977: 154), i.e., steps prone to microtonal inflection.

Many definitions and theories of blues have been based on explanations and supposed reasons for non-Western pitch content in blues. I shall in the following discuss the two most influential theories, namely the theory of a “ladder of thirds” introduced by Van der Merwe (1989) and the theory based on an overlapping of harmonic series, as presented by Kubik (1999: 118-145), since the overwhelming majority of later theoretical writing on the blues is based on these two seminal works<sup>2</sup>.

In his highly influential work *Origins of the Popular Style*, Van der Merwe (1989) presents a system of three *matrices*<sup>3</sup> that come together to form and define the blues, namely the matrices of *blues mode*, *rhythmic syncopation* and *blues form* (Van der Merwe, 1989: 93-100 and 113-145). Elaborating on the blues mode, Van der Merwe (1989: 120) conceives a system of a *ladder of thirds* based on the “mysteriously satisfying quality of the minor third”. Van der Merwe uses a method of stacking minor and/or neutral thirds—the problematic dichotomy of which shall be discussed at a later point—to create a *blues mode*, the foundation of which—hanging and dropping thirds—he assumes in chorale and folk musical styles of Europe, Africa and the Americas (Van der Merwe, 1989: 120).



**Figure 2.** Basic constituents of Van der Merwe's *Ladder of Thirds*

In Figure 2, we see the basic constituents of the *Ladder of Thirds*, as proposed by Van der Merwe (1989). Van der Merwe accepts the concepts of dropping or hanging thirds as the basis of a concept that creates triads and a more or less pentatonic mode from stacked thirds. In Figure 2, the C is accepted as the tonic. Van der Merwe yet puts forward that the *hanging* third, in this case the A, can also serve as a tonic from a melodic standpoint.

The first row of Figure 2 shows what Van der Merwe (1989: 122) calls “two-note modes”. The two note modes can be combined to form a triadic mode (Van der Merwe, 1989: 123). Another method of creating triadic modes is through *stacking* of thirds above the tonic, leading to a triad above it (Van der Merwe, 1989: 122-123). It is to be noted, that while Van der Merwe acknowledges the thirds in question to be *neutral thirds* in his basic example of two note modes, he does not notate neutral thirds in examples he gives for the triadic modes. Writing on the similar nature of both methods of triadic mode creation, he clarifies:

The two forms of this triadic mode, one with the tonic in the middle and the other with it at the bottom, may look very different, but we must not let the appearance of the notes on the page deceive us. Instead of the major and minor thirds of the printed page, most of the thirds will be neutral in actual performance. In such cases the fifth formed by the outer notes will be a perfect fifth, and the two forms of the mode will be identical except for the position of the tonic (Van der Merwe, 1989: 123).

Van der Merwe yet uses minor thirds and neutral thirds interchangeably in a way that is not always clear to the reader. Curry (2016) has addressed the problem:

In outlining the ladder of thirds, van der Merwe first emphasises [sic!] the importance of the minor third in forming the basis of the blues system. However, he goes on to point out that this third can vary between a minor and a neutral third [...] One way to map this out is to assume that a note a fifth above the tonic note will be very close to that found in equally tempered systems [...]. if the G in the model were approximately a perfect fifth (equally tempered or justly intoned) above the tonic (C in this instance), then both the interval between C and E and the interval between E and G would need to be around 350 cents. Neither interval could drop below this (towards the interval of a minor third) in the manner van der Merwe [sic!] suggests without the other interval becoming greater than a neutral third (Curry, 2016: 253-254).

Curry’s (2016) critique points out a downfall of Van der Merwe’s theory. To match the high diversity of the repertoire and the rather *ad libitum* use of different pitch contents on different scale degrees, Van der Merwe states the minor third as a constituent of a supposed *blues mode* (or even the aesthetic foundation of the system), whereas his theory, i.e., the ladder of thirds, can only be established—without sacrificing the perfect fifth, clearly a constituent of a blues scale, if one is to exist—if the ladder is based on the neutral third. Microtonal inflection is—as can be seen from Titon’s (1977) statistical evaluation—a crucial part of blues production. Yet, the theory of the ladder of thirds does not account for why minor and neutral thirds can be used interchangeably. Furthermore, the major third must also be regarded as an important melodic constituent of blues, if one is not to

disregard a greater part of the blues repertoire; in Van der Merwe's theory, major thirds are unaccounted for.

An inflected interval Van der Merwe's ladder of thirds cannot explain in itself is the *blue* or flattened fifth. Van der Merwe evades the problem by regarding the interval as having arisen from a "relative minor" (Van der Merwe, 1989: 125-126) of the minor melodic triad, i.e., the addition of a minor third below a *stacked* minor triad of the tonic. The blue fifth results from a transposition of this relative minor mode to the first scale degree. In doing so, Van der Merwe leaves the realm of purely melodic considerations, adding a harmonic dimension to his theory, since the minor triad would gain double meaning as either a minor or diminished chord based on an imagined harmonic background. Van der Merwe (1989: 213-220) regards melodic development of blues as independent from the underlying chord structure—a point to which I highly agree. It would yet be at least questionable why a melodic component with an intrinsic harmonic understanding would use an independent harmonic concept for its accompaniment.

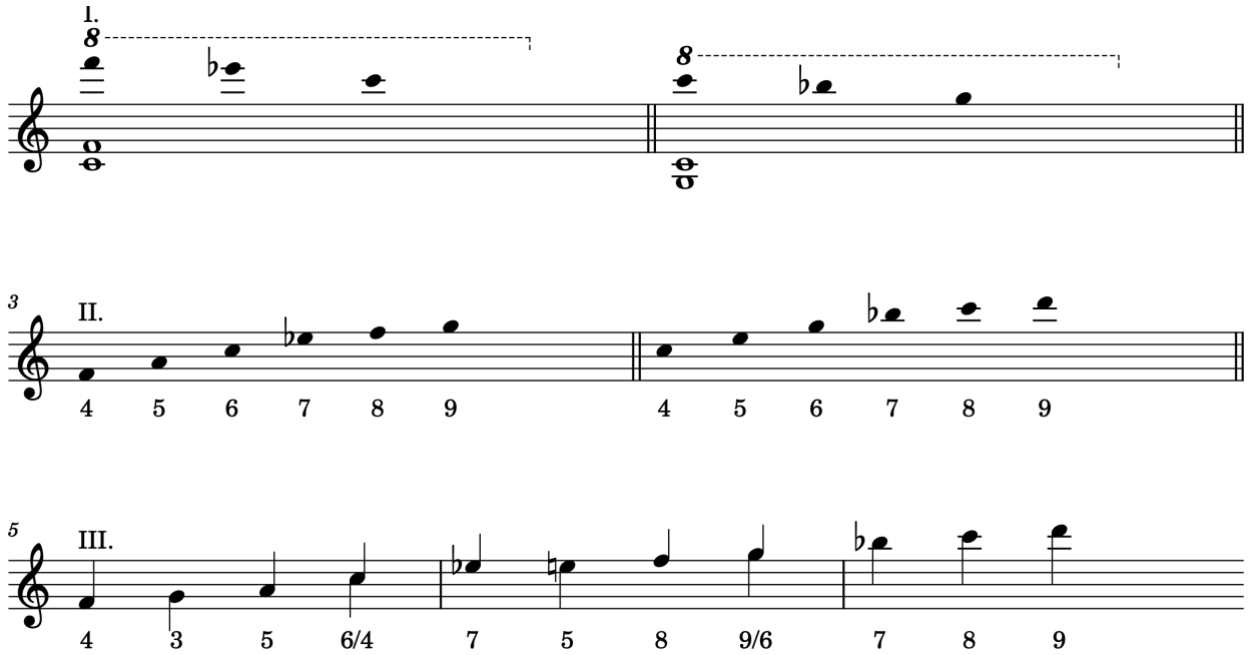
Another inconsistency in Van der Merwe's theory is his treatment of an interval he calls the *blue sixth* (an interval, that is—at least as an interval independent from the minor seventh—absent from Tilton's (1977) statistical evaluation). Van der Merwe argues—with some support from the repertoire—that the sixth may also be microtonally inflected in blues (Van der Merwe, 1989: 127-128). He treats the microtonally inflected sixth as a variant of the *blue* or microtonally inflected/flattened seventh, in place of which it may be used. There is a clear discrepancy between the notion of a blue sixth and Van der Merwe's original assumption that a hanging third will in practice be neutral. If this were so, the blue sixth would not be blue, but rather the standard sixth of the repertoire, or worse even, the tonic.

Van der Merwe's theory and its downfalls point to a major problem of blues theory, i.e., how hard it is to define the whole of the repertoire with a single theory. Van der Merwe's theory may be fit for a small portion of the repertoire; to be able to define the whole of the repertoire the theory has yet to be augmented to the point that the augmentations are in conflict with its original assumptions. The choice of third, be it neutral or minor, is also



not accounted for by the theory; the application is left to the individual choice of the musician.

The theory of overlapping harmonic series presented by Kubik (1999) seems at least at first glimpse to be more promising. Kubik bases his theory and definition of blues on a supposed ancestry of blues in the music of the Western Sudan belt. Kubik finds an example of paired double bell playing and singing among the *Kutin* people. The double bells of the *Kutin* are tuned to the intervals of a perfect fourth, and are used in pairs, which are tuned a perfect fifth apart (Kubik, 1999: 132-134). According to Kubik (1999: 137), the bells are tuned according to the [idealized] harmonic series of the human voice rather than the probably highly inharmonic overtone series of the bells themselves. The bells are used to accompany singing, which is based on a three-note diminution of the perfect fourth the bells are tuned to, based on the 6th, 7th and 8th partial of the harmonic series. The lower bells represent male, the higher bells female singing; female and male singing overlap and imitate each other on a different *level* [Figure 3] (Kubik, 1999: 132-145).



**Figure 3.** Summary of Kubik's theory of overlapping harmonic series

Kubik (1999: 136-145) argues that if one were to extend the harmonic series downwards, overlapping—as in the case of the *Kutin* bell players/singers—would lead to the creation of a scale that may be regarded as the foundation of the melodic content of blues [Figure 3].

The creation of a scale that would meet Titon's statistical observations would have to be based on an octave transposition of the second bell. For the sake of simplicity, I have not used special notation to mark septimal and syntonic commas in Figure 3, and instead included the number of the partial below the note.

Even at first glimpse, we see that the scale above is in conflict with the pitch content Titon's statistical evaluation outlines. Prominently, the flattened fifth (in Kubik's (1999: 146-151) terms "flatted"), major seventh as well as the microtonal inflections of the third and the seventh are absent. Kubik (1999: 138-140) explains the microtonal inflections of the third to arise from the conflict between the minor and major thirds that forms when the harmonic series overlap. Kubik gives two explanations for the flattened fifth in blues. The first explanation is based on a notion of secondary tonal centers, which may be separated by a whole tone from the original tonal center. This would by accident also account for the existence of the major seventh. The second explanation is based on a higher part of the harmonic series, i.e., accepting the flattened fifth as the 11th partial. According to Kubik (1999: 146-151), moving tonal centers are to be assumed in cases, where only the ascending form of the scale makes use of a flattened fifth (or—to be exact—a raised fourth). The use of the 11th partial is again according to Kubik (1999: 146-151) bound to situations in which the melody obstinately uses a scale of the 8th, 9th, 10th, 11th and 12th partial over all chords of the underlying 12-bar blues form. The above observations are problematic in that moving tonal centers—if applied rigorously—would necessarily lead to near chromatic pitch material, thus making the theory and the original scale derived from it obsolete. The use of the flattened fifth in the enclosed situations above also does not reflect the reality in the blues repertoire. Consider Muddy Waters' field recording of the song *Ramblin' Kid Blues* (Morganfield, 1993), in which the violin player uses the flattened fifth (or again—to be exact—the raised fourth) throughout the song with the exception of the V7 chord of the 12-bar blues form (which shall be discussed in detail at a later point), on which he plays the minor seventh of the chord, i.e, the natural fourth. Another argument against this treatment of the interval is that the flattened fifth is a prominent independent melodic means in Chicago blues, which especially in harmonica playing is often used as an ornament; in some cases, as in Little Walter's *That's It* (Jacobs, 1997), a

whole section of the solo uses only the flattened fifth, since he switches to chromatic harmonica in first position, which in the second octave with *slide in* only produces a diminished chord on the I (which obviously does not interfere with the I(7) chord of the 12-bar blues form).

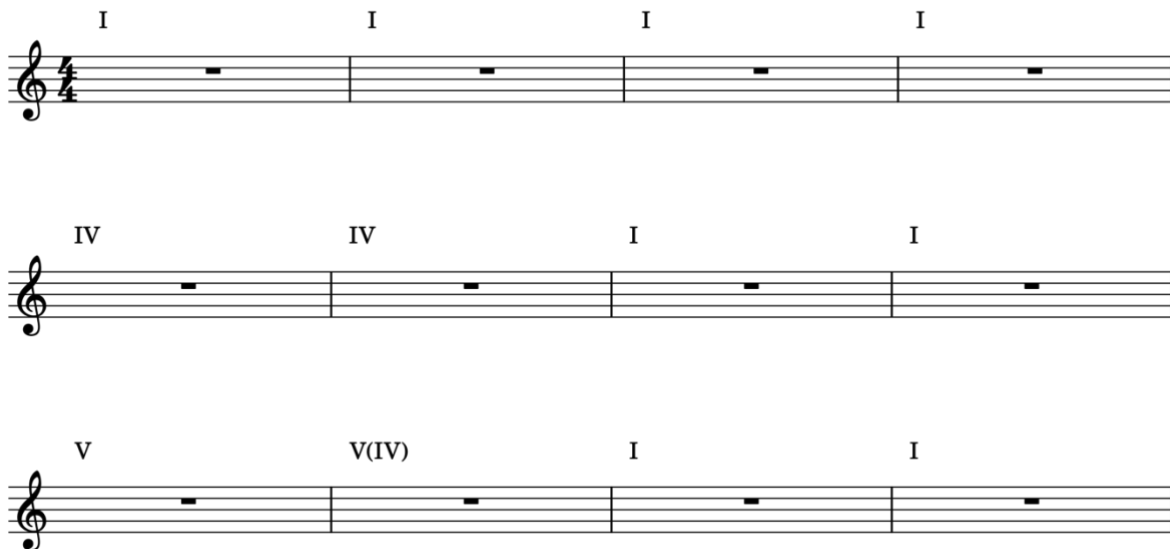
Curry (2016) develops a more complex system to account for obvious chromaticism in blues, within the theoretical framework of Kubik's theory of overlapping harmonic series. He first defines Kubik's scales as a series of narrowing thirds, which is of course true, since intervals of the overtone series are created by adding the exact same difference of frequency to each interval, thus intervals will be narrower the further up they are to be found in the harmonic series. To account for chromaticism, he conceives a theory based on "equal temperament" (Curry, 2016: 260). In this obscure definition of temperament, Curry equates all intervals but the first to minor thirds of 300 cents, thus adding a minor 9th to the scale. Organized in the form of a *tonnetz* (Curry, 2016: 261-262), this approach explains harmonic and melodic chromaticism, without sacrificing Kubik's original theory. It is yet highly questionable, why the septimal second between the 7th and 8th partial should be equated to a minor third; keeping in mind that Kubik's system is not based on temperament but on the harmonic series sung to instruments tuned to fifth and octave over a fundamental, i.e., either the 3rd and 4th, or 6th and 8th partial, octave equivalence is clearly a vital part of the system. The sharpening of octaves to form chromaticism is—in accordance with the theories of Kubik and Curry himself—therefore highly unlikely.

### **Definitions and Theories of Blues based on Formal Analysis**

If there is one thing that can be said about the blues without reservation, it is that all of its exponents are based on an obstinately repetitive form, over which the melody is constructed in a rather independent manner. In some cases like the orchestral blues of W.C. Handy—interestingly the self-proclaimed father of the blues (Handy, 1941)—a canonized repetitive form of blues (i.e. the 12-bar blues form) may be used as the foundation of a single period of a work.

The repetitive form may take on the form of a single riff (i.e. a repeated short melodic or rhythmic/chordal structure), alternating riffs or a *progression* of more or less tonal

chords, in most cases basic triads or *dominant* seventh chords. One peculiar tonal progression has gained so much popularity in the blues style, that it has become synonymous with the style, namely the above mentioned 12-bar *blues form* [Figure 4]



**Figure 4.** Basic outline of the 12-bar blues form

The 12-bar blues form is interesting, since it is not clear how and where the form has originated. Kubik (1999: 41-43) states an African origin, based on the most common method of setting lyrics to the form and their rhyme scheme (i.e., AAB, each line corresponding to a capitalized letter being set to 4 bars of the form). He yet acknowledges that “[n]o systematic survey of African music regarding this question has been undertaken. But the presence of an AAB form in west Africa is testified, if only (so far) by a single case [...]” (Kubik, 1999:42). A single occurrence of a certain rhyme scheme does not necessarily make an African origin of the form credible. In the Western tonal tradition, a prolongation of the first degree over two thirds of the whole of the form is a technique that if at all would not be found in song form.

Van der Merwe views the 12-bar blues form to be one of the essential distinguishing marks of the style. Van der Merwe states that the blues form is not bound to a certain chord

progression, or even a number of bars; he instead holds that the three-part structure of the 12-bar blues form is an essential distinguishing mark of the blues style<sup>4</sup>.

“The essential features [...] are the blues mode and the three part form, evolving separately in Africa and Britain, and finally coming together in the United States of the nineteenth century.” (Van der Merwe, 1989: 130)

Van der Merwe is yet wrong in assuming that blues is necessarily based on three-part forms. There are several works in the repertoire with a clear two-part form, ranging from short single-period forms like Leadbelly’s *Grey Goose* [Figure 8], which is based on a single chord change, to more complex single-period two-part forms like Robert Johnson’s *They’re Red Hot* (Johnson, 1990) [Figure 7]. Van der Merwe is one of only very few writer who have theorized the 12-bar blues form, therefore his theories and their downfalls may count as representative for the whole of the academic discussion. Thus—as has been seen in the case of definitions based on melodic analysis of blues—definitions and theories based on the formal analysis of the style also encounters the problem that blues seems to be a style that defies definition through a singular musical principle.

### **Definitions and Theories of Blues based on Rhythmic Analysis**

Van der Merwe (1989) holds that one of the *blues matrices* is a highly syncopated rhythm. Upon closer inspection, rhythmic syncopation in blues yet does not necessarily exceed Western tonal musical styles; it is yet to note that the majority of blues exhibits *inégal* beats one step below the main beat of the work, making syncopation appear more complex than it might actually be.

Kubik (1999: 51-62) has dedicated a whole chapter to the prominent absence of complex time-line patterns in blues, especially in comparison to other African American musical styles. Maybe, on the contrary, syncopation in blues is to be understood not as rhythmic complexity but—on the contrary—as a means of embellishment within a style of rhythmic simplicity. It is for this reason that I do not take rhythmic considerations into account in my own definition and theory.

### **Towards a comprehensive theory and definition**

The above discussion on musical theoretical literature on the blues reveals a serious obstacle to the theorist: Blues, as a highly diverse style, is incredibly hard to define through musical traits, since mostly only a part of the repertoire will adhere to a certain musical concept. Blues seems to defy clear-cut musical rules and definitions; every theory put forth is contradicted by at least one exponent of the style that does not neatly fit into its constraints.

In his article *Blues and our Mind-Body Problem*, Smith (1992: 43) states that “The exceptional trick it [i.e., blues] pulls off is precisely to turn anti-music fully into music, to be the form of form's refusal, the eloquence of inarticulateness, the sublime inevitability of vacillation [...]”. Van der Merwe (1989: 219)—after elaborating separately on modal, rhythmic and formal traits of the blues, the downfalls of which have been discussed earlier—comes to the conclusion, that there is a certain “at-oddness” behind the concepts of the blues scale, blues syncopation and blues form, at least from the standpoint of Western tonal music, and goes on to state that it is the combination of the at-oddness of these concepts that lead to a sense of completeness in the style, or in Van der Merwe's (1989: 219) words “it is the reconciliation of [...] at-oddness that makes for completeness [in blues].”.

Weisethaunet (2001: 105) yet states that “[...] blues is to be experienced as tonal music; there is in blues always a tonal centre; it is a play within a tonal framework. Blues is hardly ever 'a-tonal', as may be the case with Western non-functional musics.” Indeed, at least judging from the accompaniment, blues nearly exclusively makes use of Western tonal elements, be it the progression of triadic chords or an *ostinato* bass movement in accompanying riffs. These elements are yet applied in ways often highly different from their standard application in Western tonal music.

At first glimpse, it is hard to understand what to make of this. Blues is obviously not a simple mixture of European and African styles, since a simple stylistic mixture would have arguably led to a much more consolidated style. Maybe blues could be defined as a mixture of a multitude of styles with Western tonal music in varying composition; but this would not account for the blues to have been perceived as a single style throughout its history,

since it is hard to imagine that differing stylistic mixtures would lead to an outcome similar enough to be perceived as such.

I believe that the greater part of authors attempting to propose a definition or theory of the blues have erred in trying to find a definition or theory in the musical material itself. It is rather the *use* of the material in question that will provide answers to the question of *how blues works* in its totality. Musical material may differ, but it is an analysis of the principles that guide their use that has the power to reveal the rules at work behind the totality of the style, and as such will lead to a theory and definition.

I believe that if one is to find guiding principles behind the blues style, one must look at the elements of blues that are well known and studied concerning origin and application. As the downfalls of Kubik's theory suggest, African traits will not satisfy this need, since the exact origin and original guiding principles of supposed African musical traits in blues remain to a greater part obscure. I therefore suggest that it is the use and application of Western tonal structures in blues the researcher will have to focus on when trying to understand the guiding principles behind the style, since their original application is well documented and diverging use of them will lead to an understanding of how blues *really works*. It will in fact be shown in the following that blues itself may well be based on principles that have originated from a use of Western tonal principles divergent from their standard application, or even a defiance of principles intrinsic to them; it will be seen that perceivedly non-Western elements of the melody such as microtonal inflections may also well be explained simply as outcomes of this process.

### **Blues as a Musical Pidgin**

An analysis of the application of Western tonal material in blues uncovers principles that strikingly resemble the principals involved in the formation of a phenomenon in linguistics, namely the formation of Pidgin languages. Considering the early history of the blues, this is not at all surprising. According to Bakker (2002: 5) “[...] a Pidgin is [...] not a native language, and not the language of one specific community or ethnic group. Pidgins are used between people who have no other, full-fledged language in common [...].” Pidgin languages are languages that evolve out of necessity in situations where speakers have no

common tongue to communicate; they have mostly evolved in situations that arose from European imperialism, and as such are generally lexified by a dominant language, i.e., the language of the European imperialists (Motanya, Toro & Nasir, 2016). Blues as a musical style has developed in a setting that fits the definition. The southern United States of the 19<sup>th</sup> century were home to people of highly diverse ancestries, ranging from western to central and even southeastern Africa to a variety of European countries. The African American population of the rural south of the United States alone originated among highly diverse linguistic, cultural and social groups (for a discussion see Kubik, 1999 and Oliver, 1997). Meaningful music making and transmission will arguably not be possible between people of different cultural backgrounds. It is likely that—in parallel to language development in similar situations—the African American population of the rural southern United States has developed similar strategies to make meaningful music transmission and music making possible. It is to be noted that the term *meaningful* is not used in the semantic sense—musical *meaning* in the sense of semantic representation in blues is rather to be found in the realm of its textual component. I apply the term *meaning* in the strictly syntactic sense, quite similar to the way Van der Merwe (1989: 219) uses the term *completeness*. In this sense, a work of music is *meaningful* if its musical elements are perceived by musicians as well as listeners to coherently follow an intrinsic string of logic.

Western tonal music has been documented as a dominant musical language in the 19<sup>th</sup> century southern United States. European style religious music and gospels were an important influence on the development of African American music in general; the use of and education on Western musical instruments was also an important factor in the dissemination of the Western tonal style (see Oliver, 1997). Unlike the African Americans of the big cities, the rural population consisting of farm workers and wage slaves, is most likely to have had only limited access to a thorough education in Western tonal music; the role of limited access to a superstratum language in the creation of Pidgins has been stressed by Lefebvre (1998: 35)<sup>5</sup>.

I shall in the following elaborate on how blues resembles Pidgin languages on the level of metaphysical categories; these can—in theory—have unlimited physical manifestations; yet, in practice, the blues style will stay near to its lexifier, i.e., Western tonal music; thus,



completely non-tonal representations in blues are not accounted for by the repertoire. To do so, I shall compare three major aspects of pidgin languages to tonal and Schenkerian<sup>6</sup> analysis of selected works from the blues repertoire.

### **Limited Embedding and Avoidance of Deeper Structure**

Limited embedding has been shown to be a major trait of Pidgin languages. In her work on relative clauses in child language and Pidgins, Romaine (1985) shows that pidgin languages have a strong preference for structures that avoid embedding. Romaine (1985) cites an example from the Papua New Guinean language Tok Pisin (which – according to Bakker (2002) is not a true Pidgin language but rather a Pidgincreole, yet Tok Pisin exhibits many traits of *true* Pidgin languages), that reveals the syntactic differences to the embedding strategies of the English language. The example presented is: “Mi lukim dok [...] em i ranim pik bilong mi [...] [.]” (Romaine, 1985: 13), which translates to English as “I saw the dog that chased my pig” (Romaine, 1985: 13). The Tok Pisin example exhibits a structure with less structural depth than the English example. This is achieved by adding the redundant pronoun *em* [he, she, it], thus creating a new sentence instead of further implying a deeper structure in the verb phrase, as is the case in the English example. The subordinate verb phrase “chased my pig” is no longer part of the original verb phrase “saw the dog”; but a verb phrase of its own. Thus, morphologically speaking, “chased the pig” is no longer embedded in the sentence “I saw the dog that chased my pig”. Motanya et. al. (2016) give the following example from Nigerian Pidgin English: “Wi tel awa draivas mek dem no come”, which translates to “We told our drivers not to come.”. Here the highly complex verb phrase, including an infinitive construction of the indirect speech, is simplified by adding a redundant *mek dem* to the structure, thus creating a second verb phrase, since *mek* is obviously in the subject and not the object position (it is obviously the subject speaker’s action that *mek dem no come*).

As we see from the above examples, coreferencing in pidgin languages is often avoided by the introduction of redundant pronouns. Thus, the stringing together of independent sentences is preferred over deep structure. In blues, we see a rather similar phenomenon. In fact, the obstinate form of blues may well be explained as adherent to a metaphysical principle of an avoidance of deep structure. Pidgin languages prefer the stringing together

of independent sentences over deep structures within the verb phrase. Blues also seems to avoid the deepening of structure by repeating structure instead of deepening it. Blues forms that exceed the simple riff in length and complexity, like the 12-bar blues form, often defy deeper structure through means of its avoidance within the technical framework of Western tonal music. This becomes particularly evident if the 12-bar blues form is compared to even simple works of tonal music, as the German children's song in Figure 5:



Figure 5. German Children's song *Häschen Klein*

The German song *Häschen Klein*, a song most German native speakers will be familiar with, is a good example of how tonal music implies deep structure and embedding even in its most simple forms. This becomes especially evident through Schenkerian analysis.



Figure 6. Schenkerian Analysis of the German Children's song *Häschen Klein*

Upon closer investigation, the simple children's song *Häschen Klein* exhibits a highly complex interplay of *hintergrund*<sup>7</sup>, *mittelgrund* and *vordergrund* structures. At least two

different *mittelgrund* levels can be extracted from the song, one being a *quintzug* spanning over the whole length of the song, the second (higher) *mittelgrund* level exhibiting a *quintzug* and a *terzzug*, of which the first *quintzug* may theoretically (though not shown in Figure 6) be divided into two *terzzug*-s. The *vordergrund* also exhibits interesting traits, such as ascents of a fifths (thus describing the *tonraum* of the work in ascending order).

A short look at the 12-bar blues form reveals that the form itself inhibits multi-layered structure in that it exhibits only a single cadential bass movement towards the end of the form. Since the chord structure is in most cases obstinately followed, there is no room for cadential movements that would hint at a higher structure than the lowest *mittelgrund* level, thus limiting deeper structure to the basic *quint*- or *oktavzug* (though—for reasons that are not accounted for by purely formal observations—the *oktavzug* will seldomly be encountered in blues) of the *mittelgrund*. This notion is probably what Van der Merwe (1989: 219) has felt when he found the 12-bar blues form to carry “at-oddness”.

As I have mentioned earlier, the 12-bar blues form or any other asymmetrical three-part form that Van der Merwe would associate with it, is not the only form used even in early blues. I have mentioned earlier that symmetrical two-part forms exist in blues, i.e., forms with a half cadence near the middle of the song, which is resolved at the end of the song, a perfect prerequisite for deeper structure, since a half cadence will allow for the *hintergrund* and different *mittelgrund* levels to move at a different pace, thus creating a multi-layered deep structure. It is yet exactly in these forms, that we come to understand how blues does not only lack deeper structure, but how it actively avoids it.

The image shows a musical score for Robert Johnson's 'They're Red Hot' in 4/4 time. The score is divided into five systems of music, each with chord symbols written above the staff. The melody is written in a single treble clef staff. The chords are: C, C/B, A, D7, G7, C (measures 1-4); C, C/B, A, D, G7 (measures 5-8); C, F7, F7, Fm7 (measures 9-12); C, C/B, A, D7, G7, C (measures 13-16); D7, G7, C (measures 17-19). The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests and a final cadence.

**Figure 7.** Transcription of chords and melody of Robert Johnson's *They're Red Hot*

The example in Figure 7, a transcription of Robert Johnson's song *They're Red Hot* (Johnson, 1990), shows that blues evades deeper structure even in forms that would—in terms of a Western tonal understanding—most definitely call for it. The above form is—as has been stated above—clearly a single-period two-part form, divided by a half cadence. What is interesting is how the melody creates an environment that evades cadential feel. The only true cadential movement in a Schenkerian sense can be seen in the transition from the half cadence back to the chord of the first degree, i.e., C in the 9<sup>th</sup> measure. Due to the fact that the melody evades the 4<sup>th</sup> degree altogether, a *quintzug* is impossible to establish. In fact, it is impossible to truly establish a cadence after the 9<sup>th</sup> measure. In this case, even though there are cadential movements in the accompaniment, the melody works against it, thus simplifying the form. The chordal progression of the song is basically a *ragtime* progression (see Curry, 2016), the foundation of another popular African American style. Robert Johnson *transforms* a ragtime tune to blues through his characteristic implementation of the melody.

Another good example for the phenomenon at hand is Leadbelly's (Ledbetter, 2007) rendition of the folk song *Grey Goose*. Again, we see how the treatment of the melody transforms a simple symmetric two-part form into a work of blues:



**Figure 8.** Transcription of melody and chords of Leadbelly's rendition of the song *Grey Goose*

Leadbelly obscures deeper structure by returning to a pitch content in the 3<sup>rd</sup> bar that in the Western tonal tradition would rather be associated with the A $\flat$  chord of the first degree. He also evades the second degree towards the end of the work, introducing the melodic cadential degree only in the second bar. One is tempted to argue that Leadbelly *destroys* a feeling of spanning not only by evading the second degree towards the end of the song, but even more so by introducing pitch content not corresponding to the pitch content hinted at by the E $\flat$  chord in the third measure. Another means to obscure cadential feeling is the use of microtonal inflection on the third and seventh degree, thus further blurring the harmonic affiliation of the melody.

The avoidance of the second scale degree in the melody is most probably what has led many scholars to believe in the existence of a *blues mode* or the application of a more or less *pentatonic scale* in blues. To my understanding, the pentatonic scale or blues scale is yet not a constituent of blues in itself. It is not the pentatonic or blues scale that shapes blues; it is the notion of avoidance of deep structure that will lead to the avoidance of the second degree under cadential circumstances, or in more extreme cases, altogether.

The image shows a musical transcription of a harmonica solo in 4/4 time. It consists of three staves of music. The first staff starts with an E7 chord and contains a melodic line with three glissando markings. The second staff begins at measure 5, with an A7 chord above the first measure and an E7 chord above the last measure. The third staff begins at measure 8, with B7, A7, and E7 chords above the first three measures, and the word 'turnaround' above the final measure. The melody is characterized by a consistent interval of a second degree, often with a sharp sign, and a frequent use of glissandos.

**Figure 9.** Transcription of the second part of James Cotton's harmonica solo on Muddy Waters' *Got My Mojo Workin'*

James Cotton's solo over Muddy Waters' (Morganfield, 2007) *Got My Mojo Workin'* [Figure 9] is an example of the extreme case in which the second degree is avoided altogether<sup>8</sup>. What is highly interesting is that the melody of the song only reacts to the B7; other chords are utterly ignored by the melody (with the exception of the turnaround). In some cases, the melody even creates strong dissonances from the standpoint of a Western tonal understanding (A# against A). This notion will be of importance later on in the article.

A direct comparison of recordings of the same song by a blues musician and a musician of another popular American musical style will arguably provide striking evidence for the above phenomenon. Consider the transcriptions of blues singer Leadbelly's (Ledbetter, 1996) and country singer Bill Monroe's (2013) versions of the song *In the pines*, in Figure 10 and Figure 11 respectively.

Bill Monroe's version of the song [Figure 11] is quite adherent to the rules of tonal harmony, with the exception of the extreme prolongation of the initial I of the *hintergrund*. The staff notation represents the choral singing of Bill Monroe and two other singers, whereas the chord symbols represent the chords played by the accompanying guitar. Even though the form would seem to be hindering it, at least three levels of *mittelgrund* can be

assumed; a *quintzug* from the beginning to the end, two independent *terzzug*-s in bars 1-2 and 3-4 (in 1-2 through octave transposition of the third in the guitar chord) and an *oktavzug* moving at a higher pace than the *quintzug* from the beginning to the end of the song.

Leadbelly's rendition of the song in Figure 10 paints quite a different picture. The upper staff represents the melody sung by Leadbelly, the lower staff the bass notes played by the guitar; the chords represent the rhythmically strummed chords of the guitar, that are played alternately with the bass notes. Here the bass evades cadential properties by playing unison with the melody.



Figure 10. Transcription of Leadbelly's rendition of the song *In the Pines*



Figure 11. Transcription of Bill Monroe's rendition of the song *In the Pines*

The F# in the bass line of the penultimate measure might be an octave transposition of a cadential melodic note, which would at least make a Schenkerian *hintergrund* plausible; yet even this notion is destroyed by the penultimate G# in the bass line, obscuring the cadential movement and thus destroying even the clear notion of a *hintergrund*, leaving the musical material *meaningless* in Western tonal terms.

The evasion of clear cadence by a movement to the third is a technique that can be encountered quite often in blues. Even in composed works of blues that exhibit a well

defined *quintzug* in the *mittelgrund*, the movement is used to blur the clear-cut two- or three-layeredness of the structure. This is the case Big Mama Thornton's rendition of the Leiber & Stoller's (2023) song *Hound Dog* [Figure 12]:

The figure shows three staves of musical notation in 4/4 time, key of E-flat major (three flats). The first staff starts with a treble clef and a key signature of three flats. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G (the first degree of the scale), and continues with eighth and quarter notes. A chord symbol Eb(m) is placed above the staff. The second staff starts with a measure rest, followed by a quarter note G, and continues with eighth and quarter notes. Chord symbols Ab(m) and Eb(m) are placed above the staff. The third staff starts with a measure rest, followed by a quarter note G, and continues with eighth and quarter notes. Chord symbols Bb, Ab(m), and Eb(m) are placed above the staff.

**Figure 12.** Big Mama Thornton's rendition of Leiber & Stoller song *Hound Dog*

As can be seen from above, blues applies a great number of methods to evade deeper structure. The methods presented here are most likely just a small portion of the techniques used to achieve this means. As stated above, blues could theoretically apply infinite techniques to achieve this goal. The number of techniques to be applied is yet limited by the fact that blues is lexified by Western tonal music, and thus the music will at least superficially adhere to its rules. There are rules that are nearly thoroughly abided to; even though the melody evades cadential meaning, in all of the above examples, the melody begins with a chordal tone of the first degree chord of the tonality of the tune. All of the above examples end on the first degree of the respective tonality. Though this is not a rule of thumb, and blues can evade even this notion (which—as will be seen—is also founded in the theory of blues as a Pidgin), this notion hints at a major trait of the style. Blues uses Western tonal material, but evades the traits of it that would complicate intercultural musical communication. To do so, blues uses a multitude of means, among them the partial or complete evasion of the second scale degree in the melody, microtonal inflection, and the doubling of the melody in the bass.

### Use of Infinitive Forms and Metonymy



According to Todd, the use of infinitive over finite verb forms is a major trait of Pidgin languages (Todd, 1990: 1-2). Todd gives the examples of Tok Pisin and the Cameroonian Pidgin language Kamtok, in which forms of agency, including the first person dual of Tok Pisin, all use the same basic verb form (Todd, 1990: 2). To understand how infinitive forms work in music, it must first be established what the notion of infinitive forms conveys in linguistics. Infinitive forms are verb forms that show no inflection, meaning that the person or function of the verb cannot be understood from the verb form alone.

A similar phenomenon is at hand in blues. Looking back at Figure 9, it can be seen that the melody only reacts on certain chords in the way one would expect it to in Western tonal music. The melody does not seem to react to the chord on the fourth degree at all. The chord, therefore, is quite similar to the infinite verb form in Pidgin languages, in that it alone cannot account for the meaning that is assigned to it by the melody. Chords can be understood in different ways, depending on context; but it is not the context of the chord within a progression or form that defines the function of the infinitive chord, but the melody construed over it.

Finite and infinitive forms are functions of the chord (though they are not defined through it, as has been stated above), since it is chords and their positions within a progression that arguably carry function in Western tonal music. In fact, the notion of function is quite crucial in the teaching and understanding of tonal harmony. It is yet also possible to view the phenomenon from the perspective of the melody; in this case, a melodic structure that is to be expected on a certain chord is left out *in lieu* of another, unexpected melodic structure. In this case, the process is to be understood as an outcome of a metonymic process.

The terms metonymy is—again—not to be understood in the semantic sense, but as a functional term. Concerning music and especially the case of the blues, it must yet not be confused with grammaticalization, which constitutes the use of a chord or chord progression in a way opposed to its original function in the Western tonal tradition.

Metonymy is a function of the melody, by which the *meaning* of a chord as a generator of melodic structures is manipulated or defied.

In his seminal work *Bastard Tongues*, Bickerton explains the role metonymy has played in the evolution of Creoles, and thus, its importance in Pidgin languages:

“Words in Creoles change their meaning for a variety of reasons. Perhaps the most common is the fact that a lot of words were simply lost in the extraordinary circumstances that gave birth to Creoles. Take the typical Guyanese query: *What time we go reach? Reach what? Well, wherever you’re headed for. Reach* simply means “arrive” [...]” (Bickerton, 2008: 34)

It is quite plausible that music too—given that most probably only limited access to the sources of Western tonal music was available to the African American population of the rural southern United States—began to make use of the limited melodic material that was at hand in contexts that were not accounted for by the limited amount of chord progressions that were available to the musicians within this population. The process yet led to the exact opposite of limitedness. In fact, it is probably exactly the metonymic processes that account for the stylistic diversity of blues. Theoretically, chords can be reinterpreted by the melody in an infinite number of ways, again only constrained by the notions of Western tonal music as a lexifier language.

Sonny Boy Williamson II’s song *Help Me* (Miller, 1991) [Figure 14] is a radical example of this notion. In the opening solo to the song, Sony Boy Williamson II plays a solo in major tonality on a minor tonality chord progression [Figure 13].



**Figure 13.** Opening harmonica solo of Sonny Boy Williamson II's song *Help Me*

What is quite interesting here is the fact that the melody Sonny Boy Williamson II *sings* is in minor tonality, though the harmonica solos and the harmonica vamping (i.e., chord accompaniment) are in a major tonality throughout the piece. Since no minor chords can be played on the diatonic harmonica in second position—the predominant position in blues harmonica playing and the position Sonny Boy Williamson chooses to play in the recording—this may be attributed to the tonal layout of the harmonica itself. It is interesting, though, that even an unchangeable outside influence like the layout of the harmonica can be metonymously used as melodic material over an unrelated chord. This opens up room for discussion, whether or not the metonymous processes are metonymous in a strict sense of the word, or if these processes rather constitute processes of relexification. This would open up space for non-Western melodic structures to enter blues and would account for how African musical traits may be encountered in blues, even though African melodic traits do not seem to account for the melodic development of the whole of the repertoire.

Differences in melodic material between parts sung and played by instruments are often encountered in blues; in Muddy Waters' *Got my mojo working*, the harmonica solo of which we have encountered in Figure 9, Muddy Waters' singing adheres strictly to a minor pentatonic, with occasional microtonal inflections to the third. Metonymy or— to go even

further-relexification opens up an area of creativity for the blues musician, in which even in a single tune different musicians can use different melodic material without sacrificing the musical meaning of the tune in its totality. It is this process that shows that blues is not only a musical Pidgin language, but also a means of pidginization, in the sense that—if applied in the sense of its musical principles—blues can readily incorporate a great number of unrelated melodic concepts without losing musical meaning; thus, musicians can use blues to *ad libitum* create an unlimited amount of musical Pidgin languages.

### Grammaticalization

In her chapter in *The handbook of Pidgin and Creole studies* (Kouwenberg & Singler, 2008), Bruyn (2008: 385) states that “[...]p]rocesses of grammaticalization may be considered central to the development of pidgins and creoles [...]”. She cites Hopper & Traugott (2003: 15) who define gramamticalization as “the change whereby lexical items or phrasal constructions can come in certain contexts to serve grammatical functions [...]”.

As I have discussed above, it is the chords and progressions of chords that are the carriers of function in Western tonal harmony. Grammaticalization in blues may be regarded as the use of chords in functions they would not normally be applied in. Sonny Boy Williamson II’s song *Bye Bye Bird* (Miller, 2013) may serve as a first example [Figures 14 and 15].

The image shows a musical score for the first stanza of Sonny Boy Williamson II's song "Bye Bye Bird". The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: "bye bye bird", "bye bye bird", "bye bye bird", "bye bye". The piano accompaniment features chords labeled A7, A7, and D7. The second system also has a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: "bird", "bye bye", "bye bye bird", "I'm gone". The piano accompaniment features chords labeled A7, (E7), and A7.

Figure 14. First stanza of Sonny Boy Williamson II’s song *Bye Bye Bird*



**Figure 15.** Harmonica solo of Sonny Boy Williamson II's song *Bye Bye Bird*

In the song, Sonny Boy Williamson II accompanies himself on the harmonica; since this is the case, there is no chordal accompaniment to the sung melody, since Sonny Boy Williamson II could not possibly play and sing at the same time. The instrument used is a diatonic harmonica in Low D, played in second position (i.e., *finalis* on A). In the first stanza, Sonny Boy Williamson II sings an E in the position the V7 (in this case E7) chord would normally occupy in a 12-bar blues progression. In the solo, it yet becomes clear that a chord that in Western tonal harmony does not carry a function beyond being the starting and ending point of a tonal work, the I chord, has actually taken over the function of the V7 chord. I have written the chords of a normal 12-bar blues progression over the melody and accompaniment played by Sonny Boy Williamson II in Figures 14 and 15 to point out this discrepancy. Of course, there is no such thing as a *normal* 12-bar blues form. What we see here is that blues can radically reinterpret chords; even though the song technically has no V chord, there still is clearly a feeling of cadence in the work; the work does not seem to stand still.

Even more radical approaches can be seen in blues forms that are based on a riff on a single chord or two alternating chord concepts. Concepts like this often use a variety of chordal interjections in lieu of a dominant chord, in the sense that they serve as a point of tension that is resolved by a return to the original chord of the riff. Consider the example of John Lee Hooker's (2020) song *Boogie Chillen* [Figure 16].



**Figure 16.** Chords used in John Lee Hooker's song *Boogie Chillen*

John Lee Hooker's *Boogie Chillen* is quite different from the examples presented above in that it does not adhere to a strict form. The song is based on a rather free interchange of riffs on two different chords, as seen in Figure 16. Since there are only two chords in the song, the E9/B chord takes over the function of a dominant in the sense of Western tonal music, i.e., the functional degree carrying tension. John Lee Hooker *grammaticalizes* the chord of the fourth degree to take over the function of a chord of the fifth degree.

Grammaticalization can be as radical as to replace the I chord at the beginning of a work. Charley Patton's (2004) song *A Spoonful Blues* [Figure 17], follows a progression, namely VI/II/V/I, which in itself would not seem strange, were it not for the fact that the progression constituted the whole harmonic structure of the song. In this case, the chord of the first degree is only encountered at the very end of the form, as the form of the song opens on a chord on the sixth degree. Charley Patton, though, adjusts the melody accordingly; here we see the difference between grammaticalization and metonymous or relexification processes first hand; in metonymous processes, the content of the melody would not cohere to the chord, whereas a grammaticalized progression is prone to use a melodic structure that fits the harmonic structure. Even in the first stanza of *Bye bye bird*, the E sung to the grammaticalized chord of the first degree is the fifth degree of the chord in question.

and all I want in thi cre-a-tion is a \*guitar them wo-men go-in' cra-zy  
 ev - ry day in their life 'bout it

**Figure 17.** Transcription of the first stanza of Chaley Patton's *A Spoonful Blues*

It is important not to confuse grammaticalization with reharmonization. Whereas reharmonization follows certain guiding principles derived from Western tonal principles and replaces chords according to them, grammaticalization makes use of arbitrary chords in places reserved for chords of a certain function, and is thus in itself not bound to the restraints of Western tonal practice.

## Conclusion

Blues as a highly diverse style defies the constraints of purely musical theories and definitions. The above considerations have yet shown that blues follows certain metaphysical principles that can substantiate in a great variety of musical manifestations. Blues, as a style that has developed in a highly diverse cultural setting in the rural southern United States, seems to follow the same metaphysical principles Pidgin languages adhere to. The article has analyzed blues among the lines of three major metaphysical properties of Pidgin languages, i.e., limited embedding and the avoidance of deeper structure, the use of limited forms and the metonymous reinterpretation of formal structures, and grammaticalization.

A definition of blues may be derived from a style's combined adherence to these metaphysical principles, whatever their musical manifestations may be. Maybe it is possible to speak of metaphysical *matrices* in the sense Van der Merwe (1989) has opted for. Blues could then be defined by its adherence to the principles of Pidgin languages translated to the realm of music, as has been proposed by this article. Theories of blues that shall account for the blues style as a whole must therefore also be based on the above

metaphysical principles. More metaphysical traits of the blues style may be discovered in future works on the subject, thus expanding the theory. Having a definition at hand will hopefully prove to be a valuable tool for the ethnomusicologist working in blues related fields.

## Notes

<sup>1</sup>I choose the term *style* over the term *genre*, since the article attempts a definition of blues based on musical and meta-musical rather than on functional consideration. I thus follow Moore's (2001: 441) first definition of style and genre: "[...] [The] distinction may be characterized in terms of 'what' an art work is set out to do (genre) and 'how' it is actualized (style)."

<sup>2</sup>Van der Merwe (1989) and Kubik (1999) present theories that differ from the majority of authors in that they postulate independent theories of the melodic material of blues. The works of authors like Sargeant (1964), Borneman (1959) and Schuller (1968) shall be mentioned here, yet they only provide theories of melodic material in blues that are based in deviations from the existing diatonic concept, and are therefore not influential as theories in their own right.

<sup>3</sup>Matrices in the sense of Van der Merwe (1989) are to be seen as general notions of a style that when combined become its defining element. Though in general a metaphysical concept, Van der Merwe bases his matrices on physical traits of the musical repertoire.

<sup>4</sup>The terms *two-part* and *three-part* are not used in the sense of classical musical analysis, but in the sense of *distinguishable parts* of a musical form, in coherence with Van der Merwe (1989).

<sup>5</sup>Lefebvre's work is based on Haitian Creole, therefore not strictly speaking a Pidgin. According to Bakker (2002) Creoles are Pidgins that have reached a point in their historical development at which they produce native speakers. Creoles are therefore a further development of Pidgins, and arguments concerning the origins of Creoles are equally valid for Pidgin languages.

<sup>6</sup>I am well aware that using Schenkerian theory in an attempt on a theory and definition of blues seems—especially considering the recent discussions on the ideological positions of Heinrich Schenker—to be rather out of place. In his criticism of the white racial frame of the SMT and Western music theory in general, Ewell (2001) uses Schenkerian theory as the main example in his deliberations on how the white racial frame of Western music theory was established. According to Ewell, Heinrich Schenker was “[...] an ardent racist and German nationalist.” (Ewell, 2020, section 4.1.2.). The whitewashing of music theories like the one of Heinrich Schenker, and the focus on solely musical aspects of such theories by neglecting their ideological framework, was and is—according to Ewell—an important means in upholding the white racial frame of Western music theory. In Ewell's words:

“There can be no question that our white racial frame has [...] shoved aside, ignored, or treated as incidental [...] Schenker's racism. It has done so in order to keep in place racialized systems that benefit whites and whiteness.” (Ewell, 2020, section 4.3.8.)

According to Ewell, the theory of Heinrich Schenker is tainted with racism, and therefore its teaching without harsh criticism of its very nature furthers the white racial frame of Western music theory. Racist theories reverberate—again according to Ewell—in the very essence of Heinrich Schenker's idea of organic structure that is born from the concept of the interconnected *hintergrund*, *mittelgrund* and *vordergrund*:



“Schenker often relates music to the human body and living organisms: [...] [I]nsofar as [...] musical coherence can be achieved only through the fundamental structure in the background and its transformations in the middleground and foreground [...], Schenker implies that blacks are inferior because only the white German genius, with superior *Menschenhumus*, is capable of producing the background that Schenker speaks of. In other words, to Schenker, blacks are not capable of producing the same level of artistry and beauty that whites are capable of. And among whites, Germans were the best at producing such beauty.” (Ewell, 2020, section 4.5.3.)

Schenker also openly attacks African American music:

“Schenker disparages the music of blacks, namely, “negro music” and jazz [...], as well as negro spirituals, claiming that they were “completely falsified, dishonest expropriation of European music” [...]. It seems that Schenker liked these negro spirituals inasmuch as he compared them to European music. But instead of according blacks and blackness a measure of integrity or artistic beauty, he reduces this particular black genre—the negro spiritual—to thievery, stripping it of its humanity and implying that blacks were incapable of producing good music on their own, which, in turn, bespeaks his hatred of blackness.” (Ewell, 2020, section 4.2.3.)

In the present article, I choose a Schenkerian approach not *despite* but *because of* its problematic connotations; it is the opposition of blues to this *organic* structure of Western tonal music, as supposed by Heinrich Schenker, that will be shown to be the driving force behind blues. Heinrich Schenker states in *Der freie Satz*:

“The origin of every life, whether of nation, clan, or individual, becomes its destiny. Hegel defines destiny as ‘the manifestation of the inborn, original predisposition of each individual’. The inner law of origin accompanies all development, and is ultimately part of the present. Origin, development and present I call background, middleground, and foreground: their union expresses the oneness of an individual, self-contained life.” (Cook, 2007: 311, for the German original, see: Schenker, 1956: 25)

Blues, as shall be shown in this article, defies this unity, and therefore disconnects the individual from the general, or in Schenkerian terms the *individual* from the *clan* or *nation*, or the *present* from *origin* and *development*. The Schenkerian viewpoint hints at an internal binary opposition within the Western tonal music conception of the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century, i.e., an ideal of formal and tonal unity versus an opposing concept of incompleteness and disruption. In this sense, the theory presented in the article will lead to a deconstruction of Schenkerian concepts, by silently acknowledging the binary opposition at hand. One is of course tempted to ask the question whether early or even later blues musicians were and are aware of this discourse in Western tonal music; even though an ideological discourse on music in the sense of Schenker and his contemporaries will most probably not have been part of the early blues musicians’ reality, one must not forget that blues has developed as a contemporary of Schenker and the “political and racial discourses of fin-de-siècle Vienna” (Cook, 2007: 308), of which Schenker was a part of. Western tonal music of the early 20<sup>th</sup> century itself was not immune to the theoretical discourse of its time. Even though Heinrich Schenker propagated his ideas with near religious fanaticism, it would still fall short to speak of Schenker’s theory as purely prescriptive, since it is in principle based on analysis; the question whether theory influenced music or music influenced theory is a question of hen and egg. One must therefore assume that the view of the *organic* work was not only a prescriptive fantasy, but a trait of the repertoire itself, against which blues and blues musicians constituted an opposition.

The main reason why I have chosen not to touch upon the racial aspects of the theory in the above article is that I am attempting to establish a meta-theory for the whole of the blues style. Blues has been actively created in a multitude of different racial settings; the theory presented here may and in fact must—from a standpoint of race—be judged differently according to the specific setting. While the opposition in early blues and the creation of individuality independent from *nation* and

*clan* may well be regarded at least partially as an opposition based on aspects of racial inequality, the quest for individuality in post Second World War European blues as a reaction to the devastating collectivity of the era of National Socialism will need to be read in a completely different context.

The concept of binary oppositions is not to be understood as a reconciling approach to Schenkerian theory. On the contrary, the concept makes use of the problematic theory to uncover the driving principles behind a style that can only be uncovered through an understanding of how blues defies tonal thought and logic. I am aware of the fact that my own theory will not be free of such problematic traits; it is this yet another reason why I present my theory as plain theory without touching upon aspects of race. I believe that my theory not only shall but *must* be criticized in the harshest way possible from a perspective of race, gender, etc.; as a white middle-aged male scholar in the European academic tradition, I yet believe that I myself am not in the position to credibly present an analysis or critique based on the before mentioned.

<sup>7</sup>To avoid confusion, I have used the main terms of Schenkerian analysis in their original German form, set in *italics*.

<sup>8</sup>Though the case is extreme from a theoretical perspective, the complete avoidance of the second scale degree is common in the blues repertoire.

## References

- Bakker, P. (2002). Pidgin inflectional morphology and its implications for Creole morphology. In G. Booij & J. Van Marle (Eds.), *Yearbook of Morphology* (pp. 3-34). Kluwer.
- Bickerton, D. (2008). *Bastard tongues: A trailblazing linguist finds clues to our common humanity in the world's lowliest languages*. Hill and Wang.
- Borneman, E. (1959). The roots of jazz. In N. Hentoff & A. J. McCarthy (Eds.), *Jazz* (pp. 1-20). Holt, Rinehart and Winston.
- Bruyn, A. (2008). Grammaticalization in Pidgins and Creoles. In s. Kouwenberg & J. V. Singler (Eds.), *The handbook of Pidgin and Creole studies* (pp. 385-410). Wiley-Blackwell.
- Cook, N. (2007). *The Schenker project: Culture, race and music theory in fin-de-siècle Vienna*. Oxford University Press.
- Curry, B. (2015). Blues music theory and the songs of Robert Johnson: ladder, level and chromatic cycle. *Popular Music*, 34 (2), 245-273
- Ewell, P. A. (2020). Music theory and the white racial frame. *Music Theory Online*, 26 (2/4), unpaginated.
- Handy, W. C. (1941). *Father of the blues: An autobiography*. Macmillan.
- Hooker, J. L. (2020, October 12). *Boogie Chillen* [Video]. <https://youtu.be/P3vjIDRaMxc?feature=shared>
- Hopper, P. J. & Traugott, E. C. (2003). *Grammaticalization*. Cambridge University Press.
- Jacobs, M. W. (1997) That's it [Song]. On *Blues with a feeling* [Album]. Chess.
- Johnson, R. (1990) They're red hot [Song]. On *Robert Johnson – The complete recordings* [Album]. Vocalion.
- Kouwenberg, S. & Singler, J.V. (Eds.). (2008). *The handbook of Pidgin and Creole studies*. Wiley-Blackwell.
- Kubik, G. (1999). *Africa and the blues*. University Press of Mississippi.

- Ledbetter, H. W. (1996). In the pines [Song]. On *Where did you sleep last night* [Album]. Smithsonian Folkways.
- Ledbetter, H. W. (2007, May 14). *Grey Goose* [Video]. <https://youtu.be/uj41fhds0W0?feature=shared>
- Lefebvre, C. (1998). *Creole genesis and the acquisition of grammar: The case of Haitian Creole*. Cambridge University Press.
- Lieber, J. & Stoller, M. (2023, July 14). *Hound Dog* [Video]. <https://youtu.be/Vl9pbBsT1w?feature=shared>
- Miller, A. (1991) Help Me [Song]. On *Help Me* [Album]. Blues Encore.
- Miller, A. (2013, May 2) *Bye bye bird* [Video]. <https://youtu.be/K-PhBryFuIM?feature=shared>
- Monroe, B. (2013, February 4). *In the pines*. [https://youtu.be/f1\\_pfC-q7T0?feature=shared](https://youtu.be/f1_pfC-q7T0?feature=shared)
- Moore, A. F. (2001). Categorical conventions in music discourse: Style and genre. *Music & Letters*, 82 (3), 432-442.
- Morganfield, M. (1993). Ramblin Kid' Blues [Song]. On *The complete plantation recordings* [Album]. Chess.
- Morganfield, M. (2007, January 12). *Got my mojo workin'*. <https://youtu.be/8hEYwk0bypY?feature=shared>
- Motanya, C. C., Toro, M. G. & Nasir, A. M. (2016). A study of syntax of Nigerian Pidgin and Creole. *Interdisciplinary Journal of African & Asian Studies*, 1 (2), unpaginated.
- Oliver, P. (1997). *The story of the blues*. Oxford University Press.
- Patton, C. (2004). A Spoonful Blues [Song]. On *Charley Patton*. Nocturne.
- Romaine, S. (1985). Relative clauses in child language, pidgins and creoles. *Papers in Pidgin and Creole linguistics*, 4, 1-23
- Sargeant, W. (1964). *Jazz: A history*. McGraw-Hill.
- Schenker, H. (1956). *Der freie Satz*. Universal Edition.
- Schuller G. (1968). *Early Jazz*. Oxford University Press.
- Smith, S.G. (1992). Blues and our mind-body problem. *Popular music*, 11 (1), 41-52.
- Titon J. T. (1977). *Early downhomw blues: A musical and cultural analysis*. University of Illinois Press.
- Todd, L. (1990). *Pidgins and Creoles*. Routledge.
- Van der Merwe, P. (1989). *Origins of the popular style*. Clarendon.
- Weisethaunet, H. (2001). Is there such a thing as the 'blue note'?. *Popular music*, 20 (1), 99-116.

## Figures

Figure 1: Titon's *Blues Scale*. Adapted by the author from Titon J. T. (1977). *Early downhomw blues: A musical and cultural analysis*. University of Illinois Press, s.154.

Figure 2: Figure 2: Basic constituents of Van der Merwe's *Ladder of Thirds*. Adapted by the author from Van der Merwe, P. (1989). *Origins of the popular style*. Clarendon.

Figure 3: Summary of Kubik's theory of overlapping harmonic series. Adapted by the author from Kubik, G. (1999). *Africa and the blues*. University Press of Mississippi.

Figure 4: Basic outline of the 12-bar blues form. Notation by the author.

Figure 5: German Children's song *Hänschen Klein*. Notation by the author.

Figure 6: Schenkerian Analysis of the German Children's song *Hänschen Klein*. Analysis and notation by the author.

Figure 7: Transcription of chords and melody of Robert Johnson's *They're Red Hot*. Transcribed by the author from Johnson, R. (1990) *They're red hot* [Song]. On *Robert Johnson – The complete recordings* [Album]. Vocalion.

Figure 8: Transcription of melody and chords of Leadbelly's rendition of the song *Grey Goose*. Transcribed by the author from Ledbetter, H. W. (2007, May 14). *Grey Goose* [Video]. <https://youtu.be/uj41fhds0W0?feature=shared>

Figure 9: Transcription of the second part of James Cotton's harmonica solo on Muddy Waters' *Got My Mojo Workin'*. Transcribed by the author from Morganfield, M. (2007, January 12). *Got my mojo workin'*. <https://youtu.be/8hEYwk0bypY?feature=shared>

Figure 10: Transcription of Leadbelly's rendition of the song *In the Pines*. Transcribed by the author from Ledbetter, H. W. (1996). *In the pines* [Song]. On *Where did you sleep last night* [Album]. Smithsonian Folkways.

Figure 11: Transcription of Bill Monroe's rendition of the song *In the Pines*. Transcribed by the author from Monroe, B. (2013, February 4). *In the pines*. [https://youtu.be/f1\\_pfc-q7T0?feature=shared](https://youtu.be/f1_pfc-q7T0?feature=shared)

Figure 12: Big Mama Thornton's rendition of Leiber & Stoller song *Hound Dog*. Transcribed by the author from Leiber, J. & Stoller, M. (2023, July 14). *Hound Dog* [Video]. <https://youtu.be/VI9pb-BsT1w?feature=shared>

Figure 13: Opening harmonica solo of Sonny Boy Williamson II's song *Help Me*. Transcribed by the author from Miller, A. (1991) *Help Me* [Song]. On *Help Me* [Album]. Blues Encore.

Figure 14: First stanza of Sonny Boy Williamson II's song *Bye Bye Bird*. Transcribed by the author from Miller, A. (2013, May 2) *Bye bye bird* [Video]. <https://youtu.be/K-PhBryFuIM?feature=shared>

Figure 15: Harmonica solo of Sonny Boy Williamson II's song *Bye Bye Bird*. Transcribed by the author from Miller, A. (2013, May 2) *Bye bye bird* [Video]. <https://youtu.be/K-PhBryFuIM?feature=shared>

Figure 16: Chords used in John Lee Hooker's song *Boogie Chillen*. Reduction and notation by the author. Hooker, J. L. (2020, October 12). *Boogie Chillen* [Video]. <https://youtu.be/P3vjIDRaMxc?feature=shared>

Figure 17: Transcription of the first stanza of Chaley Patton's *A Spoonful Blues*. Transcribed by the author from Patton, C. (2004). *A Spoonful Blues* [Song]. On *Charley Patton*. Nocturne.

*Araştırma Makalesi /Research Article*



# LOCAL MUSICAL TRADITIONS IN GREECE: *THE CASE OF THE PETROÚSSA VILLAGE\**

*Evangelia CHALDÆAKI\*\**  
*Alexandros RIZOPOULOS\*\*\**  
*Andreas RENGIS\*\*\*\**

## **Abstract**

The purpose of this paper is to present the local musical tradition of the villages of Drama, which are part of the general Greek rural folk musical tradition. Drama is a geographical region of Eastern Macedonia in Northeastern Greece, consisting of a main town, Drama, and many surrounding villages. The villages of Drama are known for their unique local musical tradition, which varies from village to village. In these villages we find an accompaniment, called “zygiá” in Greek, made up of two musical instruments, a combination of the lýra, gkáinta and ntaharé. In particular, this paper deals with the villages of Xiropótimos, Monastiráki, Pírgi, Kalí Vrísi, Micrópoli, Pagonéri, Vólakas, but concentrates on the case of the village of Petroússa. It aims to describe the local musical tradition of Petroússa more precisely (i.e. which folk instruments are played, what are the main songs and instrumental pieces, what are the prominent rhythmic structures?). This study also gives a general idea of when and how local folk music is performed in Petroússa and who were and are its main bearers. More

---

\* *Article Received Date: November 7, 2024 – Article Accepted Date: November 27, 2024*

\*\* Dr. in Historical Musicology, National and Kapodistrian University of Athens & Ioannina University, Greece, [evangelia\\_ch@yahoo.gr](mailto:evangelia_ch@yahoo.gr)

\*\*\* Ph.D. student in Ethnomusicology, Ionian University, Greece, [alexandrosrizopoulos82@gmail.com](mailto:alexandrosrizopoulos82@gmail.com)

\*\*\*\* Postgraduate student in Folklore Studies, National and Kapodistrian University of Athens, Greece, [petroussara@yahoo.gr](mailto:petroussara@yahoo.gr)

importantly, this paper comments on the musicological characteristics of the Drama folk musical tradition, providing examples, and exploring the social factors that have influenced it.

**Keywords:** Greece, Drama, Petroússa, Greek folk musical tradition, Greek local musical traditions, lýra, ntaharé, gkáinta.

## Özet

Makalenin amacı, Yunan yerel halk müzik geleneğinin bir parçası olan Drama köylerinin müzik geleneğini sunmaktır. Drama, Kuzeydoğu Yunanistan'da Doğu Makedonya'ya bağlı bir coğrafi bölgedir ve Drama kent merkezini çevreleyen birçok köyden oluşur. Drama köyleri, köyden köye değişen benzersiz yerel müzik gelenekleriyle tanınır. Bu köylerde, Yunanca'da "zygiá" olarak adlandırılan, lýra, gkáinta ve ntaharé'nin bir kombinasyonu olan iki müzik aletinden oluşan bir eşliğe rastlıyoruz. Makalede özellikle Petroússa köyü örneğine odaklanarak, Xiropótamos, Monastiráki, Pírgi, Kalí Vrísi, Micrópoli, Pagonéri, Vólakas köylerinde Petroússa'nın yerel müzik geleneğini daha net bir şekilde tanımlamayı amaçlamaktadır (hangi halk enstrümanları çalınmaktadır, ana şarkılar ve enstrümantal parçalar nelerdir, öne çıkan ritmik yapılar nelerdir?). Ayrıca Petroússa'da yerel halk müziğinin ne zaman ve nasıl icra edildiğine ve ana taşıyıcılarının kimler olduğuna dair genel bir fikir vermektedir. Sonuç olarak, makale Drama halk müziği geleneğinin müzikolojik özelliklerini yorumlamakta, örnekler sunmakta ve onu etkileyen sosyal faktörleri araştırmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Yunanistan, Drama, Petroússa, Yunan halk müziği gelenekleri, lýra, ntaharé, gkáinta.

## Introduction

*Drama* [Δράμα] is a geographical region of Eastern Macedonia in Northeastern Greece, consisting of a main town, Drama, and many surrounding villages. The villages of Drama are known for their unique local musical tradition, which varies from village to village. This local musical tradition is part of the general Greek rural folk musical tradition. The basic characteristics of the Greek folk musical tradition are discrete in the local musical tradition of Drama. It is a living tradition, linked to the lives of the local people, as well as to their linguistic and ideological elements, events and customs, feelings. It is an emotional and practical form of music, a collective process, an oral tradition, an embodied and multisensory phenomenon.

The aim of this paper is to elaborate on all these basic characteristics of folk music that have been presented above, especially in the case of the folk musical tradition of Petroússa, one of the villages of Drama. The authors of this work have carried out field work in Petroússa over a period of several years, each from their own perspective: Andréas Réngis is a local musician and a researcher of Drama, currently a postgraduate student in Folklore Studies; Aléxandros Rizópoulos is a practitioner of Greek folk music and teacher of Greek percussion, as well as a Ph.D. student in Ethnomusicology; Evangelía Chaldæáki is a musician, teacher and researcher of Greek folk music with a Ph.D. in Historical Musicology, and the leader of this particular research and main writer of this paper. The authors' field work included observations of the local musical tradition of Petroússa. Their collaboration resulted in a musical seminar they organized on this topic in April 2024, which will also be addressed in this paper. For the purposes of the current work, the authors consulted the bibliography of Greek Folklore Studies, the general bibliography of Ethnomusicology, and the discography of the local musical tradition of Petroússa. This paper also provides a list of the songs and instrumental pieces that make up the repertory of Petroússa, explanatory musical transcriptions of their rhythmical patterns, and musical transcriptions of two songs from the repertory of Petroússa with corresponding notes.

Please note that throughout this paper, the Greek words used in musical and folklore terms have been transliterated using the IPA alphabet (published in 2005 by the International Phonetic Association). The acute accent (´) has been used to indicate the stress in the word. Toponyms of large Greek towns, such as Drama and Athens, are given in their standard English form. However, village toponyms are also transliterated. Greek names used throughout the paper have been transliterated using the same system. The initial Greek spelling of all of these names and terms is given in brackets the first time they appear in the paper, in which case they are also italicized.

### The Folk Music of Drama

The main villages of Drama, which maintain the local musical tradition that is discussed here, are: *Xiropótamos* [Ξηροπόταμος], *Monastiráki* [Μοναστηράκι], *Petroússa* [Πετρούσσα] (note that this village has two spellings that are both common in contemporary usage, *Petroússa* and *Petroúsa*; this paper uses the former, but in the bibliography you will find the latter), *Pírgi* [Πύργοι], *Kalí Vrísi* [Καλή Βρύση], *Micrópoli* [Μικρόπολη], *Pagonéri* [Παγονέρι], and *Vólakas* [Βόλακας]. The folk instruments that are used in the first four villages are the *lýra* [λύρα] and the *ntaharé* [νταχαρές], while in the other four villages the *gkáinta* [γκάιντα] and *ntaharé* are used. Of course, the use of the *gkáinta* in the first four villages should not be excluded, as it has been noted at some small feasts, but never at events or in the discography of these villages. This two-instrument accompaniment is called *zygiá* [ζυγιά] in Greek, meaning a pair of two. For a better description, please refer to Table 1 below. Note that this pairing refers to the accompaniment of two different types of musical instruments, but is not limited to just two instruments, as will be explained below.

**Table 1.** The *zygiá* combinations of the villages of Drama

<b>Xiropótamos</b>	lýra & ntaharé
<b>Monastiráki</b>	lýra & ntaharé
<b>Petroússa</b>	lýra & ntaharé
<b>Pírgi</b>	lýra & ntaharé
<b>Kalí Vrísi</b>	gkáinta & ntaharé
<b>Micrópoli</b>	gkáinta & ntaharé
<b>Pagonéri</b>	gkáinta & ntaharé
<b>Vólakas</b>	gkáinta & ntaharé

Here is some more information about these folk instruments: *gkáinta* is the local name for bagpipe, made from goat or sheep leather and wooden pipes; *ntaharé* is a percussion instrument also made from a wooden circular base, goat or sheep leather and some metal cymbals attached around it; *lýra* is a wooden three-stringed instrument, its strings made from animal intestines. The *lýra* is played



with a wooden bow strung with animal hair, usually from a male horse. These three musical instruments can also be found in other Balkan provinces, but their instrumental characteristics are completely different from one area to another, as well as their playing techniques, which differ even among the aforementioned villages of Drama. In particular:

- The gkáinta in Vólakas and Pagonéri is tuned to D, while in Kalí Vrísi and Micrópoli it is tuned to E.
- The lýra in Xiropótamos and Monastiráki is tuned to A4-A3-E4 and played with vibrato, while the lýra in Petroússa is tuned to G4-G3-D4 and played with legato.
- The ntaharé in Kalí Vrísi and Micrópoli has a thicker wooden base and a grave sound, in Pagonéri and Volakas it has a grave sound, in Xiropótamos and Monastiráki it has a sharp sound, and in Petroússa it has the same sharp sound, where it is also played with many lifts in the performance technique.

For a better description, see Table 2 below. In the case of Pírgi, we didn't observe anything special about the use of the lýra and ntaharé. Therefore, this village is not included in the table. Table 2 shows an inverse sound relationship between the instruments of the zygiá in the villages of Drama: if there is a gkáinta, which has a sharp sound, the ntaharé that accompanies it has a grave sound. If there is there is a lýra, which has a grave sound, the ntaharé that accompanies it has a sharp sound.

**Table 2.** The zygiá combinations among the villages of Drama.

Village	Kalí Vrísi & Micrópoli	Vólakas & Pagonéri	Monastiráki & Xiropótamos	Petroússa
Melodic instrument & tuning	Gkáinta in E	Gkáinta in D	Lýra in A4-A3-E4	Lýra in G4-G3-D4
Ntaharé characteristics	Thicker wooden base and grave sound	Grave sound	Sharp sound	Sharp sound with many lifts

### **The Musicians of Petroússa and The Musical Transmission**

As mentioned above, the zygiá in Petroússa consists of the lýra and the ntaharé. As these instruments have different instrumental characteristics in each village, in the pictures below we can see the moulds used in Petroússa for the lýra (Figures 1 & 3) and for the ntaharé (Figures 2 & 3).



*Figures 1.* The lýra moulds of Petroússa. © Andreas Reggis, 2024.



*Figures 2.* Ntaharé moulds under construction. © Angelos Zedamánis, 2024.



**Figure 3.** Villagers of Petroússa holding some lýra and ntaharé after the performance of Bábiden (more on this below) in 1948. © Cultural Association of Petroússa.

The players of these instruments in this village can be divided into three generations:

- The first generation (active around the end of the 20<sup>th</sup> century until the beginning of the 21<sup>st</sup> century) were the lýra performers *Dimítrios Katratzís* [Δημήτριος Κατρατζής], *Athanásios Katsiouras* [Αθανάσιος Κατσιούρας], *Dimítrios Toukmahtsís* [Δημήτριος Τουκματσής], and *Dimítrios Zedamánis* [Δημήτριος Ζεδαμάνης] (also known by the nickname *Mittákos* [Μηττάκος]), and the ntaharé performers *Athanásios Gianníkis* [Αθανάσιος Γιαννίκης] (also known by the nickname *Phóugas* [Φούγας]), *Anéstis Lékkos* [Ανέστης Λέκκος], *Anéstis Pýrros* [Ανέστης Πύρρος] and *Vasílios Tsiókas* [Βασίλειος Τσιώκας].
- The second generation (active around the first decade of the 21<sup>st</sup> century), were the lýra performers *Nikólaos Bairaktáris* [Νικόλαος Μπαϊρακτάρης] and *Konstantínos Oouroúmis* [Κωνσταντίνος Ουρούμης] (also known by the nickname *Míchos* [Μίχος]), and the ntaharé performers *Konstantínos Giántsiος* [Κωνσταντίνος Γιάντσιος] (also known by the nickname *Kostoullis*

[*Κωστούλης*]), and *Geórgios Tsánios* [*Γεώργιος Τσάνιος*] (also known by the nickname *Gkégkes* [*Γκέγκες*]).

- The third generation (active from the end of the first decade of the 21<sup>st</sup> century through contemporary times), are the *lýra* performers *Nikólaos Bairaktáris* [*Νικόλαος Μπαϊρακτάρης*], *Ángelos Gianníkis* [*Άγγελος Γιαννίκης*], *Lázaros Ouroúmis* [*Λάζαρος Ουρούμης*], *Andréas Réngis* [*Ανδρέας Ρέγγης*] and *Nikólaos Zedamánis* [*Νικόλαος Ζεδαμάνης*] and the *ntaharé* performers *Athanásios Ntókos* [*Αθανάσιος Ντόκος*], *Ángelos Tsérnios* [*Άγγελος Τσέρνιος*] and *Ángelos Zedamánis* [*Άγγελος Ζεδαμάνης*].

At this point it should be noted that generally the musicians of Petroússa and the other Drama villages make their own instruments (such as *Nikólaos Bairaktáris*), or they inherit them from musicians of the previous generation (such as *Ángelos Gianníkis*, *Andréas Réngis*, and *Nikólaos Zedamánis*, who play on *lýras* made by *Dimítrios Zedamánis*). Also, one of the musicians can be the main luthier, supplying the other musicians, like *Ángelos Zedamánis*, who made almost everyone else's *ntaharé*. It is only in rare cases that musicians buy their instruments from one luthier, like *Lázaros Ouroúmis*, who plays with a *lýra* from *Xiropótamos*.

Before describing the musical transmission in Petroússa, it should be noted that Greek folk music was considered to be primarily an oral tradition, meaning that it was transmitted orally and preserved by memory and by the spoken word, rather than in written and recorded form (Polítis, 2017, p. 140). The orality of folk music stems from the fact that most of its forms were created in rural and agrarian settings, although urban folk musical traditions also exist (Kapsoménois, 1996, pp. 17 & 19). However, this reflects an earlier perception of folk music as a practice that relied heavily on oral transmission from one generation to the next. Today, however, folk music is widely recognised as an embodied and multisensory experience (Soyini, 2020· Pink, 2015· Stoller, 1989). This suggests that music is now understood as involving more than just listening and transmission. It engages

the body and multiple senses during performance, making it a rich, immersive experience.

Each generation of the Petroússa musicians was taught the local folk music by the previous generation. Being taught this music doesn't necessarily mean that every musician worked directly with a teacher. Usually it means that a person who wants to learn a local musical tradition follows the work of local musicians, observes them and tries to copy everything from them: the way they make their instrument, the techniques of playing the instrument, and the repertory. In other words, the aspiring musicians try to 'catch' everything from the technique and style of their teachers and, in general, from the musicians who have gone before them. Another way of describing this process in Greek is to say that the aspiring musicians try to 'steal' everything from the technique and style of their teachers (Anogianákis, 1991, p. 29). The use of either the verb "steal" [in Greek: κλέβω] or the verb "catch" [in Greek: πιάνω], at least in the figurative sense, varies according to the geographical areas of Greece and their local musical traditions. In the case of Drama, the local musicians use the verb "to catch". Thus, aspiring musicians begin their learning process by observing everything, practicing a lot in private, until one day someone from the previous generation suggests that they perform in public. It is also very common for young people to be strongly encouraged by their families to learn the local folk musical tradition. These young people are brought up at home from childhood to become musicians.

This was the case with Níkos Zedamánis, who, after many years of observing the local musicians and being taught the lýra by Dimítrios Zedamánis, spent a whole summer trying to play on his own (an act that he personally claims was done out of spite, when he saw that another student of Dimítrios Zedamánis was progressing faster than he was) and was then ready to perform in public. On the other hand, Níkos recalls how his older brother, Ángelos Zedamánis, would always come home from school, immediately throw aside his satchel, unhang the ntaharé from the wall, and start playing. Andréas Réngis, who originates from Petroússa but grew up in Athens, had a different way of learning. He practiced the lýra mainly

on his own during his stay in Athens, after observing Dimítrios Zedamánis' performance style and listening to the few but important recordings of this local musical tradition. It was then that Dimítrios Zedamánis urged Andréas to perform the *lýra* in public during a *Bábiden* in Petroússa (more on this below).

Since folk music is an oral tradition, this naturally means that it undergoes many different types of performances. A song or instrumental piece is never performed in the same way (Wachsmann, 1969, p. 165). Each performance has some different characteristics, but the core, i.e. the main melody and the lyrics of the song, remain the same. These different characteristics apply to the melodic ornaments that are generally used in the Greek folk musical tradition, but also to the intervals of the melody and to the rhythmical ornaments (Skoúlios, 2006, p. 76). Thus, the same song or instrumental piece can be performed differently each time by the same person, but it can also be performed differently by a teacher and his student. In this sense, musical traditions can change from one generation to the next. These are living traditions that continue to develop to this day. We will address the case of Petroússa later in this paper, with some representative examples.

At this point, we would like to refer to the musical seminar that was mentioned in the introduction of this paper, which was organized by the authors in April 2024 at the Center for Greek Music "Fívos Anogianákis" in Athens (see Figure 4 for the poster of the seminar). Concerning this organization, it should be briefly mentioned that it is a non-profit cultural association dedicated to the preservation, promotion and dissemination of the Greek musical tradition, founded in 1991, with one of its main activities being the organization of seminars on Greek folk music. The seminar was specifically dedicated to the folk musical tradition of Petroússa and was designed for percussionists and singers. For this purpose, four musicians from Petroússa were invited to Athens in order to demonstrate the repertory of the seminar, while being coordinated by the authors of this paper. The musicians were Lázaros Ouroúmis and Níkos Zedamánis on *lýra*, along with Ángelos Tsérnios on *gkáinta* (as Ángelos is also partly from Vólakas, where the *gkáinta* is part of the local *zygiá*) and *ntaharé*, and Ángelos Zedamánis

on ntaharé. During the seminar, participants were given all the information presented in this paper, as well as a live demonstration of the musical performance of some representative songs and instrumental pieces from Petroússa and other villages of Drama. The objective of the seminar was to provide some basic knowledge about the folk musical tradition of Petroússa. The teaching material was categorized according to the different rhythms that comprise it, which will be described analytically in this paper.



**Figure 4.** The poster of the seminar on the folk musical tradition of Petroússa, aimed at percussionists and singers, to be held in Athens in April 2024. © Evangelia Chaldæáki, 2024.

Apart from the provision of some written teaching material prepared by Evangelía Chaldæáki and general information about it explained by Andréas Réngis, the way of learning the different songs and rhythms of this material was based on the method described above. Thus, the songs and instrumental pieces were first performed by their bearers, the musicians of Petroússa, and the participants were invited to observe them and copy their technique and performance style. At the same time, Aléxandros Rizóπουλος showed the ntaharé players the musical phrases in the form of a written score and analyzed the aspects of each rhythm. However, he did not write down the performance techniques, which were strongly

recommended to be copied from the musicians of Petroússa. You can find online two links with short audiovisual quotations from the seminar, uploaded on the Facebook page of the Center for Greek Music “Fívos Anogianákis” (Facebook 1, 2024) & (Facebook 2, 2024).

### **Occasions for Musical Performance**

Of course, this seminar was an invented occasion to perform the folk music of Petroússa in Athens. In situ, the local musicians of Petroússa perform their music on rare occasions, such as at gatherings, but also at events in the village. It should be noted that Greek folk music is generally associated with aspects of the everyday life of the Greek people. It is used in daily life, at important milestones (birth, marriage, separation, death), and during work, play, dance, entertainment, religious celebrations, events, rituals and customs (Kyriakídis, 1990, p. 5). It is also the music that represents the people, containing their characteristics, such as linguistic and ideological elements, events and customs, feelings, etc. (Kapsoméno, 1996, p. 19). In the case of Petroússa in particular, and more generally in the villages of Drama discussed in this paper, there is a major event that takes place once in a year and is closely linked to the performance of the local musical tradition. This event is usually held between January 5-8, although it varies from village to village. It is generally called *Arápidēs* [Αράπηδες], but the name also varies from village to village. It should also be noted that the Orthodox Christian celebration of the Theophany, in Greek Theopháneia [Θεοφάνεια] is an important holiday that takes place on January 6. During this holiday, and generally in the days between Christmas and Theophany, it is customary in northern Greece for people to dress up in costumes or as wild animals (wolf, bear, camel, goat) and wander around making noise, in order to drive away the evil spirits (Mégas, 1988, pp. 46-48).

In Petroússa, this event is called *Bábidēn* [Μπάμπιντεν] and takes place every year on the 6th, 7th, and 8th of January. This is a truly historic event. While the name “Bábidēn” itself testifies to its antiquity, being a combination of the word “babo”, which is found in many Balkan languages and means old woman, and the Turkish



suffix “-den”, which indicates, among other things, origin. The people of Petroússa have preserved Bábiden intact. They never stopped performing it while adding new elements to it over the years, a fact which shows that it is a living tradition and not a folkloristic performance. An analytical description of Bábiden and its history would take up many lines and could fill another paper, so it will not be included (see more on Réngis, 2024a). Two of the authors of this paper are planning a congress paper on the musical and folkloric characteristics of Bábiden, which should be completed by the time this paper is published (Réngis, 2024b) & (Chaldæáki, 2024). Many researchers have characterized Bábiden as a pagan ritual, associating it with Dionysian and Bacchic worship. Others associate Bábiden with the customs of “Midwife’s Day”, which takes place in the Southern Balkans. In Bulgaria, there is an event called “Babin den”, which takes place on January 8, the day of worship of Saint Domna, the patron saint of the dying and of midwives. Finally, some researchers confuse Bábiden with the “custom of the camel” (“deve günü” in Turkish), which takes place in Northern Thrace by the Gagauz people.

In general terms, Bábiden is an event associated with the revival of nature, the fertility and the sanctification of the place. It includes a series of rituals involving costumes, symbolism, food and drink, with music and dance dominating the event. The main costumes are made of goatskins, horns, and bells, and also include smearing of the face and body (see Figures 5 & Figure 6). But there are also traditional costumes, men dressing as women and women dressing as men, and some other costumes of Dionysian and Bacchic origin. For Petroússa, the Bábiden is the only big event of the village, so it attracts huge participation in its preparation and execution, by people of all ages.



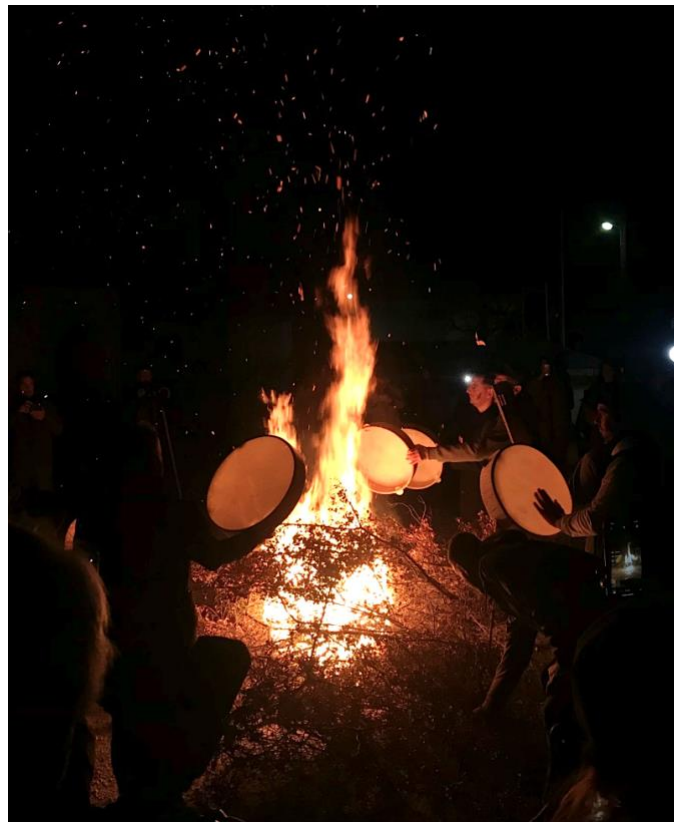
**Figures 5.** Preparation of the costumes of the Bábiden, at the Cultural Association of Petroússa. © Evangelía Chaldæáki, 2023.



**Figure 6.** Costumes of the Bábiden of Petroússa © Níkos Kosmídís, 2024.

The Bábiden event and the discography of the local musical tradition of Petroússa (see the titles in the relevant section of this paper's bibliography) were the main sources of information for this paper, along with interviews with local musicians. In particular, Andréas Réngis (to a greater extent), and Evangelía Chaldæáki (to a lesser extent), carried out several years of field work in Bábiden in order to make

this work possible. During Bábiden one can hear the entire repertory of Petroússa, interpreted many times in repetition and danced by many people (see Figures 7 & 8). This is because one of the main rituals of Bábiden is the *gýra* [γύρα], which means “route”, of the village. This means that on the first and second day of the event, the entire population of the village, dressed in the costumes described above and accompanied by the *lýra* and *ntaharé* performers, go on a circular route around the village, stopping at various points to dance. Although the instrumentalists are the main leaders of this music and dance, everyone participates in the event by singing and dancing. This demonstrates the collective nature of Greek folk music. Folk music is an emotional and practical form of music that arises from the need for expression. Particularly, Greek folk music is a collective action, which means that it is accepted, expressed and used by the majority of people in a local community, while being associated with special occasions (Polítis, 2017, p. 21).



**Figure 7.** Some *ntaharé* performers warming up their instruments at one of the fires lit during the Bábiden of Petroússa. © Evangelía Chaldæáki, 2023.

The repertory of Petroússa is analyzed in the next chapter of this paper. At this point, another fundamental characteristic of Greek folk music should be mentioned. During a performance, the songs and instrumental pieces that make up the Greek folk music repertory are not performed one after the other, but in a certain order, which in Greek is called *sirá* [σειρά] in the singular and *sirés* [σειρές] in the plural, meaning “series”. This term refers to a sequence of songs and instrumental pieces (Kokkónis, 2017, p. 165). This sequence is not necessarily the same each time, and of course it differs in each area of Greece, as local musical traditions also differ. The *sirá*, of course, has a purpose, which in the case of the Bábiden is the continuous dance. Thus, the first instrumental piece that is played in Bábiden is the *Levéntikos* [Λεβέντικος]. This piece was originally called *haráptsa* [χaráπτσα], from the Turkish word “Arapça”. But the word *haráptsa* was used to claim that the piece was for the Arápides, the people who wore costumes made of goatskins, horns, and bells, and also included the smearing of the face and body. So, it was not used with its exact meaning in Turkish (i.e. the song of the Arab people). After the *Levéntikos* is played, the songs and instrumental pieces are performed in the order of the rhythms and dances, as described below, with various changes between them (i.e. between the songs and instrumental pieces and between their groupings according to rhythm and dance).



*Figures 8.* Fragments of the musical and dance elements during the Bábiden of Petroússa. © Níkos Kosmídís, 2024; Evangelía Chaldæáki, 2023 & Gíorgos Mihailidís, 2024 respectively.

### **The Musical Repertory of Petroússa**

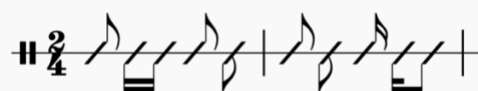
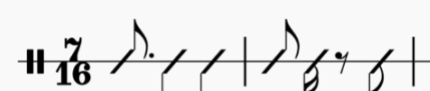
The repertory of Petroússa consists of songs and instrumental pieces that belong to these basic categories:

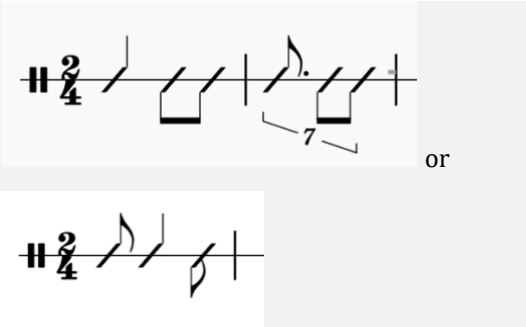
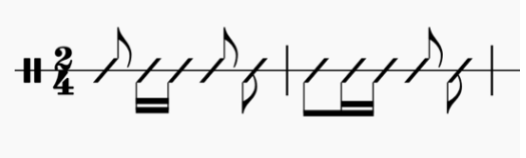
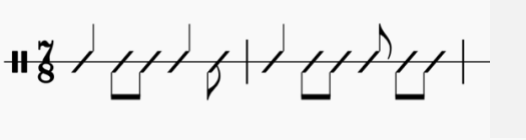
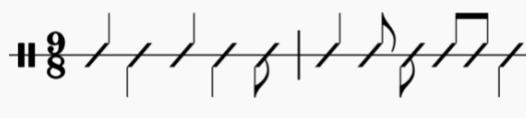
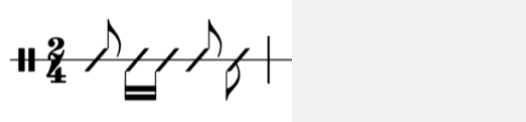
- *Levéntikos* [Λεβέντικος] in 2/4
- *Magíron* [Μαγείρων] in 7/16
- *Elafrýs antikrystós* [Ελαφρύς αντικρυστός] in 2/4
- *Hasariá* [Χασαπιά] in 2/4

- *Varýs antikrystós* [Βαρύς αντικρυστός] in 2/4
- *Kóri Eleni* [Κόρη Ελένη] in 7/8
- *Pardalá tsourária* [Παρδαλά τσουράπια] in 9/8
- *Macedonia* [Μακεδονία] in 2/4
- *Karsilamás* [Καρσιλαμάς] in 9/8
- *Kathistiká* [Καθιστικά] and *Drómika* [Δρόμικα] in 4/4
- *Syrtós* [Συρτός] in 7/8
- *Paitóuska* [Παϊτούσκα] in 6/8
- *Léliyia* [Λέλιγια] in 2/4.

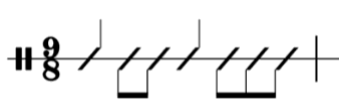

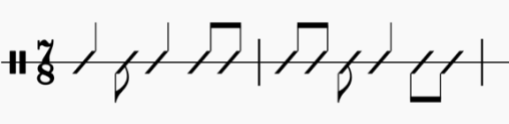
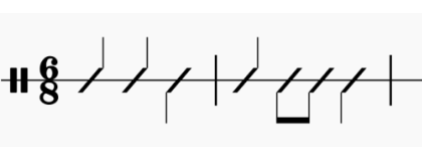
Below is a table (Table 3) of all the songs and instrumental pieces played in Petroússa, categorized according to the groupings above. The reference ntaharé patterns for each rhythmic category are also given. For these rhythmic transcriptions, recordings from the album of the Cultural Association of Petroússa (2001) were used, which can be found in the bibliography at the end of this paper. It should be noted that in the rhythmic transcriptions found in this paper, the notes written with stems up indicate the grave sound of the ntaharé, also known as “düm” in Turkish. The notes written with stems down indicate the sharp sound of the ntaharé, also known as “tek” in Turkish.

**Table 3.** The repertory of Petroússa


CATEGORY	RHYTHM	SONGS AND INSTRUMENTAL PIECES	REFERENCE NTAHARÉ PATTERNS
<b>LEVENTIKOS</b> [ΛΕΒΕΝΤΙΚΟΣ Σ]	2/4	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Levéntikos” [«Λεβέντικος»] or “haráptsa” [«Χαράπτσα»]</li> <li>• “Sála sála” [«Σάλα σάλα»]</li> </ul>	
<b>MAGIRON</b> [ΜΑΓΕΙΡΩΝ]	7/16	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Magíron” [«Σκοπός των μαγείρων»]</li> </ul>	

<b>ELAFRÝS ANTIKRYST OS</b> <b>[ΕΛΑΦΡΥΣ ΑΝΤΙΚΡΥΣΤ ΟΣ] &amp; HASAPIA [ΧΑΣΑΠΙΑ]</b>	2/4	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Zlátko” [«Ζλάτκο»]</li> <li>• “Kíta me glikiá mou agári” [«Κοίτα με γλυκιά μου αγάπη»]</li> <li>• “María María” [«Μαρία Μαρία»] or “Bourgíánke” [«Μπουργιάν κε»]</li> <li>• “Pernó perνό” [«Περνώ περνώ»]</li> <li>• “Srógkoum” [«Σπόγκουμ»]</li> <li>• “Stogiánoule” [«Στογιάνουλ ε»]</li> <li>• “Tsaliá ki agáthia” [«Τσαλιά κι αγκάθια»]</li> </ul>	 <p>Two musical staves in 2/4 time. The first staff shows a melody for "Zlátko" with a fermata over the final note and a "7" below it. The second staff shows a melody for "Kíta me glikiá mou agári".</p>
<b>VARÝS ANTIKRYST OS [ΒΑΡΥΣ ΑΝΤΙΚΡΥΣΤ ΟΣ]</b>	2/4	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Gyrísmata of Petroússa” [«Γυρίσματα Πετρούσσας» ]</li> <li>• “Mikrós tsompánis” [«Μικρός τσομπάνης»]</li> </ul>	 <p>A musical staff in 2/4 time showing a melody for "Gyrísmata of Petroússa".</p>
<b>KORI ELENI [ΚΟΡΗ ΕΛΕΝΗ]</b>	7/8	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Kóri Eléni” [«Κόρη Ελένη»]</li> </ul>	 <p>A musical staff in 7/8 time showing a melody for "Kóri Eléni".</p>
<b>PARDALA TSOURAPIA [ΠΑΡΔΑΛΑ ΤΣΟΥΡΑΠΙΑ]</b>	9/8	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Pardalá tsouráπia” [«Παρδαλά τσουράπια»]</li> </ul>	 <p>A musical staff in 9/8 time showing a melody for "Pardalá tsouráπia".</p>
<b>MACEDONIA [ΜΑΚΕΔΟΝΙ Α]</b>	2/4	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Macedonia” [«Μακεδονία »]</li> </ul>	 <p>A musical staff in 2/4 time showing a melody for "Macedonia".</p>

and some more titles that are played only as instrumental.

<b>KARSILAMA S</b> [ΚΑΡΣΙΛΑΜΑΣ]	9/8	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Ti íthela ke s’ agaróusa” [«Τι ήθελα και σ’ αγαπούσα»]</li> </ul>	
<b>KATHISTIKA [ΚΑΘΙΣΤΙΚΑ] AND DROMIKA [ΔΡΟΜΙΚΑ]</b>	4/4	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Mánvro geráki” [«Μαύρο γεράκι»]</li> </ul>	
<b>SYRTOS [ΣΥΡΤΟΣ]</b>	7/8	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Varéthika kalé mána” [«Βαρέθηκα καλέ μάνα»]</li> <li>• “Egó tha páo stin róli” [«Εγώ θα πάω στην πόλη»]</li> <li>• “Ítane énas géros ke miá griá” [«Ήτανε ένας γέρος και μια γριά»]</li> <li>• “Thélo na páo stin Arapiá” [«Θέλω να πάω στην Αραπιά»]</li> <li>• “Kaliméra voskopóula” [«Καλημέρα βοσκοπούλα»]</li> <li>• “Lenió” [«Λενιώ»]</li> <li>• “Mánvra mátia” [«Μαύρα μάτια»]</li> <li>• “Sou ípa mána” [«Σου είπα μάνα»]</li> <li>• “Ston Ádi tha katéno” [«Στον Άδη θα κατέβω»]</li> <li>• “T’ árhonta giós” [«Τ’ άρχοντα γιός»]</li> </ul>	
<b>PAITOUSKA [ΠΑΪΤΟΥΣΚΑ]</b>	6/8	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Paitóuska of Petróussa” [«Παϊτούσκα της Πετρούσσας»]</li> </ul>	



<b>LÉLIYIA</b> <b>[ΛΕΛΙΓΙΑ]</b>	2/4 <ul style="list-style-type: none"> <li>• “Káto sti Róido” [«Κάτω στη Ρόιδω»]</li> <li>• “Léliyia” [«Λέλιγια»]</li> </ul>	
------------------------------------	--	--

The fact that these songs and instrumental pieces make up the repertory of Petroússa doesn't necessarily mean that they can only be found in this particular village. Some of them are known to have originated in the other villages, while others are commonly performed in many villages of Drama. There are also songs and instrumental pieces that are generally performed all over Macedonia, but when they are performed in any village of Drama they are of course interwoven with the local musical characteristics.

The dances of these songs have relevant names. In particular, the dances that we find in Petroússa are *Levéntikos* [Λεβέντικος], *Magíron* [Μαγείρων], *Elafrýs antikrystós* [Ελαφρύς αντικρυστός], *Hasapiá* [Χασαπιά], *Varýs antikrystós* [Βαρύς αντικρυστός], *Kóri Eléni* [Κόρη Ελένη], *Pardalá tsourária* [Παρδαλά τσουράπια], *Macedonia* [Μακεδονία], *Syrtós* [Συρτός], *Paitóuska* [Παιτούσκα]. More information on the local dancing tradition will not be provided here, as this is a different topic that exceeds the scope of this paper.

### **The Structure of The Folk Musical Tradition of Petroússa**

The songs and instrumental pieces that make up the repertory of Petroússa are generally very simple in their melodic lines. This is, of course, due to the instrumental aspects of the *lýra*, the melodic instrument of the village. As mentioned above, the *lýra* is an instrument with specific characteristics that allow it to play only a certain number of notes. As a result, the songs and instrumental pieces don't have a wide melodic range, nor do they have elaborated melodic lines, as these couldn't be played by the *lýra*. Of course, in this local folk musical tradition we would never see a *lýra* performer playing alone; there are usually two *lýras*, as

we can see from the discography and from live performances, or in the case of Bábiden even more *lýras* being played all together. As a fun fact, let's add that the only case of a *lýra* performer playing alone was in the 1980s, and that was the case of Athanásios Katsioúras (mentioned above in the first generation of musicians from Petroússa), who is said to have had a quirky character and didn't like to perform with other *lýra* performers. However, on a recording from 1982 (from a personal archive so we cannot provide reference here), we find Athanásios Katsioúras playing along with Dimítrios Zedamánis (also mentioned above in the first generation of musicians of Petroússa), but there are no other recordings of them playing together. When the Cultural Association of Petroússa recorded their album in 2001, Dimítrios Zedamánis doubled himself on the *lýra*, as the other living *lýra* performer, Konstantínos Ouroúmis (mentioned above in the second generation of musicians of Petroússa), had a misunderstanding and left the recording studio. Dimítrios Zedamánis deliberately duplicated himself playing the *lýra* because otherwise this tradition "would be lost", as he himself stated during that time, with tears in his eyes. Finally, it should be noted that even when two or more *lýra* players perform together, in the case of Petroússa, each one of them adds some small improvisations to their performing style (such as small variations in the main melody). This is something that will be explained in more detail below in the case of *ntaharé* performers. On the other hand, in Monastiráki (one of the other villages of Drama mentioned in the beginning of this paper) this is not the case, as the *lýra* players there all perform exactly the same melody.

The rhythmic aspect of songs and instrumental pieces, on the other hand, is a very complex factor in this particular local musical tradition. In Northern Greece, and more broadly in the region's folk musical traditions, it is common to encounter rhythmic structures that vary within a single song or instrumental piece. For example, a piece may switch between or combine different meters, especially in dances and songs associated with festive occasions. This flexibility is particularly present in the rhythms of Balkan and Anatolian musical traditions. These rhythmic shifts often follow the flow of the performance, allowing for improvisation and regional style variations. Such rhythmic fluidity can also be

seen in the free meter songs of Northern Greece, where melodic lines do not always adhere to strict rhythmic structures, but are determined by melodic ornamentation and the emotional content of the piece. This contrasts with the more structured and repetitive rhythms found in dance tunes.

Another main characteristic of the folk musical tradition of Petroússa is that it can be performed by several *ntaharés* simultaneously, parallel to what was said about the *lýras*; notably, this practice of having two (or more) percussionists is atypical. In most other areas of Greece, there is only one. On the occasions when this music is performed, as described above, there are always the basic contributors among the musicians, who are the names that were mentioned above. However, these musicians are surrounded by up-and-coming musicians, i.e. the younger generation, and also by other villagers who play these instruments and can be considered 'amateur' musicians. Please note that the terms 'professional' and 'amateur' are used here in quotation marks, because their usage does not correspond to their exact meaning. The so-called 'professional' musicians of Petroússa are only considered professional within the territory of Petroússa. This means that music is not their main profession, as they only perform on the occasions mentioned here or at other folk festivals organized within Drama or in other areas. Therefore, the terms are used here in a misleading way to indicate the difference between the two types of performing musicians in Petroússa.

This separation between the 'professional' and 'amateur' musicians can be easily observed during the musical performance: the 'professional' musicians are the ones who form the *sirá* and decide which song or instrumental piece will be played next. They provide the pulse of the music. The majority of these 'amateur' musicians are *ntaharé* performers, as the *ntaharé* is considered an easier instrument compared to the *lýra*. On these occasions, an orchestra of *ntaharés* can be seen, each playing a different rhythmic pattern of the same rhythm. The *ntaharé* performers are renowned for their rhythmic flexibility, which allows them to explore a wide range of patterns and dynamics within the folk musical tradition of Petroússa. This adaptability allows the *ntaharé* performer to create intricate

rhythms that can shift within a single piece, enhancing the overall musical experience. This rhythmic versatility not only demonstrates individual creativity within a collective performance, but also reflects the wider cultural heritage of Northern Greece, where improvisation plays a crucial role in performance.

At the same time, the performance situation described here for the case of Petroússa brings to light the collectivity of Greek folk music. It highlights the fact that researchers should always take into account the actions and other factors surrounding the performance of folk music, such as people's participation and involvement, psychological and emotional priorities, modes of transmission and dissemination, musicological characteristics, etc. (Blacking, 1973· Merriam, 1964· Rice, 1994· Stokes, 1992). After all, the creation of folk music is considered to be a collective process, a characteristic that has been much discussed and sometimes misunderstood (Nettl, 2015). This means that even if a folk song or instrumental piece is created by one or a few individuals, it is accepted by the majority of the people, who assimilate, reproduce and adapt it (Kapsoméno, 1996, pp. 19-20). This fact is particularly illustrated by some of the newer songs adapted to the community of Petroússa and used in Bábiden during the last thirty years, a case that was studied by one of the authors of this paper (Chaldæáki, 2024). Although the song "Léliyia" (included in the above list with the repertory of Petroússa), was written during the 1990s, it belongs to the local repertory and is performed during the *gýra* in Bábiden. The locals call this song *The new song* [in Greek *To kainoúrgio*, *To kenoúrgio*], and there is a funny story behind this name. It originated after a small quarrel between the locals during Bábiden, in which a villager, Konstantínos Giántsiós (already mentioned above among the musicians of the second generation), tried to settle the dispute by playing his *ntaharé* and shouting "Let me play you a new song". But there are also two other songs that were created specifically for Bábiden, one in 2017 called *The song of Bábiden* [in Greek *To tragóúdi tou Mpáμπιντεν*, *Tó tragóúdi tou Bábiden*] and one in 2023 called (for the purposes of this paper) *Bábiden thélo* [*Mpáμπιντεν θέλω*], translated into English as "I want Bábiden", but also called by the locals *The newer song* [in Greek *To pio kainoúrgio*, *To pió kenoúrgio*], as a continuation of the "Léliyia" song. These

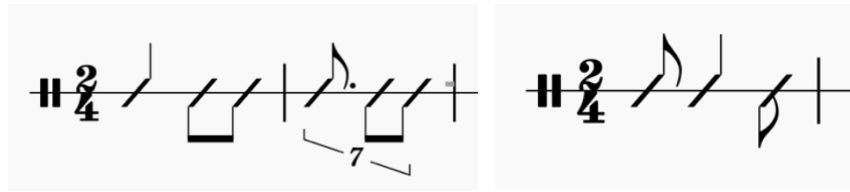
songs contain a great deal of information about their origin, their creation, performance and dissemination, all of which highlight the creativity, participation, involvement and collectivity of Greek folk music. However, further explanation of these songs will not be given here, as it would greatly extend the length of this paper (you can see all of this analytically in Chaldæáki, 2024).

### **Musical Examples on The Repertory of Petroússa**

Below are two examples of musical transcriptions from the repertory of Petroússa. More transcriptions can be found in the results of the research project “Thrace-Macedonia” (“The Friends of Music Society”, 1995-2000). For recordings of these musical transcriptions of Petroússa, see also the same research project and the albums that are referred to in the bibliography at the end of this paper. The reference recordings of the songs are those found in the album that was published by the Cultural Association of Petroússa (2001). The instruments on the transcriptions are in the plural, i.e. “voices”, “lýras”, “ntaharés”, since the performances of these songs always included more than one instrument of each category, as mentioned above. The key of both transcriptions is the same as that of the reference recording (La). However, comments on the makam of the songs will not be made here. Since the lýra of Drama, due to its instrumental characteristics, performs specific intervals that are different from those performed by the voice, the discussion of makam and intervals of a particular song or instrumental piece is a completely different topic that will not be developed here. In any case, the transcriptions made for the purposes of this paper are an attempt at descriptive notation, a descriptive metalanguage, since it is commonly known that Western staff notation is not a valid tool for transcribing oral musical traditions (Qureshi, 1987). Thus, these transcriptions attempt to describe the music they aim to notate, but using a metalanguage, i.e. a tool that annotates the music as it is actually performed. With this in mind, it should be noted that although the method used for the transcriptions of this work attempts to ‘photograph’ the exact performance of the songs they write down, they are not an exact notation of the recordings of the songs, due to all the characteristics of Greek folk music that have been discussed so far in this paper. They are just a general

idea of their performance, a 'guide', as it is usually said in Greece for transcriptions of Greek folk music.

First, below there is the transcription of the song *Pernó perνό* [Περνώ περνώ] (see Figure 10). As mentioned in Table 3 above, this is a song in hasapiá rhythm, with the following basic ntaharé pattern (see Figure 9). The distinction between the stems up and stems down has already been explained above.



**Figures 9.** The reference ntaharé patterns of the hasapiá rhythm. © Aléxandros Rizópoulos, 2024.

However, as mentioned above, this pattern does not remain the same throughout the song. This fact is illustrated in the attempted transcription below. It should be noted that the following transcription uses the upper and lower mordent symbols to indicate specific embellishments performed by the voices and the *lýras*, and the slur symbol to indicate legato performance of the voices and the *lýras*.

# Pernó pernó

Petroússa, Drama

Reference: Cultural Association of Petroússa (2001)

The musical score is arranged in three systems, each with three staves: Voices (top), Lyras (middle), and Ntaharés (bottom). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The score includes an Intro, Theme A, and Theme B sections. The lyrics are written below the voice staff.

**System 1 (Measures 1-14):** Intro. The voice staff is silent. The Lyras and Ntaharés staves play a rhythmic accompaniment.

**System 2 (Measures 15-25):** Theme A and Theme B. The voice staff contains the following lyrics: Pe rnópe rnó aptín pórtasou E lé ni a mán kí'a pó.kí'a pó tí gi to nía sou. The Lyras and Ntaharés staves continue with their accompaniment.

**System 3 (Measures 26-36):** Intro. The voice staff contains the following lyrics: kí'a pó.kí'a pó tí gi to nía sou. The Lyras and Ntaharés staves continue with their accompaniment.

**System 4 (Measures 37-47):** Theme A and Theme B. The voice staff contains the following lyrics: Ský vo fi ló.tín pórtasou E lé ni a mán tha rró.tha rró fi ló e sé na tha. The Lyras and Ntaharés staves continue with their accompaniment.

**System 5 (Measures 48-52):** Intro. The voice staff contains the following lyrics: rró.tha rró fi ló e sé na. The Lyras and Ntaharés staves continue with their accompaniment. The system ends with a D.S. (Da Capo) instruction.

Transcribed by Aléxandros Rizópoulos & Evangelía Chaldæáki

Figure 10. Transcription of the song “Pernó pernó”. © Aléxandros Rizopoulos & Evangelía Chaldæáki, 2024.

Below (Table 4) are the lyrics of the song in Greek and also transliterated using the IPA alphabet. The lyrics are written down here as they are sung, i.e. with some repetition of lyrics, phrases or words. This is, of course, necessary to ensure that the lyrics match the melodic line. The italics are used in the contents of this table to indicate some phrases, words or euphonies, which in Greek are called *tsákisma* in the singular and *tsakísmata* in the plural. Tsákisma and tsakísmata are very common features of Greek folk songs, which are replications of words and phrases found in the lyrics of the song or cut out words from the lyrics of the song (Amargianákis, 1994, p. 6). For example, in the song “Pernó perνό”, the tsákisma “ki apó” appears in the first stanza, the tsákisma “tharró” in the second stanza, and so on. The italics also indicate a *paráthema* in the singular or *parathémata* in the plural, another characteristic of the Greek folk songs. Paráthema and parathémata are meaningless words, phrases or syllables, small phrases that do not fit the poetic context of the song, or nominal phrases (Amargianákis, 1994, p. 3). In the case of the song “Pernó perνό” there is the paráthema “Eléni amán”, a nominal phrase repeated in every stanza of the song. “Eléni” is a Greek woman’s name, which is actually quite common in the songs of the local musical tradition of Drama.

More details about the lyrics of the song will not be given here. Suffice it to say that the song is narrated by a man who sings for a woman named “Eléni”. He describes how he goes to her house in order to see her and tries to find excuses for doing so, such as slipping in front of the door and being injured, so that Eléni’s mother lets him in, or the case of the neighborhood being on fire and while the villagers run to put it out, he finds the opportunity to enter the house and embrace Eléni.

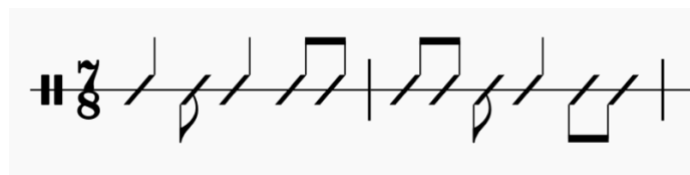
**Table 4.** The lyrics of the song “Pernó perνό”.

Περνώ περνώ απ’ την πόρτα σου <i>Ελένη</i> <i>αμάν</i>	Pernó perνό ap’ tin pórta sou <i>Eléni amán</i>
περνώ περνώ απ’ την πόρτα σου <i>Ελένη</i> <i>αμάν</i>	perνό perνό ap’ tin pórta sou <i>Eléni amán</i>
<i>κι από, κι από τη γειτονιά σου</i>	<i>ki apó, ki apó ti gitoniá sou</i>
<i>κι από, κι από τη γειτονιά σου</i>	<i>ki apó, ki apó ti gitoniá sou</i>
Σκύβω φιλώ την πόρτα σου <i>Ελένη αμάν</i>	Skývo fhiló tin pórta sou <i>Eléni amán</i>
	skývo fhiló tin pórta sou <i>Eléni amán</i>
	<i>tharró, tharró fhiló eséna</i>



σκούβω φιλώ την πόρτα σου <i>Ελένη αμάν</i> θαρρώ, θαρρώ φιλώ εσένα θαρρώ, θαρρώ φιλώ εσένα	<i>tharró, tharró fhiló eséna</i>
Η μάνα μου κι η μάνα σου <i>Ελένη αμάν</i> η μάνα μου κι η μάνα σου <i>Ελένη αμάν</i> στη σκά-, στη σκάλα κουβεντιάζουν στη σκά-, στη σκάλα κουβεντιάζουν	<i>I mána mou ki i mána sou Eléni amán</i> <i>i mána mou ki i mána sou Eléni amán</i> <i>sti ská-, sti skála kouventiázoun</i> <i>sti ská-, sti skála kouventiázoun</i>
Εγώ θαρρώ και 'σύ θαρρείς <i>Ελένη αμάν</i> εγώ θαρρώ και 'σύ θαρρείς <i>Ελένη αμάν</i> πως μας, πως μας αρραβωνιάζουν πως μας, πως μας αρραβωνιάζουν	<i>Egó tharró ke 'sý tharris Eléni amán</i> <i>egó tharró ke 'sý tharis Eléni amán</i> <i>pos mas, pos mas arravoniázoun</i> <i>pos mas, pos mas arravoniázoun</i>
Ρίξε νερό στην πόρτα σου <i>Ελένη αμάν</i> ρίξε νερό στην πόρτα σου <i>Ελένη αμάν</i> να πέ-, να πέσω να γλιστρήσω να πέ-, να πέσω να γλιστρήσω	<i>Ríxe neró stin pórta sou Eléni amán</i> <i>ríxe neró stin pórta sou Eléni amán</i> <i>na pé-, na péso na glistríso</i> <i>na pé-, na péso na glistríso</i>
Να βρω αφορμή της μάνας σου <i>Ελένη αμάν</i> να βρω αφορμή της μάνας σου <i>Ελένη αμάν</i> να 'ρθω, να 'ρθω να σε ζητήσω να 'ρθω, να 'ρθω να σε ζητήσω	<i>Na vro aformí tis mánas sou Eléni amán</i> <i>na vro aformí tis mánas sou Eléni amán</i> <i>na 'rtho, na rtho na se zitíso</i> <i>na 'rtho, na rtho na se zitíso</i>
Να δωσ' Θεός κι η Παναγιά <i>Ελένη αμάν</i> να δωσ' Θεός κι η Παναγιά <i>Ελένη αμάν</i> φωτιά, φωτιά στον μαχαλά σου φωτιά, φωτιά στον μαχαλά σου	<i>Na dos' Theós ki i Panagiá Eléni amán</i> <i>na dos' Theós ki i Panagiá Eléni amán</i> <i>fotiá, fotiá ston mahalá sou</i> <i>fotiá, fotiá ston mahalá sou</i>
Κι όλοι να τρέξουν στη φωτιά <i>Ελένη αμάν</i> κι όλοι να τρέξουν στη φωτιά <i>Ελένη αμάν</i> κι εγώ, κι εγώ στην αγκαλιά σου κι εγώ, κι εγώ στην αγκαλιά σου	<i>Ki óli na tréxoun sti fotiá Eléni amán</i> <i>ki óli na tréxoun sti fotiá Eléni amán</i> <i>ki egó, ki egó stin agkaliá sou</i> <i>ki egó, ki egó stin agkaliá sou</i>

Secondly, below there is the transcription of the song *Ston Ádi tha katévo* [Στον Άδη θα κατέβω] (see Figure 12). The transcription follows all the tools that were described in the beginning of this chapter and employed in the analysis of the previous song. As mentioned in Table 3 above, this is a song in *syrtós* rhythm, with the following basic *ntaharé* pattern (see Figure 11).



**Figure 11.** The reference *ntaharé* pattern of the *syrtós* rhythm. © Aléxandros Rizópoulos, 2024.

In this song, it is noteworthy that the *lýras* and voices that perform it employ some harmony, a feature that is somewhat unusual in the Greek folk musical tradition. This can be observed in the introduction of the song in bars 9-11 of the following transcription, in Theme B and its response in bars 20-25, and again in the repetition of Theme B and its response in bars 34-39. This provides some data on the musical influences that the folk musical tradition of Petroússa has suffered, in this case of Western origin. At the same time, it should be briefly noted that the song “Ston Ádi tha katévo” is also found in the folk musical tradition of Epirus, better known by the performances of singers Tákis Karnavás (1936-1999) and Alékos Kitsákis (1934-2015). However, this song can also be found in the folk musical tradition of Serres in Macedonia and perhaps in other geographical regions of Greece that the authors of this paper have not yet been able to identify. These three different versions of the song have many features in common with the one from Petroússa that is presented here. Since they all have the same lyrics, melodic line and rhythm, this means that we are dealing with different versions of the same song, which in Greek is called *parallagí* [παράλλαγή] in the singular and *parallagés* [παράλλαγές] in the plural, and this is also a basic characteristic of Greek folk songs. Although the melodic line and the rhythmic pattern are almost identical at their core, they differ in each *parallagí* of the song due to the characteristics of the discrete local musical traditions. We will not go into detail here, as this is yet another opportunity for further scholarship. Let it suffice to say, in the case of Petroússa, that the influences of Western music and of the folk music of Epirus can be justified by tracing the local history, since the Western influences can be attributed to the Greek cavalry bands that passed through the area during the Balkan wars (1912-1913), and since many internal immigrants from Epirus have been settling in the area for many years. Topics like that could be examined under the sense of musical networks (Kávouras, 1997).

# Ston Ádi tha katévo

Petroússa, Drama

Reference: Cultural Association of Petroússa (2001)

The musical score is presented in a three-staff format: Voices (top), Lyras (middle), and Ntaharés (bottom). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 7/8. The score is divided into several sections: an Intro (measures 1-9), Theme A (measures 10-17), Theme B (measures 18-23), a Response (measures 24-25), Theme A (measures 26-30), Theme B (measures 31-36), and a final Response (measures 37-40) marked D.S. (Da Capo). The lyrics are written in Greek and are aligned with the vocal line. The Lyras part provides harmonic accompaniment with chords and melodic lines, while the Ntaharés part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Intro

Voices

Lyras

Ntaharés

10 § Theme A

Sto on Á di tha ka té\_ voston Á di tha ka té vo\_ sto\_ on Á di tha ka té\_ vo ke

18 Theme B Response

ston Pa rá di so\_ o\_ ke ston Pa rá di so\_

24 Theme A

To onChá ro n'a nta mó\_ soton Chá ron'a nta mó so\_ to onChá ro

31 Theme B

n'a nta mó\_ so dio ló gia na tou po\_ o\_ dio ló gia na tou po\_

37 Response D.S.

Transcribed by Aléxandros Rizópoulos & Evangelía Chaldæáki

Figure 12. Transcription of the song “Ston Ádi tha katévo”. © Aléxandros Rizópoulos & Evangelía Chaldæáki, 2024

Below (Table 5) are the lyrics of the song in Greek and also transliterated using the IPA alphabet. Again, the lyrics are written down here as they are sung with the corresponding tsakísmata. For example, in the first stanza of the song there is the paráthema “ston Ádi tha katévo” in the first verse and the paráthema “o ke ston Parádiso” in the third verse. The song is narrated by a man who claims to be travelling to Hades to meet the Grim Reaper and to ask him for some shuttles in order to catch some beautiful girls. The song goes on to describe these girls.

**Table 5.** The lyrics of the song “Ston Ádi tha katévo”.

Στον Άδη θα κατέβω, στον Άδη θα κατέβω στον Άδη θα κατέβω και στον Παράδεισο ω και στον Παράδεισο	Ston Ádi tha katévo, <i>ston Ádi tha katévo</i> ston Ádi tha katévo ke ston Parádiso <i>o ke ston Parádiso</i>
Τον Χάρο ν' ανταμώσω, τον Χάρο ν' ανταμώσω τον Χάρο ν' ανταμώσω δυο λόγια να του πω ω δυο λόγια να του πω	Ton Háro n' antamóso, <i>ton Háro n' antamóso</i> ton Háro n' antamóso dyo lógia na tou po <i>o dyo lógia na tou po</i>
Χάρε για χάρισέ μου, Χάρε για χάρισέ μου Χάρε για χάρισέ μου σαΐτες κοφτερές ω σαΐτες κοφτερές	Cháre gia chárisé mou, <i>Cháre gia chárisé mou</i> Cháre gia chárisé mou saíte kofterés <i>o saíte kofterés</i>
Να πάω να σαϊτέψω, να πάω να σαϊτέψω να πάω να σαϊτέψω δυο τρεις μελαχρινές ω δυο τρεις μελαχρινές	Na páo na saitépso, <i>na páo na saitépso</i> na páo na saitépso dyo tris melahrinés <i>o dio tris melahrinés</i>
Που 'χουν στα χείλη βάμμα, που 'χουν στα χείλη βάμμα που 'χουν στα χείλη βάμμα στο μάγουλο ελιά ω στο μάγουλο ελιά	Pou 'houn sta chíli vámma, <i>rou 'houn sta chíli vámma</i> rou 'houn sta chíli vámma sto mágoulo eliá <i>o sto mágoulo eliá</i>
Που 'χουν και στην αυλή τους, που 'χουν και στην αυλή τους που 'χουν και στην αυλή τους χρυσές πορτοκαλιές ω χρυσές πορτοκαλιές	Pou 'houn ke stin avlí tous, <i>rou 'houn ke stin avlí tous</i> rou choun ke stin avlí tous hrisés portokaliés <i>o hrisés portokaliés</i>
Που βγάζουν πορτοκάλια, που βγάζουν πορτοκάλια	Pou vgázoun portokália, <i>rou vgázoun portokália</i>

που βγάζουν πορτοκάλια τον χρόνο δυο φορές ω τον χρόνο δυο φορές	που vgázoun portokália ton hróno dvo forés o ton hróno dvo forés
Την μια την λεν' Ελένη, την μια την λεν' Ελένη την μια την λεν' Ελένη την άλλη Μαριγώ ω την άλλη Μαριγώ	Tin mia tin len Eléni, tin mia tin len' Eléni tin mia tin len' Eléni tin álli Marigó o tin álli Marigó
Την τρίτη την καημένη, την τρίτη την καημένη την τρίτη την καημένη πολύ την αγαπώ ω πολύ την αγαπώ	Tin tríti tin kaiméni, tin tríti tin kaiméni tin tríti tin kaiméni polý tin agaró o polí tin agaró

### Conclusion

In conclusion, this paper has tried to show that when we speak of the Greek folk musical tradition, we mean a musical tradition that is old and still alive today, and that is closely linked to its bearers, the Greek people. The paper presented all the data collected during the authors' field work and study of the folk musical tradition of Petroússa. We have shown that this local musical culture is a collective process, an embodied and multisensory phenomenon, as demonstrated by the description of the Bábiden event and the description of the musical seminar on this music that took place in Athens in April 2024. Facts were also presented concerning the orality of this music, while narrating the musical transmission that took place during the seminar and the way in which the bearers of this musical culture were taught. On the occasion of Bábiden, it was also stated that the folk musical tradition of Petroússa is linked to the ideological elements, events, customs and feelings of the local community. The performance style of the folk musical culture of Petroússa, especially the rhythmic shifts that can follow the flow of the performance, allow for improvisation and regional style variations, bringing to light the individual creativity that exists within a collective performance context.

This paper also provides the instrumental characteristics of the zygiá combinations in the various villages of Drama, a complete list of the three

generations of musicians of Petroússa, a complete catalogue of the repertory of Petroússa, transcriptions of the rhythmic patterns of each category of this repertory and transcriptions of two indicative songs from the repertory of Petroússa, along with commentary about their musical, poetic and performance contexts.

Although an attempt has been made to give a detailed description of all these issues, we cannot explore each of them in depth. Therefore, as the authors of this paper, we would like to claim that we acknowledge the fact that a more analytical approach to the folk musical tradition of the villages of Drama and of Petroússa could be achieved, e.g. transcriptions of musical examples for each one of the rhythmic categories that were presented in Table 3 and through them an analysis of each rhythm, but also analyses of other issues. For a relevant reference see (Goldberg, 2020), a paper that examines the rhythm of “Eleninino horo”, a Bulgarian song that is also part of the repertory of Petroússa, as “Kóri Eléni”. We reserve the right to produce such works in the near or distant future, or we will expect other researchers to do so.

Thus, it is the authors' hope that the findings of this paper will draw the attention of researchers to the folk musical tradition of Petroússa and add to the literature on local musical traditions in Greece. Moreover, this paper has opened up discussion on tangential topics that were presented here but were not analysed further, such as a systematic description and analysis of Bábiden, the local dance tradition, creativity in the Greek folk musical tradition, musicological aspects of the folk musical tradition of Drama, more comments on the lyrics of the folk songs of Drama, the musical networks of the Drama region and the relationships between the various local musical traditions of Greece, and perhaps other subjects that were mentioned indirectly throughout the paper.

#### **Acknowledgements**

Special thanks to the third generation of musicians from Petroússa and in particular to Nikólaos and Ángelos Zedamánis, for their musical performances, the many talks on topics related to the local musical tradition, and their general collaboration, which made the writing of this paper and

the musical seminar in Athens possible. We would also like to thank the chairman of the Cultural Association of Petroússa, Konstantínos Pournárkas, for his general support for anything cultural that we might propose for Petroússa. Special thanks to Photini Downie Robinson for the English proofreading of the paper.

## Bibliography

- Amargianákis, Geórgios (1994). Εισαγωγή στην ελληνική δημοτική μουσική. *Σημειώσεις του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών* [=Introduction to Greek Folk Music. *Notes for the Department of Music Studies of the National and Kapodistrian University of Athens*]. Athens.
- Anogianákis, Fívos (1991). *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα* [=Greek Folk Musical Instruments]. Athens: Melissa Publishers.
- Chaldæáki, Evangelía (2024). Σύγχρονες μουσικολογραφικές παρατηρήσεις από το δρώμενο «Μπάμπιντεν» της Πετρούσσας Δράμας [=Contemporary mMusic and Folklore Observations on the “Bábiden” Event of Petroússa in Drama]. «Σύγχρονη Ελληνική Λαογραφία: Έρευνα και Εκπαίδευση», Δ΄ Πανελλήνιο Συνέδριο των Πανεπιστημιακών Λαογράφων και Ερευνητών. Κομοτηνή, 1-3 Νοεμβρίου 2024 [=“Contemporary Greek Folklore: Research and Education”, 4<sup>th</sup> Panhellenic Congress of the Academic Folklorists and Researchers. Komotini, November 1-3, 2024].
- Goldberg, Daniel (2020, January). What’s the Meter of “Elenino Horo”? Rhythm and Timing in Drumming for a Bulgarian Folk Dance. *Analytical Approaches to World Music*, 7(2), pp. 69-107.
- Kapsoménos, Eratosthénis (1996). *Δημοτικό τραγούδι. Μια διαφορετική προσέγγιση* [=Folk Song. A Different Approach]. Athens: Patákis Publishers. [In Greek]
- Κάνουρας, Ράβλος (1997). Η έννοια του μουσικού δικτύου, σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας [=The Sense of the Musical Network, Relations of Production and Relations of Power]. *Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο (Πρακτικά Γ΄ Συμποσίου για τον Πολιτισμό στο Αιγαίο)* [=Communication and Cultural Networks in the Aegean (Proceedings of the 3<sup>rd</sup> Symposium for Culture in the Aegean)]. Athens: Cultural Foundation of Samos “Nikólaos Dimitríou”.
- Kokkónis, Gíorgos (2017). Οι «σειρές» στις προφορικές μουσικές παραδόσεις [=The “Series” in Oral Musical Traditions]. Kokkónis, G. *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Λαϊκές αναγνώσεις/λαϊκές πραγματώσεις* [=Popular Musical Traditions. Popular Readings/Popular Realizations], pp. 163-173. Athens: Fagotto Books.
- Kyriakídīs, Stílpon (1990). *Το δημοτικό τραγούδι. Συναγωγή μελετών* [=The Folk Song. Conduction of Studies]. Athens: Ermís Publishers.
- Mégas, Geórgios A. (1988). *Ελληνικές γιορτές και έθιμα της λαϊκής λατρείας* [=Greek holidays and customs of the folk worship]. Athens: Odysseás.

- Nettl, Bruno (2015). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions*. Illinois: University of Illinois Press.
- Polítis, Aléxis (2017). *Το δημοτικό τραγούδι [=The Folk Song]*. Heraklion: Crete University Press.
- Pink, S. (2015). *Doing Sensory Ethnography* (2nd ed.). London: SAGE Publications.
- Qureshi, Regula (1987). Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis. *Ethnomusicology*, 31 (1). University of Illinois Press, pp. 56-86.
- Réngis, Andréas (2024a, 7-11 October). ΑΠΟ ΜΠΑΜΠΙΝΤΕΝ, ΒΑΒΙΔΕΝ. Ένα έθιμο από τα «παλιά» στην ψηφιακή εποχή, η περίπτωση της εφαρμογής επαυξημένης πραγματικότητας babiden [FROM ΜΠΑΜΠΙΝΤΕΝ TO ΒΑΒΙΔΕΝ. An Event that Was Brought “From the Old Days” to the Digital Age, the Case of the Augmented Reality Application Called “Babiden]. *12<sup>ο</sup> Συνέδριο Μεταπτυχιακών φοιτητών και υποψήφιων Διδακτόρων του Τμήματος της Φιλολογίας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών [=12th Conference of Postgraduate Students and PhD Candidates of the Faculty of Philology, National and Kapodistrian University of Athens]*. Athens.
- Réngis, Andréas (2024b). Σκιαγραφώντας την κουλτούρα που χαρακτηρίζει τη σύγχρονη επιτέλεση ενός εθίμου που έρχεται «από τα παλιά». Η περίπτωση του «Μπάμπιντεν» της Πετρούσσας Δράμας [=Outlining the Culture that Characterizes the Modern Performance of an Event that Comes “From the Old Days”. The Case of “Bábiden” of Petroussa in Drama]. «Σύγχρονη Ελληνική Λαογραφία: Έρευνα και Εκπαίδευση», Δ΄ Πανελλήνιο Συνέδριο των Πανεπιστημιακών Λαογράφων και Ερευνητών. Κομοτηνή, 1-3 Νοεμβρίου 2024 [=“Contemporary Greek Folklore: Research and Education”, 4<sup>th</sup> Panhellenic Congress of the Academic Folklorists and Researchers. Komotini, November 1-3, 2024].
- Σκούλιος, Μάρκος (2006). Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου: Ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης. [=Oral Music Traditions of Greece and Their Theoretical Analysis]. *Polyphonia*, 8. Athens, pp. 75-86.
- Soyini, Madison D (2020). *Critical Ethnography: Method, Ethics and Performance*. Sage Publication.
- Stoller, Paul (2009). *The Power of the Between: An Anthropological Odyssey*. University of Chicago Press.
- The Friends of Music Society (1995-2000). *Research Programme Thrace-Macedonia*. <http://epth.sfm.gr/>
- Wachsmann, Klaus Philipp (1969). Music. *Journal of the Folklore Institute*, 6, pp. 164-191.



## Websites

Center for Greek Music “Fívos Anogianákis”. <https://www.kem-anogianakis.gr/>

Facebook 1 (2024, April 24). «Περνώ από την πόρτα σου Ελένη». Απόσπασμα από το σεμινάριο για κρουστά και φωνές στη δραμινή μουσική παράδοση [=“Pernó Apó Tin Pórta sou Eléni”. Quotation From the Seminar for Percussionists and Vocalists on the Drama Musical Tradition]. *Κέντρο Ελληνικής Μουσικής «Φοίβος Ανωγειανάκης»* [=Center for Greek Music “Fívos Anogianákis”]. <https://www.facebook.com/kemanogianakis/videos/787696383324777>, retrieved August 24, 2024.

Facebook 2 (2024, April 24). «Κόρη πούλαγε κρασί». Απόσπασμα από το σεμινάριο για κρουστά και φωνές στη δραμινή μουσική παράδοση [=“Kóri Poulage Krasí”. Quotation From the Seminar for Percussionists and Vocalists on the Drama Musical Tradition]. *Κέντρο Ελληνικής Μουσικής «Φοίβος Ανωγειανάκης»* [=Center for Greek Music “Fívos Anogianákis”]

<https://www.facebook.com/kemanogianakis/videos/345578098506338>,  
retrieved August 24, 2024.

## Discography

Cultural Association of Petroúsa (2001). *Μουσική Παράδοση Πετρούσας* [=The Musical Tradition of Petroúsa] - CD, Vol. 1 & 2. Drama

Ladá, Rozána (ed.) (2000). *Μουσικοί Θησαυροί Δράμας* [=Musical Treasures of Drama] - CD. Drama.

Prefectural Administration of Drama & Music School of Drama (2017). *Κάλεσμα. Μουσική και τραγούδια από τον Βώλακα, την Καλή Βρύση, το Μοναστηράκι, τον Ξηροπόταμο, την Πετρούσα και τους Πύργους της Δράμας* [=Kálesma. Music and Songs from Vólakas, Kalí Vrísi, Monastiráki, Xiropótamos, Petroúsa and Pírgi of Drama].

Various artists (1992). *Σκοποί και τραγούδια της Δράμας* [=Instrumental Pieces and Songs of Drama] – Vinyl & Cassette. Lyra: Greece.



# “WHOSE VOICE IS HEARD?” EXISTENTIALIST TRACES IN OLGA NEUWIRTH’S *AMERICAN LULU*\*

Zeynep Büşra ELDEM\*\*

Emine Şirin ÖZGÜN TANIR\*\*\*

## Abstract

Alban Berg’s incomplete opera, *Lulu*, has inspired several reinterpretations, among them is Olga Neuwirth’s music theater *American Lulu* (2006-2012), in which the composer reimagines Berg’s opera within the context of Civil Rights Movement, directing our attention to the subjects of racial discrimination and social injustice. By recasting the White queer characters, Lulu and Countess Geschwitz -in Neuwirth’s adaptation “Eleanor”- as African Americans, the composer presents an intersectional approach to race, gender, and sexuality. In her portrayal of the subjugated characters, Lulu and Geschwitz, as emancipated subjects, Neuwirth advocates for agency, a perspective examined in this article through the lens of Sartre’s existentialism and de Beauvoir’s concept of the Other. *American Lulu* explores Black self-determination through the figure of Eleanor, who evokes the Sartrean notion of “for-itself”, contrasting with the portrayal of “white-masked” Lulu, representing inauthenticity. This dichotomy is reflected in the distinct musical expressions of the two characters: While Lulu’s European musical language, echoing Berg, evokes “in-itself” as a symbol of the character’s immanent nature,

---

\* Article Received Date: September 7, 2024 – Article Accepted Date: November 15, 2024

Produced from the doctoral thesis of the first author

\*\* Doctoral Student, Istanbul Technical University, Center for Advanced Studies in Music, eldemz@itu.edu.tr  
<https://orcid.org/0009-0003-6533-4175>

\*\*\* Associate Professor, Istanbul Technical University, Center for Advanced Studies in Music, sirozgun@itu.edu.tr  
<https://orcid.org/0000-0001-9467-3158>

Eleanor's music, reminiscent of 1970s soul, is identified with her Blackness, hinting at her authenticity. In *American Lulu*, Neuwirth navigates Black liberation with an attitude that fosters courage. However, the composer's engagement with race contains certain problematic aspects, one of which is the romanticization of the Black experience.

**Keywords:** Black experience, gender, agency, Olga Neuwirth, American Lulu

## "Kimin Sesi Duyuluyor?" Olga Neuwirth'in *American Lulu* Eserinde Varoluşçu İzler

### Özet

Alban Berg'in tamamlanmamış operası *Lulu*, çeşitli uyarlamalara ilham kaynağı olmuştur. Bunlardan biri de Olga Neuwirth'in 2006-2012 yılları arasında bestelediği müzik tiyatrosu *American Lulu*'dur. Neuwirth, Berg'in operasını ABD'deki Sivil Haklar Hareketi bağlamında yeniden yorumlayarak ırksal ayrımcılık ve toplumsal adaletsizlik konularına dikkat çekmektedir.

Besteci, uyarlamasında Beyaz queer karakterler *Lulu* ve Kontes Geschwitz'i Afrikalı Amerikalı olarak kurgulayarak, ırk, cinsiyet ve cinsellik konularına kesişimsel bir yaklaşım sunmaktadır. *American Lulu*'da Berg'in *Lulu* ve Geschwitz (Eleanor) karakterlerini özgürleşmiş bireyler olarak tasvir eden Neuwirth, bu makalede Sartre'ın varoluşçuluğu ve de Beauvoir'ın "Öteki" kavramları üzerinden incelenen bir perspektifle, bireylerin özne olma yetisini savunmaktadır. Eleanor Siyahların kendi kaderini tayin hakkının bir yansıması olarak Sartre'ın kendi-için-varlık kavramını çağrıştıran, buna tezat olarak *Lulu*, kendinde-varlığı ve ötekiliği simgeler. Bu ikilik, iki karakterin müzikal ifadelerini de yansıtmaktadır: *Lulu*'nun Berg'i anımsatan Avrupalı müzikal dili karakterin içsel doğasının bir sembolü olarak otantik olmayan bir varoluş durumunu temsil ederken, Eleanor'un 1970'lerin soul müziğini andıran tarzı Siyah kimliğiyle özdeşleşerek otantikliğine işaret eder. *American Lulu*'da Neuwirth, Siyah özgürleşmesini cesaret aşıl原因 bir tavırla ele almaktadır. Ancak, bestecinin ırk konusuna yaklaşımı Siyah deneyiminin romantikleştirilmesi gibi bazı sorunlu yönler de içermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Siyah deneyimi, toplumsal cinsiyet, eylemlilik, Olga Neuwirth, *American Lulu*

## Introduction

Alban Berg's latest opera *Lulu* is widely regarded as one of the most compelling operas written in the 20th century. Since its premier in 1937 *Lulu* has gained attention in the opera scene and the field of musicological research<sup>1</sup>. As a representative of Second Viennese School, Berg demonstrates his post-tonal compositional style in *Lulu*, with a libretto adapted from German playwright Frank Wedekind's *Lulu* plays, *Earth Spirit* (1895) and *Pandora's Box* (1904). Berg's *Lulu* introduces as the leading character a femme fatale and depicts her rise and fall within bourgeois society. Frequently portrayed in the turn-of-the-century art forms, the femme fatale embodies a myth of feminine evil, marked by her possession of a destructive and irresistible power over men, and through her excessive sexuality, she symbolizes the irrational over reason or nature in contrast to culture (Dijkstra, 1986). Although the *Lulu* figure may initially appear to be a social criticism focusing on issues such as gender and bourgeois morality, as Doane asserts, rather than a "heroine of the modernity", the femme fatale is "a symptom of male fears about feminism" (1991: 3).

Berg's *Lulu* was reinterpreted by another Austrian composer, Olga Neuwirth, under the title *American Lulu* (2006-2012), in which the composer intended to provide a new perspective on the androcentric approach towards women protagonists in the opera tradition (Neuwirth, 2011). Neuwirth's *American Lulu* reimagines Berg's *Lulu* in the context of Civil Rights Movement and with her depiction of queer characters *Lulu* (High soprano) and *Eleanor* (Blues singer) as African Americans it presents an intersectional approach to race, gender and sexuality<sup>2</sup>. The Black culture throughout the opera is represented by a reorchestration of Berg's score into a jazz band in the first two acts, along with the inclusion of African American music styles. In *American Lulu*, instead of a hyperreal construction, the

---

<sup>1</sup> For works published on Berg's opera *Lulu*, see Perle, 1985; Jarman, 1989, 1991; Hall, 1996; Pople, 1997; Bruhn, 1998; dos Santos, 2014.

<sup>2</sup> In Black feminist theory the intersectionality describes specific types of intersecting oppressions, including the intersections of race, gender, sexuality and nation (Collins, 2000: 18). The term was first used by Kimberle Crenshaw (1991) in her article "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color".

composer creates a more realistic narrative which represents Lulu and Geschwitz (named Eleanor in Neuwirth's adaptation) as anti-male fantasies.

Rather than aiming for an authentic portrayal of Berg's *Lulu*, in *American Lulu*, Neuwirth offers her own interpretation of the characters Lulu and Geschwitz approached from her perspective as a woman and a composer of her generation (Neuwirth, 2011). Regarding Lulu's characterization, which reflects misogynistic interpretations on women's sexuality, especially from a Freudian perspective (Latham, 2017), Neuwirth does not appear to sympathize with her. Instead, portrayed as a passionate artist, Eleanor represents the composer's ideal type of an operatic figure symbolizing the qualities of independency, self-determination and genuineness.

In *American Lulu*, Neuwirth champions agency and challenges the idea that oppression inevitably pushes individuals into roles of victim, a perspective I analyze in this article through the lens of existentialist thought, drawing from theories of Sartre and de Beauvoir<sup>3</sup>. In contrast to the portrayal of Geschwitz as a saintly, self-sacrificing lover of Lulu, in Neuwirth's version, Eleanor embodies existentialist qualities of authenticity and transcendence, whereas Lulu as contrary to that, evokes Sartre's notion of "in-itself" representing the immanent, the inauthentic, and in Beauvoirian terms, the Other. Reflecting their contrasting characterizations, Lulu and Eleanor epitomize distinct musical expressions in the newly composed act III. Eleanor's soul music resonates with her Black identity, implying her genuineness, while Lulu's vocal parts in a European musical language, reminiscent of German expressionism, reflect her character's inauthenticity. With her rejection of Lulu in the final scene of *American Lulu*, as the emblem of Neuwirth's feminist perspective, Eleanor symbolizes the notion of self-determination and becomes the protagonist.

---

<sup>3</sup> In her analysis of *American Lulu*, Clara Hunter Latham(2017) similarly suggests that Neuwirth's adaptation of Berg's opera is characterized by the composer's emphasis on agency, as the author examines the two operas from a post-Freudian perspective on women's sexuality.

## Representation of Black Culture

Establishing an entirely different social context for Berg's *Lulu*, Neuwirth sets *American Lulu* within the Civil Rights Movement. The action takes place in New Orleans and New York. With this setting, Neuwirth directs our attention to the subjects of racial discrimination and social injustices, issues that, according to the composer, we still encounter nowadays (Mahogany Opera, 2014). In *American Lulu*, the three central characters, Lulu, Eleanor and Clarence -in Berg's opera named as Schigolch- are depicted as African Americans. This newly created social context demonstrates itself in the reorchestration of Berg's score into a jazz band and the inclusion of African American music styles assigned to Eleanor and Clarence. As a European composer, who grew up with the influence of both jazz and Western art music, Neuwirth asserts that she intentionally creates a link between these music cultures in her adaptation of Berg's *Lulu* (Mahogany Opera, 2014).

Neuwirth states that it was important for the composer to create an analogy with Berg's *Lulu* and in the creation of this analogy, the reorchestration of Berg's score for an ensemble based on the jazz band in *Lulu* plays an important role (Neuwirth, 2011). Analogous to Berg's jazz band that appears in the forms indicated by Berg as "Ragtime" and "English Waltz", *American Lulu* is scored for brass and woodwinds, electric guitar and piano, percussions and strings resembling Berg's instrumentation in the same sections that include brass and woodwind sections with percussion, banjo, piano, violins and double bass. *American Lulu* pays homage to Black music culture through Eleanor's parts in the style of soul and Clarence's ragtime in the newly composed act III.

*American Lulu* captures Black culture through multiple artistic mediums, including audio samples and video. An example is the use of calliope, a late 19<sup>th</sup> century keyboard aerophone operated by steam, which was often installed on the rooftops of the showboats along the Mississippi River (Owen, 2014: 1). The calliope appears for the first time in *Black 1* where the roof of a steamboat is described. The music which accompanies the video via a sample recorded on a calliope, features a melody in the style of ragtime. The composer's use

of this calliope music has two functions in the opera: first as a flashback to Lulu's past for the following "Recollection" section, and second as a reference to New Orleans, one of the birthplaces of jazz and blues (Neuwirth, 2011). The sample of calliope music and its use of ragtime is the first example of African American music incorporated in *American Lulu*. However, Neuwirth's music theater consists of other examples of Black music, this time included directly in Berg's score, such as Eleanor's part in blues style in act II (mm. 814-850).

The *Black* videos serve as interludes between scenes and resonate with the social and political context of the era. These interludes feature audio samples, including excerpts from Martin Luther King's speeches, as well as poetry by Djuna Barnes and June Jordan. In doing so, *American Lulu* engages with and celebrates the legacy of the Civil Rights and Black Power movements. The speeches by Martin Luther King that are quoted in *Black* sections address societal inequalities and racism, and his support for non-violent actions. "Rape is not a poem" by June Jordan appears in *Black 5*, right before act II, in which we see a video of a Black girl sexually assaulted by an unidentified man, indirectly alluding to the experiences of Lulu and Eleanor. In the poem, Jordan criticizes the normalization and justification of rape, approaching it from an intersectional perspective as a Black woman.

The Black Power movement, the period that aligns with the 3<sup>rd</sup> act of *American Lulu*, endorsed the concept of Black self-love and advocated for Black self-determination and self-empowerment (Ogbar, 2019: 191-92); themes that Neuwirth explores through the character of Eleanor. In *American Lulu*, in alignment with Black Power's emphasis on affirmation of Blackness, Eleanor is portrayed as an activist who celebrates her racial identification and strives for a genuine artistic expression. This portrayal aligns with the ethos of the Black Arts Movement, an artistic activist movement that emphasized the political role of Black artists (Neal, 1968: 29). The movement aimed to break free from White power structures and celebrate African American culture through literature, music, and the arts. The concept of Black consciousness which was central to the movement, is represented in *American Lulu* through the character of Eleanor, who unlike Lulu, embraces her racial identity as a Black

activist and artist, and seeks to liberate herself from Lulu in an environment that is marked by racism and misogyny.

### **Existentialist Traces in *American Lulu***

Neuwirth's feminist perspective in *American Lulu* recalls Sartre's existentialism and de Beauvoir's concept of the Other. This perspective is especially evident in the opposite characterization of Countess Geschwitz as Eleanor. Instead of being an upper-class aristocrat in Berg's opera, in Neuwirth's version Eleanor is an artist who shares similar social struggles with Lulu. Both women face racism and struggle to succeed in a society dominated by White, wealthy men, but they deal with these challenges in different ways. In contrast to the portrayal of Geschwitz as a selfless, devoted lover of Lulu, in Neuwirth's version, as the protagonist, Eleanor represents existentialist qualities of self-determination and self-realization, as well as authenticity and transcendence. She is a Black activist and singer, who explores her artistic expression and embraces her racial and sexual identities. In Berg's *Lulu*, Geschwitz is the secondary character of the opera who dies with Lulu at the hands of Jack the Ripper, while in Neuwirth's adaptation, she is the one who survives. Drawing from these alterations in the storyline, I argue that Neuwirth advocates for agency and stands against the notion that oppression dictates individuals' roles as victims or victimizers. In Wedekind's plays and Berg's opera, contrary to that, this is the main message shared through Lulu and Geschwitz.

### **Sartre's *en-soi* and *pour-soi***

In *Being and Nothingness* (1943/1992) Sartre discusses his ideas on the self that form the basis of his existentialist philosophy. According to Sartre, being exists in two interacting dimensions, the *en-soi* (in-itself) and the *pour-soi* (for-itself). In *American Lulu*, the characterizations of Eleanor and Lulu mirror existentialist notions of "in-itself" and "for-itself", the first embodied by Lulu and the latter, by Eleanor. The for-itself, which is "nothing but the pure nihilation of the In-itself" (Sartre, 1943/1992: 617) is the transcending,



creative and future-oriented self while the in-itself is described as immanent and ultimately inauthentic (Donovan, 2006: 133)<sup>4</sup>.

Sartre forms his concept of self based on Heidegger's notion of the self being divided into two modes: the inauthentic and the authentic (Donovan, 2006: 133). In Sartre's conception, being in-itself is the "non-conscious Being" (1943/1992: 629) that is subject to change and transcendence: "...while being in-itself is contingent, it recovers itself by degenerating into a for-itself. It is, in order to lose itself in a for-itself." (1943/1992: 81). The notions of transcendence and authenticity encapsulated in his well-known claim "existence precedes essence" (Sartre, 1996/2007: 22) which implies the idea that individuals are not born with a predetermined essence or nature but instead create themselves through their choices and actions, is the process of the for-itself going beyond the given in-self in order to attain self-consciousness that is the foundation for the for-itself (Sartre, 1943/1992: 634). In Sartre's existentialism, the self-consciousness can only be acquired by transcending the in-self, the self that is "beyond becoming", "solid" and "exhibiting undifferentiation" (as cited in Gardner, 2009: 73). Sartre's theory of ontological freedom, which is the basis for existentialist ethics, suggests that freedom is inherent in the for-itself and the realization of the good occurs in any project the for-itself may undertake (Gardner, 2009: 193). This perspective asserts that the ethical or moral dimensions are intertwined with individual freedom and responsibility.

Her marriages with rich men are a means for Lulu to become the bourgeois woman she aspires to be, and in return she is expected to surrender her body and soul to them, but she refuses the role of being the loyal wife to her husbands. Instead, her affairs are a playground where she can achieve the satisfaction of being desired. The weakness of her partners, whom she manages to manipulate with her charm, increases her admiration for herself, and to a certain extent she emerges from every relationship stronger. Lulu constructs herself in the realm of materialized relationships through being the object of desire for her partners;

---

<sup>4</sup> A feminist critique of Sartre's theory by Collins and Pierce (1976: 119) highlights that the in-itself predominantly embodies feminine qualities, contrasting with the masculine attributes associated with the for-itself.

she exists through them and, from a Beauvoirian perspective, internalizes otherness. Different than Berg's final act, in *American Lulu* she is depicted as a high-class sex worker but unable to achieve fulfillment despite the wealth and status she has attained. Rejecting her role as a passive mistress, after she was blackmailed by one of her clients, the Banker, in the final act of *American Lulu*, we witness her death as murder by unknown assailant. In this way, Lulu, as reminiscent of Sartre's concept of "in-itself", evokes the immanent, the inauthentic and the Other, the latter which is discussed by de Beauvoir when formulizing her gender theories conceived within existentialist feminism (Donovan, 2006: 131).

### **Reading Lulu from a Beauvoirian Perspective**

In *The Second Sex*, Simone de Beauvoir (1949/1956) analyzes the power relations behind gender roles and how woman, as the secondary sex, is constructed on the societal level. According to de Beauvoir, woman is a cultural construct, constituted historically (1949/1956: 273). While it would be inadequate to claim that Beauvoir's work was entirely written from a Sartrean perspective (Simons, 1999: 41-42), in *The Second Sex*, she expresses that the fundamental idea underlying her thoughts on women's liberation is existentialist ethics (1949/1956: 27)<sup>5</sup>. For de Beauvoir, women are relegated to the roles of fertility, motherhood or wife, to passivity (1949/1956: 88)<sup>6</sup>, a perspective that identifies the situation of woman with the immanence of being-in-itself that Sartre mentions. In contrast to the status of woman, utilizing the transcendence of being-for-itself, the man dominates nature and women through his designs and creates his future according to his own values (de Beauvoir, 1949/1956: 91).

Interpreting *Lulu* through a Beauvoirian approach reveals that the male/female dichotomy creates a conflict between Lulu and the male characters of the opera, in which Lulu is objectified as a sexual being over whom power should be exercised. She is the one who is defined by the male subject's point of view, lacking individual agency. While her partners,

---

<sup>5</sup> For de Beauvoir, it is a moral responsibility for woman to embrace *pour-soi*; thus, she can escape the status of the Other.

<sup>6</sup> Donovan (2006: 139) argues that although Beauvoir's theory offer important insights into women's subjugation, it predominantly focus on the White bourgeois housewife, neglecting other factors than sexism, such as racism and class struggle.

Professor, Painter and especially Dr. Bloom, exist through their own values, Lulu cannot think of herself without them. Especially in her relationship with Dr. Bloom, she is nothing but the judgements that he makes about her. De Beauvoir argues that woman is utterly recognized as sex: “And she is simply what man decrees; thus she is called 'the sex', by which is meant that she appears essentially to the male as a sexual being. For him she is sex - absolute sex, no less. She is defined and differentiated with reference to man and not he with reference to her; she is the incidental, the inessential as opposed to the essential. He is the Subject, he is the Absolute -she is the Other” (1949/1956: 15-16).

One of the most notable examples of Lulu internalizing Otherness, positioning herself as the object rather than the subject of her life, is evident in her own words: “I have not once in my life ever tried to be something other than what I have been taken for.” (Neuwirth and Utz, 2012: 21). De Beauvoir argues that women who internalize immanence and passivity are subjected to biological destiny (Donovan, 2006: 137). Although Lulu is not a completely passive character because of her sexuality, which she insists on experiencing freely, her body becomes an object of exchange in the eyes of men: she must be acquired, possessed and controlled.

According to de Beauvoir, woman has historically adopted the role of the Other, a role assigned to her by man, and it is only through her rejection and transcendence of immanence that she can be liberated from this role (1949/1956: 27). In this way, she gains the power of self-determination. This perspective overlaps with Sartre's concepts of “in-itself” and “for-itself, in which the existentialist freedom can be acquired by embracing the transcendence and authenticity, the *pour-soi*. Both Berg and Neuwirth's portrayal of Lulu constructs her self-worth through the judgments of her partners, embracing the status of the Other to define herself. She is the woman defined through the perspective of masculine subject. Although in Neuwirth's version, she does not fully embody the passivity described in “in-itself”, her inauthentic self or ascriptive identity as dos Santos (2004) suggests in his analysis of Berg's *Lulu*, does not bring her satisfaction. Similarly, from Lochhead's point of

view, Lulu's "performance of feminine" prepares her tragic end in Berg's opera (1997: 228-229)<sup>7</sup>. When we interpret the character of Lulu from a Sartrean perspective, we can assume that she has paved her own way to the "bad faith" which "occurs when the self, instead of choosing to engage in authenticating project of self-realization, consents to become an object, to exist as en-soi" (Donovan, 2006: 136).

### **From Subjugation to Emancipation**

In the final act of Berg's *Lulu*, we witness Lulu's life turned upside down after the death of Dr. Schön. After being released from prison thanks to Geschwitz, Lulu, who has lost her beauty and youth and therefore her power of influence, is exploited by those around her, forced into prostitution and thus compelled to return to the streets from which she had escaped in the past. Having to face the frustration of losing her charm, Lulu becomes powerless as she becomes an object of exploitation for those around her. At the end of the opera, her life is ended along with Geschwitz by Jack the Ripper, whom she encounters on the uncanny streets. As Barbara Hannigan puts it in a speech she gave on the figure of Lulu, in the final scene of Berg's opera, she actualizes her own death through the hands of Jack the Ripper (Southbank Centre, 2013). However, in the third act of *American Lulu*, we are confronted with a different portrait of the victim in Berg's *Lulu*. In Neuwirth's adaptation, Lulu is portrayed as an independent woman at the peak of her career instead of a subjugated character deprived of agency, but the path she chooses to take as a sex worker leads her to frustration: "I'm not cut out for this profession anymore. I used to enjoy it. I was the queen bitch, supreme bitch..." (Neuwirth and Utz, 2012: 26). Meanwhile, Eleanor is portrayed as a stark contrast to Geschwitz, embracing her true identity and choosing the path of self-realization as an artist.

Eleanor, whom Neuwirth portrays as the antithesis of Geschwitz in *American Lulu*, is reimagined as a character capable of shaping her own future without dependence on anyone else, particularly Lulu, and boldly explores her authentic self as a Black queer artist.

---

<sup>7</sup> Here Lochhead refers to Judith Butler's theory on gender performativity, in which the philosopher discusses the categories of sex, gender and sexuality, arguing that all are constructed in social and cultural dimensions through the repetitive performative acts of gender roles (Butler, 1988).

In contrast to Berg's and Wedekind's *Geschwitz*, Eleanor chooses to emancipate herself from Lulu, and achieves her freedom from the domination of White bourgeois men and Lulu by embracing her queer identity and her artistic creativity. As such, Eleanor appears as a transcendental character with “for-itself” existence, who constructs her self according to her own values. In *American Lulu*, Eleanor embodies the concept of self-determination championed by the Black movement of the period. Empowered by her commitment to this cause, she emerges as the central figure, a stark departure from Countess *Geschwitz*, the secondary character in Berg's original, who draws attention with her exaggerated loyalty to Lulu.

### **Musical Identities of Lulu and Eleanor in Act III**

The newly composed act III of *American Lulu* consists of heterogeneous sections put together with a collage-like technique, in which each character and event cycle is represented in a different musical style. In the context of musical composition, the term “collage” is used to describe a technique where different musical elements, fragments, or styles are juxtaposed to create a composite and eclectic musical work (Burkholder, 2001: 1). In this regard, we can consider the last act of *American Lulu* as an example of pluralism, which is considered one of the distinctive features of postmodernist aesthetics (Kramer, 2002: 16). Stylistic pluralism can be defined as the combination of different elements to form a whole through quotation or borrowing, collage or montage, which we encounter in the field of music and other branches of art, especially in the post-war period. Although there are no direct quotations of particular musical compositions in *American Lulu*, we observe imitations of certain styles and genres. As in the previous acts, the characters Eleanor and Clarence appear in Act III as imitations of African American musical styles, such as ragtime and soul. As opposed to that, Lulu's newly composed music with highly chromatic construction of her vocal line and the high level of dissonances in the orchestral accompaniment resembles 20th century German expressionism and thus acts as a reference to Alban Berg.

Neuwirth introduces her own interpretation of the character Lulu in the 3<sup>rd</sup> act. The act opens up by introducing Lulu and Clarence in Lulu's luxury apartment in New York in the 1970s when she is in her late 50s. The repetitive cross-rhythms written in tutti give the opening a minimalistic quality, a musical style originated in the U.S. during the 1960s. Contrary to Berg's last act in which Lulu's decline is depicted, in *American Lulu* now she is a high-class sex worker serving in elite circles for wealthy White man. However, despite her material wealth, she appears anxious and discontented, expressing to Clarence her dissatisfaction with her achievements: "Wanted it all, but now I've got it, there's just loneliness, sorrow and pain" (Neuwirth and Utz, 2012: 27). In parallel with opera's dramatic context, after the vivid and flamboyant minimalistic opening, during the Clarence-Lulu dialogue the musical environment suddenly changes to a more tense atmosphere by the occurrences of high-pitched siren-like gestures in glissando. This siren motive, very much on the foreground within a thin orchestral texture, functions to create tension that parallels Lulu's tense psychological state during the scene.



**Figure 1.** Scene with Marisol Montalvo as Lulu at Komische Oper Berlin (Freese, 2012)

In the following scenes, we witness Lulu's uneasiness intensifying even more, especially because one of her clients, The Banker, blackmails her for all the information she acquired about him. Throughout the 3<sup>rd</sup> act we encounter several confrontation scenes that Lulu

experiences with all of the other characters and parallel to that, Neuwirth consistently represents Lulu with a musical language that enhance our perception of her nervousness and rage. Her attitude is musically manifested in a vocal style reminiscent of German expressionism, characterized by an excessive chromaticism in her vocal line within a considerably high tessitura and narrow range, fluctuating between D5 and her highest note of B-flat5, with occasional melismas (Figure 2). Similarly, the sustained high-register tones in the orchestral accompaniment create dissonant clashes within a sparse texture, thereby amplifying her tense emotional state.

1568

Picc.

Klar. in B

Bassklar. in B

S-Sax. in B

A-Sax. in Es

B-Sax. in Es

Trp. 1 in C *senza sord.*

Pos. 1

2

Tuba

E-Git.

E-Pno (H. Orgel)

Jazz Schlag. Cymb.

Schlag. 1 gr. Tr.

II Tam-Tam

Lulu *(annoyed) p*  
I'm in deep trou- ble, ... *(pochissimo vibrato)*  
I know too much, ... *ossia*

VI. I

VI. II

Va. 1 (a 2) div. (III)

2 (IV)

Ve. 1

2 (I)

Kb. 1 (a 2) div. (I)

2 (III)









### **Eleanor & Lulu Confrontation**

The Eleanor-Lulu encounter, which we can define as the climax of *American Lulu*, appears in the 3rd act (mm. 1729-1910). In this scene, we witness Eleanor's confident and nonchalant rejection of Lulu. In response to Geschwitz's altruistic love for Lulu, Eleanor chooses to be free from her because of Lulu's humiliating attitude towards Eleanor's queerness: "Look at you! How different you are from others! There is not enough to make a man out of you and you are too smart for a woman. That's why you are crazy! You'll never make it" (Neuwirth and Utz, 2012: 28). The dialogue continues as follows:

#### **ELEANOR**

*(Eleanor is stunned, but after a moment she recovers)*

True, I am unable to exactly describe my private Eden, but this doesn't make my internal worlds less beautiful but more – even if they are sad.

You think you're free 'cause you've money and power over others, but you exist through them! I was welcome as long as I was serving you. But all you've ever felt for me is contempt.

#### **LULU**

*(throws back her head, laughing disdainfully)*

I don't give a damn about anyone! Get off your high horse! You're foolish and needy.

#### **ELEANOR**

You will not kill my free spirit! I've had it since I was young. Even wrote my own songs back then. True, I've always loved you, but never denied myself totally.

*(Lulu merely smiles condescendingly. Eleanor forces a smile and calmly declares.)*

I have to distance myself from you and refocus on my talents. I've finally found myself again. (Neuwirth and Utz, 2012: 28-29)

In the mentioned scene, the contrasting moods of the two characters are reflected in the music in the form of juxtapositions of different musical styles that follow each other with

sudden changes (Figure 4). These abrupt changes, one of which occurs with the entrance of Eleanor in measure 1744, immediately after Lulu's part, are characterized by the sudden appearance of a swing groove on the jazz drums, marking Eleanor's soul-like music, which unfolds until Lulu's second appearance in measure 1751. This unexpected shift in rhythmic feeling, immediately following Lulu's part, which includes an irregular metric organization with frequent syncopations and an unsteady pulse, contrasts with the steady swing groove of Eleanor's music. The juxtaposition also extends to the instrumentation: Lulu's parts are dominated by wind and string sections with sustained high-pitched sounds, in contrast to Eleanor's jazz band, which includes a rhythm and horn section and is characterized by melodic, soloistic gestures. These contrasting musical elements enhance the stark differences in the emotional states of the two characters throughout the scene, encouraging listeners to experience shifts in mood and serving as a powerful tool for narrative purposes.

As in the earlier parts of act III, Lulu's tense and angry mood is reflected also in her vocal part. Her ear-splitting vocal utterances, reminiscent of screams, along with the chromatic structure of her vocal part and dissonant leaps, give the impression of an imitation of Berg. This European musical language of Lulu recalls Sartre's "in-itself" as a symbol of the immanence and inauthenticity of her character. Neuwirth's portrayal of Lulu, characterized by a "white-masked" persona, maintains her agitated psychological state, which seems to be the result of the kind of alienation mentioned by Fanon (1952/1986)<sup>8</sup>, until *American Lulu's* finale. In contrast to Lulu, Eleanor's style, reminiscent of 1970s soul, is identified with her Black identity, hinting at her genuineness. Her blues scale-like vocal part is accompanied by a jazz band that includes electric guitar and piano, jazz drums and a horn section. Throughout the scene, the stark differences between characters' moods reveal themselves as distinct timbres and textures. As opposed to the lighter texture of Lulu's music, which is characterized by a bright, shimmering sound quality in the orchestral accompaniment,

---

<sup>8</sup> Frantz Fanon, a psychoanalyst and theorist, explores the psychological effects of colonialism in "Black Skin, White Masks", focusing on the impact of racism and Eurocentrism on the psyche of Black individuals. The notion of the "white mask" refers to the internalization of the values and norms of the dominant White culture by colonized and oppressed groups (Fanon, 1952/1986: 12-13). Fanon suggest that this internalization leads to an alienation from one's authentic self and results in psychological conflicts, such as neurosis (60).

Eleanor's parts consist of melodic gestures that foreground the electric guitar within a thicker texture. The tense psychological state of Lulu, which is also apparent in her vocal line as explained above, is intensified by the piercing, high-frequency sustained sounds in the wind and string sections, including harmonics, and bell-like gestures on the marimba, all of which together create an alerting effect. The melismatic phrasing and expressive use of dynamics in Eleanor's vocal part creates a speech-like singing quality that resembles gospel. The swing groove corresponds with her relaxed attitude towards Lulu, while her exuberant and resonant singing sympathizes with the spirit of soul. Neuwirth's decision to represent the character of Eleanor as a soul singer denotes Black consciousness and aligns with the political and cultural atmosphere of the era. Soul, as a cultural tradition beyond a musical style, flourished during the Civil Rights and Black Power movements and shares similar concerns with the Black Arts Movement (Stephens, 1984: 21). As a generic term for Blackness (Ogbar, 2019: 110), soul denoted the themes of "unity, ethnic consciousness, self-acceptance and awareness" (Stephens, 1984: 41), concepts embraced by Black communities during the time. Eleanor's smooth, passionate and heartfelt attitude, which is a characteristic of soul music, brings to mind Aretha Franklin's songs emphasizing self-worth. As in her songs, Eleanor is aware of her self-worth and expects respect in her relationship with Lulu. Neuwirth emphasizes independence and self-reliance by constructing a self-determined Eleanor instead of Geschwitz, who was described by Berg as "another satellite of Lulu" (as cited in Perle, 1985: 240). In *American Lulu*, as in Berg's opera, Lulu, unable to escape her ill fate, is brutally murdered in the opera's finale, while the emancipated Eleanor, in contrast to Geschwitz, identifies with life as a symbol of existential transcendence.



**Figure 3.** Scene with Della Miles as Eleanor at Komische Oper Berlin (Freese, 2012)

"Whose Voice is Heard?" Existentialist Traces in Olga Neuwirth's American Lulu 267

1738

Fl.

Klar. in B

Bassklar. in B

S-Sax. in B

A-Sax. in Es

T-Sax. in B

B-Sax. in Es

1 Trp. in C

2

1 Pos.

2

Tuba

E-Git.

E-Pno (Synth.)

Jazz. Schlag. Cymb. SD B-D

Schlag. I Marimba

II Vibraphon

Lulu (Scathingly) p s.v. s.v. Yeah... sure...

Eleanor

VI. I 1 a2 (II) (II)

2

VI. II 1 div. pp

2

Va. 1 a2 pp

2

Ve. 1 a2 (III) (III) pp

2

Kb. 1 a2 (V) (V) pp

2





1745

Fl.

Klar.  
in B

Bassklar.  
in B

S-Sax.  
in B

A-Sax.  
in Es

T-Sax.  
in B

B-Sax.  
in Es

Trp.  
in C

Pos.  
1  
2

Tuba

E-Git.

E-Pno  
(Synth.)

Jazz.  
Schlag.  
Cymb.  
B-D T-T B-D T-T SD B-D T-T B-D T-T SD

Schlag.  
I  
II

Eleanor  
he - ver meant a thing. Re - mem - ber the pro - mis - es you made

VI. I  
2

VI. II  
1  
2

Va.  
1  
2

Vc.  
1  
2

Kb.  
1  
2

1749

Fl.

Klar. in B

Bassklar. in B

S-Sax. in B

A-Sax. in Es

T-Sax. in B

B-Sax. in Es

Trp. in C

Pos.

Tuba

E-Git.

E-Pno (Synth.)

Cymb.

Jazz. Schlag. B-D T-T (hohes) B-D T-T

Schlag. I II

Lulu

Eleanor

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Kb.

*(Breaks into laughter)*

Look at you! How diffe- while se-du - cing me?

Figure 4. Excerpt from Eleanor & Lulu scene, mm. 1738-1752 (Neuwirth, 2006-2012)

In *American Lulu*, Eleanor's disaffection with Lulu is the focal point of the music theater. In this way Neuwirth puts Eleanor, instead of Lulu, at the foreground, and raises this crucial question: "But once again, what ultimately counts for us today is: Whose voice is heard?" (Neuwirth, 2011). Eleanor's soul music juxtaposed in a musical language reminiscent of Berg can be seen as an analogy to the question raised by the composer. It can also be considered as a comment on the dominance of post-serialist and sound-based approaches in contemporary classical music. Thus, the question can be reframed as "Whose music is heard?" Lulu's vocal parts that mimic serialist aesthetics (Hart, 2013: 130), or the direct and plain style of soul that is embodied by Eleanor? The question also seem to represent Neuwirth's position within the domain of new music, since her style is heavily shaped by popular music genres and themes that are outside of the so called classical "high" culture. Similarly, Neuwirth's path to becoming a renowned opera composer is also unconventional because, she is highly successful in the institutionally supported, male-dominated scene of opera production as a freelance composer, often subjected to sexism (Neuwirth, 2015). Parallel to Latham's perspective, wherein the author interprets Eleanor as the embodiment of Neuwirth's voice (2017: 308), I would argue that Eleanor's authenticity and autonomy in *American Lulu* seem to represent the composer herself.

### **Concerns about the Portrayal of Blackness**

With her version of Berg's *Lulu*, Neuwirth challenges androcentric perspectives on woman operatic figures and emphasizes agency through her characterization of Eleanor and Lulu. Instead of Lulu, Eleanor represents the composer's ideal figure, symbolizing the qualities of self-realization, independency and genuineness. However, this idealization can be subjected to criticism since Neuwirth's treatment of Black experience contains some problematic aspects regarding its representation.

Collins asserts that historically women of African descent have been linked to a primal and wild sexuality, contributing to the portrayal of Black woman as "uncivilized". (2004: 27). Even though Neuwirth's intention in *American Lulu* is to draw attention to racism, discrimination and heterosexism, by recasting Lulu as African American, she recreates the

stereotype of the Black woman associated with wild sexuality that Collins mentions. Although the composer expresses her criticism of the women characters represented in operas in her writings, we do not encounter a Lulu figure that is very different from the original storyline. Wedekind's Lulu, who was fictionalized more than 100 years ago, is problematically reconstructed in *American Lulu* this time as a Black femme fatale. While Eleanor, Neuwirth's ideal character, clings to her identity as an artist, Lulu continues her path as a sex worker, and this is portrayed as a morally wrong choice. In the newly conceptualized opening of *American Lulu* we witness Lulu lamenting her choices: "... I have trashed my body and soul" (Neuwirth and Utz, 2012: 2). Why doesn't Neuwirth, a composer of her generation, who states that she is reinterpreting *Lulu* from a woman's point of view, portray a Lulu figure, diverging from the original characterization? How would a Black feminist interpret Berg's *Lulu*? Instead of the Eleanor-Lulu dichotomy, why do we not see the kind of solidarity based on strength? Why does Lulu's story end in death, as in the original story? Or, as Hart points out (2013: 137), what does Lulu's disemboweled corpse at the finale of Komische Oper production serve?

In *American Lulu*, Neuwirth portrays Black emancipation through the figure of Eleanor in an encouraging manner, yet she gives very little space to her character within the narrative. Similar to bell hooks' criticism of the romanticization of the difficulties faced by Black women in feminist theory (Hooks, 1990: 6), Eleanor's or Lulu's coping with the oppression and abuse is not included in the narrative. Although the sexual abuse experienced by Black women is emphasized through June Jordan poems in the *Black* sections, we do not encounter a narrative about how Eleanor copes with her rape by the Commissioner. Similarly, messages about Black liberation are conveyed through secondary voices or from a male perspective, such as through quotations from Martin Luther King's speeches, while statements from Black women activists of the period, such as Ella Baker or Elaine Brown, could have been included<sup>9</sup>. Moreover, in a narrative whose main theme is racial

---

<sup>9</sup> Here, I am specifically referring to Ella Baker and Elaine Brown, as Collins (2000: 7) points out, Black women activists have frequently faced challenges in expressing feminist ideas and have been underrepresented in leadership positions within Black organizations as a result of gender discrimination.

discrimination, which is set in the Civil Rights era, and treats the subject of the power of White men over Black women, race is not even mentioned in the relationships between the characters. In the context of this portrayal of romanticized Black experience, race appears to function as a means of emancipation through queerness, thereby creating a hierarchical perspective to intersectionality. As pointed out by Latham, the emancipation of White characters of Berg's opera, *Lulu* and *Geschwitz*, within the narrative of Black liberation constructs a fantasy of Blackness from the viewpoint of a White composer (2017: 313). In *American Lulu*, Neuwirth's primary critique is of the assimilated Black identity she constructs through *Lulu*. While Eleanor is heroized as an example of the "strong Black woman" stereotype encountered in White feminism mentioned by bell hooks (1990: 6), *Lulu* cannot escape death in Neuwirth's version as well this time because of the choices she makes according to her material interests. However, as Collins emphasizes, it should be seen as usual for Black individuals to take on particular stances, engage in struggles, and experience internal divisions based on their differing positions (2000: 24-25).

## Reception

Neuwirth's reinterpretation of Berg's *Lulu*, widely regarded as a masterpiece of the operatic literature, has drawn negative criticism from some music critics, either as a bold move or with the sarcastic remark, "no one feels a need for such a thing" (Maddocks, 2013). In a similar vein, one reviewer questioned whether Neuwirth's *American Lulu* was a "worthwhile exercise" (Clements, 2012). The same critic interpreted Neuwirth's version as a betrayal of the masterpiece, describing *American Lulu* as an "aural mush" and Martin Luther King and June Jordan quotes as "muddle". In an interview, Neuwirth herself acknowledges that she expected criticism for her reworking of Berg's opera and willingly took the risk: "Berg's music is genius... With its rich musical language and construction, it's obsessed with the mythical figure of *Lulu*. In other artforms – visual art or film – it's accepted that it's possible to do rethinkings. But in classical music or new music, it's still a scandal" (as cited in Service, 2013). Such criticisms exemplify the notion of the monumentalizing of the artistic work attributed to the work-concept in Western art music, which is marked by a kind of anxiety and, at times, an exaggerated motivation for preservation. The *Werktreue* ideal,

which implies “being true or faithful to a work” (Goehr, 2007: 1), -perhaps more obedience than fidelity- also manifest itself in the approaches to musical performance in Western art music in which the performer’s interpretation is seen as something to be controlled and policed by composers, music historians and critics. One of the best examples of this kind of approach can be found in Stravinsky’s *Poetics of Music* where he asserts the role of the performer, in the division of labor between the composer and performer, as a medium (1947: 122). From this perspective, I see Neuwirth’s attempt of reworking Berg’s opera, despite its problematic aspects, as a positively provoking and courageous approach. At the same time, this attempt of Neuwirth epitomizes a postmodernist approach to the art work conceiving it as a fluid rather than solid phenomenon that is open to interpretation and reinterpretation. Moreover, since Berg’s opera is an incomplete work -the 3<sup>rd</sup> act of *Lulu* exists only as a short-score-, it is a suitable example for reworking. Although it cannot be conceived as an entirely original composition, Friedrich Cerha’s completion of act III which is based on Berg’s sketches and annotations, conceived as standard for *Lulu* productions until today. Another version of Berg’s act III is provided by German conductor and composer Eberhard Kloke, in which the performers have an option to shape scenes and dramatic content of the last act more freely. Another example is David Robert Coleman’s reworking of Berg’s *Lulu* with a recomposed 3<sup>rd</sup> act commissioned by Berlin State Opera in 2012. Similar to Neuwirth’s conception, Coleman’s orchestration in the last act drew upon the jazz band of the Berg’s opera (Schmid, 2012).

The same critic who described *American Lulu* as an “aural mush” criticizes Neuwirth’s rendition because the figure of Lulu is portrayed as being deprived of “humanity and vulnerability” (Clements, 2012). Femme fatale portrayals in literature, visual arts, and film often involve a duality inherent in this characterization, evoking both admiration and antipathy on the part of the spectator or reader. The desire to witness Lulu’s vulnerability in Neuwirth’s version, as noted by the aforementioned author, exemplifies a type of male fantasy often encountered in femme fatale depictions, where the woman is seen as inherently dangerous yet, at the same time, vulnerable and sensitive enough to be

controlled. This kind of a criticism justifies Neuwirth's critique of the male perspective in the portrayal of female characters in the operatic tradition, as well as composer's attempt to subvert the fantasy by reworking Berg's opera with a more realistic approach seen from the perspective of a woman.

Mark Berry (2014), in his book *After Wagner*, examines 20<sup>th</sup> century music-dramatic works from political and cultural-historical perspectives, with a short section on Neuwirth's *American Lulu* (264-266). Berry suggests, that the readings of Berg's *Lulu* usually tend to focus on existentialist issues, and that Neuwirth's version can be appreciated because it offers an interconnected perspective on the aspects of individuality and the social (265). This, I would argue, is a valid comment, but as I discussed in the previous section, Neuwirth's attempt to provide an intersectional perspective on identity, in this case the gender and race, has some problematic aspects, particularly because the idea of emancipation through queerness, represented by the character of Eleanor, overshadows the racial aspects and raises questions about Neuwirth's intention with the social context of the music theater. It is probably for that reason that some reviewers couldn't make sense of quotations by Martin Luther King's speeches (Loomis, 2012), which are interspersed throughout, without any direct connection to the actual storyline. As the original plot, Neuwirth's adaptation is based on Lulu's story, and therefore the connection between the theme of Black liberation and *Lulu* may seem incoherent in the eyes of the audience and of the critics. As stated in a review article on *American Lulu's* performance in Vienna, the relevance of the social context with the storyline and characterizations as well as with the portrayal of Lulu and Geschwitz as African Americans, have little consequences in terms of content, lacking any reference to racial discrimination and Civil Rights Movement (Weidringer, 2014). As I mentioned before, Neuwirth's treatment of racial discrimination solely through King's speeches without referring to any women activists involved in the Black movements also attracts Berry's attention (2014: 266). As an example of that, the author cites Luigi Nono's opera *Intolleranza 1960*, in which Nono addresses oppression from an anti-capitalist perspective, incorporating statements by women representatives of liberation movements and revolutionaries.



In one of the reviews of the 2013 Edinburgh production, I came across the surprising information that *American Lulu* was receiving a new co-production by John Fulljames with Scottish Opera and the Opera Group, following its world premiere in Berlin, at the Komische Oper in 2012. In this new production, according to the author of the review article, the Lulu figure was portrayed as an activist fighting for civil rights (Service, 2013) Although it was not mentioned in the article, I assume that this major revision probably occurred because of the negative criticism the Komische Oper production with Serebrennikov received. The review article doesn't mention whether Neuwirth made any changes to the plot, and since I didn't have the opportunity to see this new production, I cannot imagine how the Lulu figure, who was characterized primarily by her oblivious attitude to social circumstances in the Komische Oper production on which my research was based, was reimagined as a completely opposite character, namely, as a freedom fighter. Apparently, the problematic aspects of the representation of Blackness in *American Lulu*, also caught Neuwirth's attention, and with these revisions in the production, I assume that the composer decided to place more emphasis on the Black experience, a theme that was overlooked in Berlin premier.

### **Conclusion**

Olga Neuwirth's *American Lulu* reimagines Alban Berg's *Lulu* within the context of Civil Rights Movement and with her depiction of queer characters Lulu and Eleanor as African Americans presents an intersectional approach to race, gender and sexuality. Through their characterizations, Neuwirth advocates for agency, a perspective I analyzed in this article through the lens of existentialist thought, drawing from theories of de Beauvoir and Sartre. In Neuwirth's adaptation, as the protagonist of the opera, Eleanor embodies existentialist qualities of authenticity and transcendence, whereas Lulu as contrary to that, evokes the notion of "in-itself" representing the immanent, the inauthentic and the Other. Reflecting their characterizations, we encounter two contrasting musical representations. Lulu's newly composed music in act III evokes German expressionism, serving as a reference to Alban Berg. On the other hand, Eleanor's musical style, reminiscent of 1970s soul, resonates with

her Black identity and implies her authenticity, as opposed to Lulu's adherence to European musical language. Neuwirth's portrayal of Lulu, with her demise in the finale, cannot escape her fate as was the case in original story, while Eleanor, with her rejection of Lulu emerges as the character endowed with survival.

In *American Lulu*, Neuwirth's intention to confront racism and heterosexism is evident, yet her portrayal of Blackness retains some problematic stereotypes, such as the depiction of hypersexualized Black woman represented by Lulu. While Neuwirth advocates for Black self-determination through Eleanor, the composer's portrayal of the Eleanor figure remains limited, situating it to the narrative's periphery. Furthermore, the narrative's failure to address both characters' strategies for resisting oppression romanticizes Black experience. Additionally, Neuwirth delivers messages about Black liberation through a secondary lens, without any direct articulation from characters. In *American Lulu*, Neuwirth's emphasis on self-determination appears to originate from her perspective as a European composer, juxtaposing the "white-masked" Black woman represented by Lulu against Eleanor, who emerges as figure similar to the narrative of the strong Black woman within White feminist discourse.

Through this article, my objective was to contribute to the field of music scholarship by examination of an operatic work, *American Lulu*, which has received limited attention within the field of opera studies. A critical reading of *American Lulu* reveals both its progressive aspects and problematic engagement with race, inviting discussion from the perspective of critical race theory, with a particular emphasis on intersectionality.

## References

- Berry, M. (2014). *After Wagner: Histories of Modernist Music Drama from Parsifal to Nono*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Bruhn, S. (Ed.) (1998). *Encrypted messages in Alban Berg's music*. New York: Garland Publishing.
- Burkholder, J. (2001). Collage. *Grove Music Online*. Retrieved 18 Apr. 2024, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000053083>.

- Butler, J. (1988). Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531. <https://doi.org/10.2307/3207893>
- Clements, A. (2012). *American Lulu – review*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/music/2012/oct/08/american-lulu-review>
- Collins, M. & Pierce, C. (1976). Holes and slime: Sexism in Sartre's psychoanalysis. In C. Gould & M. Wartofsky (Eds.), *Woman and philosophy: Toward a theory of liberation* (pp. 112-127). Putnam Press.
- Collins, P. H. (2000). *Black feminist thought: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment* (2<sup>nd</sup> ed). New York: Routledge.
- Collins, P. H. (2004). *Black sexual politics: African Americans, gender, and the new racism*. New York: Routledge.
- Crenshaw, K. (1991). Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241-1299. <https://doi.org/10.2307/1229039>
- de Beauvoir, S. (1956). *The second sex*. (H. M., Parshley, Trans.). London: Jonathan Cape. (Original work published 1949)
- Dijkstra, B. (1986). *Idols of perversity: Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*. New York: Oxford University Press.
- Doane, M. A. (1991). *Femmes fatales: Feminism, film theory, psychoanalysis*. New York: Routledge.
- Donovan, J. (2006). *Feminist theory: The intellectual traditions* (3<sup>rd</sup> ed). New York: Continuum International Publishing Group.
- dos Santos, S. J. (2004). Ascription of identity: The bild motif and the character of Lulu. *The Journal of Musicology*, 21(2), 267-308. <https://doi.org/10.1525/jm.2004.21.2.267>
- dos Santos, S. J. (2014). *Narratives of identity in Alban Berg's Lulu*. Rochester: University of Rochester Press.
- Fanon, F. (1986). *Black skin, white masks*. (C. L. Markmann, Trans.). London: Pluto Press. (Original work published 1952)
- Freese, I. (2012). *Scene with Marisol Montalvo as Lulu* [Photograph]. Retrieved from <https://www.drama-berlin.de>
- Freese, I. (2012). *Scene with Della Miles as Eleanor* [Photograph]. Retrieved from <https://www.drama-berlin.de>

- Gardner, S. (2009). *Sartre's Being and Nothingness: A reader's guide*. New York: Continuum International Publishing Group.
- Goehr, L. (1992) *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. New York: Oxford University Press.
- Hall, P. (1996). *A view of Berg's Lulu through the autograph sources*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- hooks, b. (1990). *Ain't I a woman?: Black women and feminism*. London: Pluto Press.
- Hart, H. (2013). Silent opera: Visual recycling in Olga Neuwirth's American Lulu. *Ekphrasis*, 10(2). Retrieved from <https://www.ekphrasisjournal.ro/docs/R1/10E10.pdf>
- Jarman, D. (1989). *The Berg Companion*. New York: Palgrave Macmillan.
- Jarman, D. (1991). *Alban Berg: Lulu*. New York: Cambridge University Press.
- Kramer, J. D. (2002). The nature and origins of musical postmodernism. In J. Lochhead & J. Auner (Eds.), *Contemporary music and culture volume 4: Postmodern music / postmodern thought* (pp. 13-26). Routledge.
- Latham, C. H. (2017). How many voices can she have? Destabilizing desire and identification in American Lulu. *The Opera Quarterly*, 33(3-4), 303-318. Retrieved from <https://academic.oup.com/oq/article/33/3-4/303/4793282>
- Lochhead, J. (1997). Lulu's feminine performance. In A. Pople (Ed.), *The Cambridge companion to Berg* (pp. 227-244). Cambridge University Press.
- Loomis, G. (2012). *One 'Lulu' Has Little New to Say, While Another Can Do No Wrong*. Retrieved from <https://www.nytimes.com/2012/10/24/arts/24iht-loomis24.html>
- Maddocks, F. (2013). *American Lulu; Prom 68; Proms Chamber Music 8 – review*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/music/2013/sep/08/american-lulu-review>
- Mahogany Opera. (2014, April 29). *Behind the scenes of American Lulu* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fhVb8bLX-f4>
- Neal, L. (1968). The Black arts movement. *The Drama Review*, 12(4), 28-39. <https://doi.org/10.2307/1144377>
- Neuwirth, O. (2011). *Notes on American Lulu (2006-2011)*. <http://www.olganeuwirth.com/text29lulue.php>
- Neuwirth, O. (2006-2012). *American Lulu* [Musical score] Berlin: Ricordi.

- Neuwirth, O. & Utz, H. (2012). *American Lulu: Overall concept and new interpretation of Alban Berg's Lulu by Olga Neuwirth (2006-2011)*. (R. Stokes & C. Kerkhoff-Saxon, Trans.) [booklet]. Berlin: Komische Oper Berlin.
- Neuwirth, O. (2015). *Stefan Drees spoke with Olga Neuwirth*. [Interview]. <http://www.olganeuwirth.com/text42.php>
- Ogbar, J. (2019). *Black Power: Radical politics and African American identity*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Owen, B. (2014). Calliope. *Grove Music Online*. Retrieved 18 Apr. 2024, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-4002255536>
- Perle, G. (1985). *The operas of Alban Berg: Volume 2 / Lulu*. California: University of California Press.
- Pople, A. (Ed.). (1997). *The Cambridge companion to Berg*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sartre, J.-P. (1992). *Being and nothingness: A phenomenological essay on ontology*. (H. E. Barnes, Trans.). New York: Washington Square Press. (Original work published 1943)
- Sartre, J.-P. (2007). *Existentialism is a humanism*. (C. Macomber, Trans.). New Haven: Yale University Press. (Original work published 1996)
- Schmid, R. (2012). *At Berlin's Staatsoper, A New Act For "Lulu"*. Retrieved from <https://www.npr.org/sections/nprberlinblog/2012/04/03/149919965/at-berlins-staatsoper-a-new-act-for-lulu>
- Service, T. (2013). *Alban Berg's Lulu turns freedom fighter*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/music/2013/aug/18/american-lulu-alban-berg-neuwirth>
- Simons, M. A. (1999). *Beauvoir and the second Sex: Feminism, race, and the origins of existentialism*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Southbank Centre. (2013, March 14). *Opera singer Barbara Hannigan on the 1930's opera "Lulu"* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=6AhnOFwfBnM&t=3s>
- Serebrennikov, K. (Producer). (2012). *American Lulu: Oper von Olga Neuwirth nach Alban Berg* [DVD]. Komische Oper Berlin.
- Stephens, R. W. (1984). Soul: A historical reconstruction of continuity and change in Black popular music. *The Black Perspective in Music*, 12(1): 21-43. <https://doi.org/10.2307/1214967>

Stravinsky, I. (1947). *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. Cambridge: Harvard University Press.

Weidringer, W. (2014). "American Lulu": *Wer wird schon mit Lulu fertig?* Retrieved from <https://www.diepresse.com/4614602/american-lulu-wer-wird-schon-mit-lulu-fertig>



# TOPRAKTAN SES ÜRETMEK: TÜRKİYE’DE TOPRAK DARBUKA/ÇÖMLEK YAPIMI VE İCRASI\*

Songül ÇAKMAK\*\*

## Özet

Toprak, yeryüzünde yaşamın kaynağı ve bereketin simgesi olarak antik çağlardan itibaren hem somut hem de soyut anlamlar taşımaktadır. Yaşam ve ölüm diyalektiğinde önemli rol oynayan toprağın birçok fonksiyonu vardır. Toprak, tema olarak edebiyat ve müzik, halk anlatıları, şiirler, şarkılar ve türkülerde sıkça işlenmiş olup insanlık tarihinde toprak derin bir sembolik anlam taşımıştır. Toprağın araç-gereç olarak kullanımı, zamanla estetik ve sanatsal bir boyut kazanmış, kültürel ürünler arasında önemli bir yer edinmiştir. Çalışma, toprak elementinin kültürel, sanatsal ve fonksiyonel yönlerini ele alarak, Türkiye’de topraktan yapılan darbuka (çömlek, darbuka) enstrümanının yapım süreci ve icrası üzerine odaklanmaktadır.

Çalışmada ayrıca topraktan yapılan müzik aletlerinin fonksiyonel özellikleri incelenmiş olup genel olarak topraktan ses üretmenin kültürel ve inançsal bağlamdaki önemi tartışılmıştır. Özellikle toprak darbuka yapımı, enstrümanları icra eden kişilerin meslek seçimindeki motivasyonları araştırılmıştır. Bu bağlamda, saha çalışması yöntemiyle toprakla ilgili bilgiler derlenmiş ve literatür taraması yapılmıştır. Ayrıca, toprakla ilgili edebi eserler, halk müziği ve sanat müziği şarkılarındaki toprak temaları analiz edilmiştir.

Toprak darbukanın yapım ve kullanım süreçleri, kültürün sürekliliğini sağlama noktasında önemli bir rol oynamaktadır. Çalışma, nitel araştırma yöntemine uygun olarak toprak darbukanın icraya yönelik işlevlerini ve bu enstrümanın kültürel

\* Makale Geliş Tarihi: 7 Eylül 2024- Makale Kabul Tarihi: 26 Kasım 2024

\*\* Doç.Dr. Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Geleneksel Türk Müziği Bölümü  
[songulcakmak@yyu.edu.tr](mailto:songulcakmak@yyu.edu.tr) <https://Orcid.Org/0000-0002-5781-2814>

dokusunu açıklığa kavuşturmayı hedeflemektedir. Saha çalışmasında, toprak darbuka yapımçıları ve icracılarıyla yapılan görüşmelerle, sözlü ve sözsüz eserlerin kültürel ve toplumsal anlamları irdelenmiştir. Sonuç olarak toprak darbuka yapımında ve icrasında sadece bir müzik aleti olmanın ötesinde, toplumların kültürel mirasını yaşatma ve aktarmada merkezi bir rolünün olduğu ortaya çıkmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Toprak, Çömlek, Darbuka, İcra, Kil, Yapım, Etnomüzikoloji.

## **Making and Performing Clay Darbuka/Pottery Rhythm Instrument In Turkey**

### **Abstract**

Soil, as the source of life on earth and the symbol of fertility, has carried both concrete and abstract meanings since ancient times. Playing an important role in the dialectic of life and death, soil has many functions. Soil-themed literature and music, folk narratives, poems, songs and folk songs are frequently treated, and soil has carried a deep symbolic meaning in human history. The use of soil as a tool has gained an aesthetic and artistic dimension over time and has gained an important place among cultural products. The study focuses on the construction process and performance of the darbuka (pottery, darbuka) instrument made of earth in Turkey by addressing the cultural, artistic and functional aspects of the earth element.

In the study, the functional characteristics of musical instruments made of earth were also examined and the importance of producing sound from earth in the cultural and religious context was discussed. In particular, the production of earthen darbuka and the motivations of the people who perform these instruments in the choice of profession were investigated. In this context, information about the earth was compiled by fieldwork method and a literature review was conducted. In addition, literary works about earth, earth themes in folk music and art music songs were analysed.

The construction and utilisation processes of the earthen darbuka play an important role in ensuring the continuity of culture. The study aims to clarify the performance functions of the earthen darbuka and the cultural texture of this instrument in accordance with the qualitative research method. In the field study, the cultural and social meanings of verbal and non-verbal artefacts were analysed through interviews with earthen darbuka makers and performers. As a result, it has been revealed that the earthen darbuka is not only a musical instrument but also has a central role in keeping alive and transmitting the cultural heritage of societies.

**Keywords:** Soil, Pottery, Darbuka, Performance, Clay, Making, Türkiye.



## Giriş

*“(Ey insanlar!) Sizi topraktan yarattık, (ölümünüzle) sizi oraya döndüreceğiz ve sizi bir kere daha oradan çıkaracağız.” (Tâ-Hâ Sûresinin 55. Ayeti)*

Çalışmaya başlamadan önce Radloff (1994) tarafından derlenen Altay yaratılış mitolojisi incelenecektir. Makro kozmos olarak tanımlanan dünyanın ve karaların oluşumu mitinde toprağın tüm milletler gibi Türk toplumu için de neden bu kadar önemli olduğu görülmektedir.

Henüz yer (toprak) yokken yeryüzü su ile kaplıyken her şey ölümsüz fakat yalnızdı. Suların perisi Ak-Ana ve Tanrı Kara-Han vardı sadece. Ak-Ana Tanrı Kara-Han ile söyleşir ve kendisinin yaratma gücünde olduğunu hatırlatır, böylece Tanrı Kara-Han yalnızlığının ve korkunun olmadığı bu uçsuz bucaksız deryada gücünün farkına varır ve Er-Kişi’yi yaratır. Toprak yoktu, güneş yoktu, gün yoktu. Ay yoktu daha yıldızlar yoktu; samanyolu ve aydınlık hiç yoktu. Sadece bir su vardı alta ve üstte iki iri kaz - biri süttten de beyaz- salınıp yüzüyorlardı; kol vurup geziyorlardı. Tanrı Kara-Han ile Er-Kişi birbirlerine yoldaş, iki yakın arkadaş olmuşlar, mevcut dünyalarında mutlu, gelecek zamanlarından umutlu olarak konuşmadıklarında bile içten içe gönüllerindeki sevgiyi, o sevginin ve dostluğun sıcaklığını seziyorlardı. Hal böyleyken nedense birden bir şey oldu; Tanrı Kara-Han, yanında, az aşağısında uçan Er-Kişinin gönlünde bir bulanık bulutun peyda olduğunu hissetti. Bir kaygı düştü yüreğine; tasalandı. “Yaratmasaydım bunu” diye düşündü “daha mı iyi olurdu ki? Yalnızlık, bir Er-Kişiden daha mı kötüydü” (...). Er-Kişi Tanrı Kara-Hanın gücünü kıskanıyor ve türlü hileler ile Tanrı Kara-Hanı alt etmeye çalışıyordu. Tanrı Kara-Han gücünü onu yok etmek için değil yaşatmak için kullanır ve suyun dibinde bir kaya parçası çıkarmasını söyler. Tanrı Kara-Hanın ışığıyla suyun dibi aydınlanır ve su perisi suyun yüzeyine kadar bir kaya parçası çıkarır. Er-Kişi kanatları ıslandığı için uçamıyor ve çok sıkılıp yine hayaller kurmaya başladığında, yeryüzünü düşlediğini Tanrı Kara-Han hisseder ve Er-Kişiyi, Er-Kişi suya dala ve bir avuç toprak çıkara, der. Er-Kişi korka korka suya daldı. Suyun dibinde, bir bilmediği renkli ışığın, bir bilmediği düzlüğü yumak yumak, topak topak aydınlattığını gördü. Işık, Tanrının gözleriydi; o ışığın aydınlattığı şey ise toprak! (...) (Sepetçioğlu, 5-15: 1965).

Uygurların köken ve türeyiş destanlarında da yine benzer şekilde toprağın yaşamın yegâne kaynağı olduğu mitleri görülmekte ve Uygur halkı toprağı hayatın her alanında işlevsel kullandıklarını bu anlatılarla göstermektedirler. Ayrıca Uygurlarda sık yer alan “yer” kelimesinin vatan ve toprak anlamlarına geldiği belirtilmektedir (Necip, 1995: 463). Toprağın yaratılış mitlerinde önemli görülmesinin sebebi pişirilmesinin keşfedilmesi ve yeni bir şekle bürünmesinden sonra ortaya çıkmış olabilir. Çin Budizm’inde, Yahudilerin Tevrat’ında ve İslam dininin kutsal kitabı Kur’an’da, eski Yunan mitolojileri, Kuzey Amerika’nın Kızılderilileri ve Altay mitolojisinde olduğu gibi Uygurlar arasında da insanın topraktan yaratıldığına dair inançlar vardır. Bu düşünce biçimi Uygurların halk

inançlarına da yansımıştır. Uygurlar “Yağmur Tileş” denilen bir yağmur duası yaparlardı. Dua okuyan hoca “gökten damladık, yerden bittik” anlamına gelen “kökten tamduk, yerden ündük” deyip göğe bakarak dua ederdi (Rahman 1996:8, 33). İnsan yaratılışında toprağın kullanımına telmihte bulunan yukarıdaki dua dikkate değerdir. Karabağ mitolojisinde beş kutsal unsurun en bereketlisi ve insanın topraktan oluşması K. Veliyev’in araştırmalarında da geçer: “Tanrıça Aruru, Gilgamiş’in dostu Enkidu’yu topraktan yaratmıştır” (Veliyev 1988: 28).

Toprağın insanlar için ne denli güven veren en verimli element olduğu bu yaratılış destanlarında görülmektedir. Toprağın oluşum destanından sonra yeryüzündeki diğer nebatat ve hayvanatlardan da yeni türeyiş destanları meydana gelerek, toprak başta olmak üzere toprağın oluşumu sebebiyle diğer canlılar da kültürel olarak insana hizmet eden bir role bürünmüşlerdir. Altay ve Sibiry Türklerinde insanın yaratılışı ile ilgili anlatıldığı mitlerde toprak ilk ve temel unsur olarak karşımıza çıkar. Göktanrı inancına sahip tüm Türk dünyası coğrafyasında tanrının, ilk insan şeklini topraktan yarattığı ifade edilir (Ögel, 2003: 286). Toprağın yaratılışın yanında “Yer Ana” şeklinde mitolojik düşüncede tasavvur edilmesi, anlatıların genel yapısını oluşturmuştur. Mircea Eliade’ye (2003: 28, 244, 248) göre de toprak bir anne (Yeryüzü Ana) olarak kabul edilmiş, kutsal sayılmıştır. Bunun nedenini ise toprağın sonsuz üretkenlik kapasitesi yani doğurganlığının olmasına bağlar. Toprakla ilgili imgelerde birçok inanışın, mitin ve ritüelin aktarımı günümüze kadar ulaşmasını sağlamıştır. Eliade’ye göre toprağın kutsal sayılmasında kozmosun temelini oluşturması ve birçok dinde simge ve anlama sahip olmasıyla birlikte her şeyi bağrına basması, kutsal sayılmasında önemli nedenlerdir. Eski Türk inancında kutsaliyet atfedilen toprağın İslamiyet’le birlikte devam ettiği görülmektedir. Dünyanın ve ilk insanın topraktan yapılmış olması toprağın diğer elementler karşısında üstünlüğünü de göstermektedir. Daha sonraki inançsal silsilede de toprak her anlamda değerli görülmüş ve tasavvufi yaklaşımın da önemli bir unsuru olarak edebi bir yaklaşımla birçok kültürde temsil edilmiştir. İnsanın yaradılışıyla ilgili Alevi-Bektaşî Cem’lerinde anlatılan menkıbede ise toprak şöyle aktarılmaktadır:

Cebraîl’den sonra Tanrı; Mikâîl, İsrâîl, Azrâîl ve Azâzil isimli dört melek daha yaratır. Cebraîl bu meleklere ‘sen kimsin, ben kimim?’ diye sorar. “Sen bir yaratıksın, ben bir yaratığım” cevabını alır. Azâzil bu tarz cevap vermeyi kabul etmez, Cebraîl inandırmak için onları yeşil kandile götürür. İçeri girmek isterler, kapı açılmaz. Gaipen bir ses, ‘kapının önünde hizmet ediniz ve tapınız’ der. Hepsî secde ederler

Azâzil etmez, bencillik ve gururluluk gösterir ve tükürür. Tükürükten bir halka oluşur ve bu halka Azâzil'in boynuna geçer. Tanrı tarafından lanetlenir ve Şeytan diye anılır. Tanrı meleklerden sonra insanı yaratır. Cebrâil'e yeryüzünden toprak getirtir. Cebrâil ve melekler toprak, su ve havayı hamur yapıp yoğururlar, yeşil kandilin nuruna benzetirler ve kandilin içine koyarlar. Tanrı; ona akıl, nefis ve can verince "Âdem" diye adlandırır. Âdem aksırır, arkasından da Kelimey-i Şahâdet getirir. Tanrı meleklerinden Âdem'e secde etmelerini ister. Azâzil secde etmez, diğerleri ederler" (Türkdoğan, 2008: 163). Sâd suresi (71. 74.) ayetlerinin tamamı: "Hani, Rabbin meleklerle şöyle demişti: 'Ben çamurdan bir insan yaratacağım.' 'Onu kıvama erdirip içine ruhumdan üflediğimde, onun önünde secde ederek eğilin!' Bunun üzerine, meleklerin hepsi toptan secde etmişlerdi. İblis etmemişti. O, kibre sapmış ve inkârcılardan olmuştu (Öztürk, 2013: 418).

Bu menkıbe, İslam mitolojisi ve özellikle Kur'an'da yer alan Âdem'in yaratılışıyla ilgili bir hikâyeyi özetlemektedir. İslam inancına göre, Tanrı (Allah), ilk insan Âdem'i yaratmadan önce meleklerle Âdem'e secde etmelerini emretmiştir.

Sâd suresinin (71.74.) ayetleri, bu olayın Kur'an'daki özetidir. Bu ayetler, Tanrı'nın Âdem'i çamurdan yaratacağını ve ona ruh üfledikten sonra meleklerden Âdem'e secde etmelerini istediğini belirtir. Ancak İblis (Azâzil) bu emre uymamış ve kibirlenerek inkârcı olmuştur. Bu öykü, İslam'ın temel inançları içinde önemli bir yer tutar ve Şeytan'ın düşüşünü ve insanın topraktan yaratılışını anlatan bir öyküdür.

Alevi-Bektaşî tarikatındaki bu yaratılış menkıbesinde görüldüğü gibi insanın yaratılmasının bir maksadı vardır ve bu maksat yaratılanın bilinmek istenmesinde saklıdır. Mevlana'nın bu hususta önemli bir deyişi de vardır: tevazu ve alçakgönüllülükte toprak gibi ol. Bu deyiş, insanların bir arada olmasını ve kibirden uzaklaşmasını sağlayan bir niteliğe sahip olmakla birlikte, toprağın kutsaliyetine de işaret etmektedir. Toprak, divan edebiyatı beyitlerinde sıkça sözü edilen bir element olmasına rağmen toprak darbuka veya topraktan yapılan bir enstrümanın dini/tasavvufi musikide avam görülmesi bu enstrümanların daha çok halk arasında, eğlence müziğinde kullanılmasından ve icracılarının dindışı müzikle uğraşmasından kaynaklandığını düşündürmektedir. İssız çalılıklarda çamurun içinde çıkan kamışın bu niteliklere sahip birinin elinde Ney olup kutsal sesi hatırlatması ya da çamurdan darbuka sesinin yine insanın nasıl yaratıldığına ve nereye döneceğine dair sesi hem fısıldaması hem de zamansal anlamda hatırlatıcı bir unsur olarak korkuyla titretmesi, toprağın yaşam/ölüm diyalektini hatırlatan çeşitliliğine örneklerdir. Topraktan yapılan enstrümanla icra edilen dini/dindışı müzik, icra edilen mekânlara göre farklılık göstermekle birlikte dinleyenlerde derin bir sakinlik ve sağaltım sağladığı belirtilmiştir (Web 1).

### **Araştırmanın önemi**

Bu çalışma, toprağın ilk çağlardan bu yana önemini gösteren metinleri göstererek toprak işi bir enstrümanın yapılış süreciyle insanın yaratılışı arasındaki benzerlikleri mitolojik ve edebi metinlerde göstermek, ses üretmenin manevi yönü üzerinden toprak ve topraktan yapılan enstrümanların en çok hangi bölgelerde kullanıldığı, icra edildiği ve bestelendiği konusunda bilgi edinmek; bu sayede toprağın en fazla işlendiği yöreleri tespit ederek, toprak enstrümanlarıyla ilgili yapımçı ve icracıların bu mesleği sürdürme gerekçelerini ortaya koymaktadır. Bu hedefle, toprak darbuka yapımçılarıyla yapılan görüşmeler aracılığıyla yöresel durumlar hakkında bilgi toplanmış, Türkiye’de toprak enstrümanı yapımının hangi illerde devam ettiği, bu işin yapılma sebepleri ve kullanıcı profilleri incelenmiştir.

### **Araştırmanın amacı ve problemi**

Bu araştırmanın amacı, toprağın kültürel, dini ve toplumsal bağlamdaki anlamlarını inceleyerek, topraktan yapılan darbuka (çömlek) enstrümanının yapım süreci ve kullanımını ele almaktadır. Toprak, tarihsel olarak hem somut ihtiyaçların (ev, kap-kacak) karşılanmasında hem de yaşam-ölüm diyalektiğinde önemli bir rol oynamıştır. Toprakla yapılan darbuka, şekillendirilebilirliği ve manevi bağlamı ile özel bir yer tutar. Çalışma, toprak enstrümanları kullanan bireylerin kültürel motivasyonlarını, toplumsal yapılarını ve enstrümanın kullanım bağlamlarını incelemeyi amaçlamaktadır.

### **Yöntem**

Araştırma, nitel araştırma paradigmasına dayanan etnometodolojik bir yaklaşım ile gerçekleştirilmiştir. Bu yaklaşımda Maxwell (2008) ve Kitzinger (1995)’ın belirttiği gibi olaylar doğal ortamlarında ve tüm değişkenleriyle incelenmiştir. Betimsel analiz ve içerik analiz yöntemleri kullanılarak, toprak kullanımının kültürel bağlamları analiz edilmiştir (Denzin ve Lincoln, 2008b). Ayrıca, halkbilgisi araştırmaları ve derleme yöntemlerine dayanan saha çalışmaları yapılmıştır (Goldstein,1977; Ekici, 2004)

### **Veri toplama yöntemleri**

Araştırma, Nevşehir, Çanakkale, Bitlis, Diyarbakır ve Mardin illerindeki toprak darbuka yapımcıları ve icracılarıyla yapılan derinlemesine görüşmeler, gözlemler ve literatür taramaları ile yürütülmüştür. Bu görüşmelerde, toplumsal, kültürel ve sanatsal bağlamda veriler toplanmıştır. 08.07.2024 tarihinde yapılan netnografik görüşmelerde karşılıklı etkileşimli bir yöntem kullanılmıştır. Goldstein (1977)’in önerdiği karşılıklı görüşme yöntemi, ürünlerin yapım süreçleri, kullanılan malzemeler, üretim motivasyonları ve kültürel bağlamdaki yerini anlamak için kullanılmıştır. Bu yöntem, yapımcılar ve icracılar hakkında derinlemesine bilgi sağlayarak, toprak darbuka yapımcılarının mesleki motivasyonları ve enstrümanın kültürel işlevlerini anlamaya yönelik veriler sunmuştur.

### **İlgili literatür ve dokümanlar**

Çalışma, toprak ve toprak müzik enstrümanlarıyla ilgili yazılmış tez, makale ve bildirilere dayanmakta olup, sosyal medyada paylaşılan videolar da kullanılmıştır. Nevşehir/Avanos bölgesi, sürdürülebilir darbuka üretimi açısından etnometodolojik bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Sözlü tarih anlatıları, kaynak kişiler olarak tanımlanmış ve bu kişilerin aktardığı deneyimler bilgi kaynağı olarak değerlendirilmiştir (İlyasoğlu, 2008: 71; Alkar, 2011: 6).

#### **Kaynak Kişi 1**

Adı Soyadı: Mehmet Körükçü

Yaşı: 74 (1950)

Eğitim Durumu: Yok

Mesleği: Topraktan her türlü kap-kacak ve enstrüman (darbuka, udu, gatam) yapımı

Mesleği nasıl Öğrendiği: Baba mesleği ve ustası Ahmet Taşkıran

Derleyen: Songül Çakmak

Derleme tarihi: 18.01.2024

#### **Kaynak Kişi 2**

Adı Soyadı: M. Emin Bolat (Web 2)

Yaşı: 58 (1966)

Eğitim Durumu: Yok

Mesleği: Topraktan her türlü enstrüman (darbuka, udu, gatam) icrası

Mesleği nasıl Öğrendiği: Kendi kendine

Derleyen: Songül Çakmak

Derleme tarihi: 23.01.2024

### **Dokümanlar**

Web1-Web 2: Kaynak kişi M. Emin Bolat'ın, toprak darbukayla sağaltıma yönelik terapik çalışmalardan ve yaptığı çalışmaların içeriğini açıklayan videoları kapsamaktadır.

Web 3: Tümata dergisi; Buselik, Nihavent, Irak, Zengüle gibi makamların toprak ve ateşle bağlantısı detaylı ele alınmış ve makamların terapötik etkisinden söz eden geniş bir makaleden oluşmaktadır.

Web 4: Nevşehir/Avanos bölgesi siyasi haritası bulunmaktadır.

Web 5: Mehmet Körükçü ustanın yaptığı ve hem Türkiye'de hem de yurtdışına ihraç ettiği toprak darbuka ve udu yapımının aşamalarını gösteren video yer almaktadır.

Web 6: Türkiye'de topraktan "udu" yapımı ve Mehmet Körükçü'nün icra çerçevelerini anlatan video bulunmaktadır.

Web 7: Toprak darbuka yapımının insan ruhsal durumuna uygun yapıldığı, icracı ve yapımcı Özgür Evren tarafından icra edilerek somutlaştırılan videosu yer almaktadır.

Web 8: Mehmet Emin Bolat tarafından toprak darbuka yapımına yönlendirilen Mehmet Körükçü'nün yaptığı toprak darbuka serüvenini anlatan video yer almaktadır.

Web 9: Toprak darbuka icrasının terapi olarak önemine değinen video bulunmaktadır.

Web 10: Topraktan en büyük darbukanın turizm açısından dikkat çekici yönü ve bölge üretim kültürüne toprak darbuka festivaline yönlendirici katkısı hakkında gazete yazısı yer almaktadır.

### **Verilerin Analizi**

#### **Toprağın edebi eserlere konu olması**

Toprak, edebi eserlerde çok çeşitli ve derin anlamlarla kullanılabilir. Bu anlamlar, toprağın fiziksel, kültürel ve metaforik özelliklerine dayanır. Pala'nın (2002) belirttiği gibi, toprak edebi anlatımlarda farklı niteliklerle karşımıza çıkar ve tenasüp yolu (benzerlik ve karşıtlık ilkesine dayalı ilişki) ile anlatımlarda kullanılır. İşte toprağın edebi eserlerde nasıl ele alındığına dair bazı örnekler:

#### ***Toprağın mücevherler ve kıymetli şeyler barındırması***

Toprak, bazen içinde değerli taşlar, hazineler ve kıymetli eşyalar barındıran bir kaynak olarak betimlenir. Bu kullanım, toprağın potansiyel zenginliğini ve gizemini

vurgular. Edebiyatın bu yönü, toprakla ilgili mitler ve efsanelerle bağlantılı olabilir; örneğin, yeraltında gizli hazineler ya da eski zamanlardan kalma değerli eşyalar bulma temaları.

Örnek: Toprağın içindeki değerli nesnelere ilgili anlatımlar, özellikle folklor ve halk hikayelerinde sıkça görülür. Toprağın altındaki hazineler, bazen karakterlerin arzu ettikleri zenginliği elde etmelerini simgeler, bazen de toprağın sahip olduğu doğal değerleri temsil eder.

### ***İnsanın yaratılışıyla ilgili anlatımlar***

Toprak, insanın yaratılışıyla ilgili mitolojik ve teolojik anlatımlarda önemli bir rol oynar. Birçok kültürde, insanın, toprağın bir parçasından yaratıldığına inanılır. Bu kullanım, insanın doğa ile olan derin bağını ve toprağın yaşamın temeli olduğunu vurgular.

Örnek: İslam ve diğer birçok gelenekte, insanın topraktan yaratıldığına dair inanışlar vardır. Bu anlatımlar, insanın doğal dünyayla olan köklerini ve varoluşsal bağlantısını vurgular. Toprak, bu bağlamda hem yaratılışın hem de yaşamın temel kaynağı olarak görülür.

### ***Ölenlerin toprak olacağı gerçeği***

Toprak aynı zamanda ölüm ve öteki dünya ile ilişkilendirilen bir metafor olarak da kullanılır. Bu anlatımda, toprağın ölümden sonra insan bedenini kabul eden bir varlık olarak görülmesi, yaşamın geçici olduğunu ve her şeyin nihayetinde toprağa döneceğini hatırlatır.

Örnek: Şiirlerde ve diğer edebi eserlerde, ölenlerin toprağa karışması teması sıkça işlenir. Bu hem ölümün kaçınılmaz gerçekliğini hem de toprağın yaşamın ve ölümün doğal bir parçası olduğunu vurgular. Bu tür anlatımlar, yaşamın geçici doğasını ve toprağın sonsuz döngüsünü sembolize eder.

Toprak, edebi eserlerde bu farklı niteliklerle kullanılarak çok yönlü anlamlar kazanır. Edebi anlatımda toprağın bu çeşitliliği, yazarların ve şairlerin insan yaşamını, doğayı ve ölüm anlayışını derinlemesine keşfetmelerine olanak sağlar. Toprağın bu metaforik ve sembolik kullanımları, edebi eserlerde zengin bir anlatım katmanı oluşturarak okuyuculara çok çeşitli anlamlar sunar. Bu bağlamda, toprağın edebi eserlerdeki tematik kullanımları hem kültürel hem de bireysel anlamları derinleştiren önemli bir unsur olarak

değerlendirilebilir. Divan edebiyatında toprak konulu birçok şiir, toprağın tasavvufi anlamda yaşam-ölüm karşıtlığına dayanan bir kutsiyetle aktarıldığı görülür. Doğduğu ilk anlardan itibaren toprakla bütünleşen insanın öldüğünde de yine onunla sonsuz bütünleşmesi bu karşıtlığın hayatın bir parçası olduğunu göstermektedir. Toprağın sıradan, dünyevi bir aşkınlıkla değil, daha çok uhrevi aşkla hem divan edebiyatında hem de halk edebiyatında aktarıldığı görülmektedir. İnsanın son yolculuğunun ebedi mekânı toprak olmasından kaynaklı korkuyla karışık bir sevginin de olması bu karşıtların birliğinden gelmektedir. Divan edebiyatında, toprağın dört elementin bir araya geldiği bir varlık olarak kabul edilmesi, onun hayatın geçiciliğini, ölümü, yalnızlığı, karamsarlığı ve tevazu gibi derin duyguları simgelemesine olanak tanır; bu bağlamda, toprağın alçakgönüllü yapısı, insanın geçici dünyada sahip olduğu her şeyin sonunda toprağa dönüşeceğini hatırlatan bir öğretisi olarak öne çıkar.

Ben bu dert ile ölüp toprağ olursam ey sabâ

Su yerine od çıka huşk giyâhımdan benim (Şeyhî D 126/6-222)

Şeyhî, bu dizelerde derin bir ruhsal çöküşü ve içsel sıkıntıyı dile getiriyor. Ölüp toprak olma ifadesi, tasavvufi bir aşk ve Allah'a yönelme arzusuyla karışmış bir ölüm arzusudur. Ancak bu ölüme giden yol, ruhsal bir arınma, aşk ve ilahi aşka ulaşma arzusuyla yoğrulmuştur. "Su yerine od çıka" ve "huşk giyâhım" ifadeleri, şairin bu aşk yolculuğunda bir tür manevi boşluk ve tükenmişlik yaşadığını gösterir. Aynı zamanda, "od"un "ateşle" ilişkilendirilmesi, şairin ruhunun acı çekmeye ve ateşe atılmaya hazır olduğunu simgeler. Beyitte anâsır-ı erba'nın dört unsuru; "toprak, od (ateş), su ve sabâ (rüzgâr)"a yer verilerek bu dört unsur bir arada kullanılmıştır (Batislam, 2019: 460). (Web 1-2). Bu dört element toprak darbuka/çömlek yapımında da kullanıldığı için bu ritim aletini çalan ve dinleyenlerde bir huzur ve sükûn hali peydah olduğu söylenebilir (Web 1-2).

Dest-bûsı ârzûsuyla ölürsem dostlar

Kûze eylen toprağım sunun anınla yâre su (Fuzûlî D 3/12-32)

Fuzûlî, bu dizelerde aşk yoluyla ölüme ve ilahi aşk ile birleşmeye olan arzusunu dile getirir. Eğer bir gün ölecekse, aşk yüzünden ve bu aşkı simgeleyen bir ölüm arzusuyla ölmek istediğini ifade eder. Toprağı, yani bedenini, sevdiğine (yâra) su sunan bir kûze



olarak vermek ister, bu da onun aşkın ve ölümün birleştiği bir sonu arzuladığını gösterir. Bu şiir, insanın aşkı, ölümü ve manevî birliği nasıl içselleştirdiğini anlatan derin bir tasavvufî anlam taşır.

Şöyle zâr oldı tenüm kâse idüp hâkünden

Degseler barmagile nâle ider niçe zamân (Emrî D 380/2-204)

Emrî bu beyitte, aşkın ve ilahi acının şairin bedeninde ve ruhunda nasıl derin izler bıraktığını anlatır. Bedeni, Tanrı’nın iradesiyle adeta bir şarap kadehi gibi acı içindedir ve herhangi bir dokunuş, onun inlemelerine, nâlelerine sebep olur. Bu, şairin manevi acısını, içsel sıkıntısını ve aşk yolunda yaşadığı ıstırapı simgeler. Şairin acısı hem bedensel hem de manevi olarak birbirine karışmış ve ona derin bir ıstırap yaşatmaktadır (Batislam, 2019: 465).

Bir gevherem ki hâk-i siyâh içre kalmışam

Sarrâf-ı dehr bilmez ise n’ola kıymetüm (Emrî D 313/4-170)

Emrî, burada kendi manevi değerini bir değerli taş olarak simgeliyor, ancak bu taşın kara toprakta yani ihmal edilmiş bir yerde bulunduğunu ve bu değerinin hiç kimse tarafından fark edilmediğini anlatıyor. “Sarrâf-ı dehr” (dünya sarrâfı) ise, değerli şeyleri anlayan kişiyi temsil eder ve şair, gerçek değerinin ancak doğru kişiler tarafından anlaşılabilceğini ifade eder. Bu beyit, insanın manevi değerini ve içsel zenginliğini dış dünyadaki insanların anlamadığı veya değerlendiremediği bir durumda olduğunu dile getirir. Bu durum, şairin yaşadığı yalnızlık ve değersizlik hissini simgeler. “Sarrafa, mücevher ve kıymet bilmek” arasında tenasüp vardır. Ayrıca değerli mücevherlerin toprak içinde gizli olduğuna telmih yapılmıştır.

Kâş ol toprak olaydım gûşe-i mey-hânede

Üstine sâkî-i meclis cür’a-i sâgar döker (Şeyhülislâm Yahyâ D 91/2-115)

Şeyhülislâm Yahyâ, bu beyitte toprak olmayı ve bu toprak üzerine ilahi aşkın içkisini içirilen bir kadehin dökülmesini arzulamaktadır. Toprak, alçakgönüllülük ve ölümle simgelenirken, meyhane ise manevi aşk ve ilahi birliğin yaşandığı bir mekândır. Şair, toprak olarak, ilahi aşkın kutsal içkisini içmeyi ve bu aşk yolculuğunda saflaşmayı istemektedir.

Divan edebiyatında toprak, genellikle ayrılık, ölüm ve manevi yenilenme temalarıyla ilişkilendirilir. Toprak, insan hayatının son bulduğu, bedenini geri döndüğü yer olarak ölümün sembolü olarak kullanılırken, aynı zamanda öğrenme, arınma ve yeniden doğma gibi tasavvufî anlamlar taşır. Bu yönüyle, toprak, ölümsüzlük arayışının bir simgesi haline gelir. Divan şairleri, toprağı, dinî ve tasavvufî öğretiler ışığında işlerler ve toprakla ilgili çeşitli inançları beyitlerinde dile getirirler. Bu kullanımlar arasında toprağın kutsal sayılması, ecel, ölüm ve toprağa dönüş gibi temalar yer alır. Ayrıca, bazı şairler “toprağa tapmak, ölü toprağı saçmak” gibi halk inançlarına veya tasavvufî sembolizme de yer verirler. Divan şiirinde toprak hem ölüm hem de manevi arınma süreçlerinin bir simgesi olarak önemli bir yere sahiptir ve şairler bu unsurları farklı şekillerde beyitlerine aktarırlar. (Batislam, 2019: 467-468).

### **Toprağın dini/dindışı şarkılara konu olması**

Toprağın sufizm açısından değerlendirilmesi etnometodolojik kültür analiziyle mümkündür. Anadolu düşüncesinde ve kolektif bilinçaltında toprak, “ana” ile özdeşleşen, bereketi ve çoğalmayı sağlayan büyük bir güçtür. Toprağın tasavvufî anlamda kullanımı bu motifi hayatın her alanında önemli bir boyutunun olmasındandır. Tasavvufun kır-kent olarak ayrıldığı Anadolu topraklarında, toprak genellikle kır ozanlarının diline yerleşmiştir. Toprakla uğraşmanın veya uğraşmış olmanın gereği, toprağın insanlık için değeri ilgilenilme doğrultusunda müzik ve felsefeye yerleşir. Toprakla geçinen halk ozanları sayesinde tasavvufun işlenişinde toprakla ilgili unsurların kullanımı sağlanmıştır. Aşık Veysel Şatıroğlu, Pir Sultan Abdal, Yunus Emre, Muarrem Temiz gibi eli toprağa dokunmuş ya da eli toprağa dokunanlardan ilham almış ozanlar, toprağı önemli bir tasavvuf motifi olarak işlemişlerdir (Mustan Dönmez, 2019: 33). Toprağa yüklenen anlamlar ile kutsala yüklenen anlamların yakın olduğu tarım topluluklarında, kadın da bu kutsiyetten payını almıştır. Kutsal olan toprağın içinde barındırdığı tüm nebatatlar da kutsal sayılmıştır. Ürün veren bitkinin yeşil olması dolayısıyla yeşil renk de kutsanmıştır. Buğday, ekmek gibi katıklara Anadolu’da kutsiyet atfedilmesi bu nedenledir. Tasavvuf musikisinde de işlenen toprak, bu tasavvurda varoluşun topraktan kaynaklandığını hatırlatmaktadır.

Sordum sarı çiçeğe/ anan-baban var mıdır?

Çiçek Ey dür derviş baba/ annem-babam topraktır (Yunus Emre Versiyonu) (Bozkurt, 2011: 101-102)

Bu dizeler, toprağın ve onun insan yaşamındaki derin anlamlarının vurgulandığı bir şiirsel ifade tarzını yansıtmaktadır. Bu beyitte, toprak bir doğum ve ölüm kaynağı olarak ele alınır. Şair, insan varlığının özünün toprağa dayandığını ve yaşamın nihayetinde toprağa dönüşle tamamlandığını ifade eder. Toprak, fiziksel ölüm ve manevi dönüşüm için bir sembol olarak kullanılır ve toprağa dönüş bir arınma ve gerçek varlık haline gelme süreci olarak kabul edilir. Şairin toprağa olan bu teslimiyet ve sevgi yaklaşımı, insanın nihayetinde topraktan geldiğini ve yine toprağa döneceğini hatırlatır. Toprak burada hem fiziksel hem de manevi bir aile, bir köken olarak temsil edilmiştir (Bozkurt, 2011: 101-102).

Toprağın müzikle bağlantısı, Türk müziği makamlarında toprağın dört elementi ve hılt ilişkisiyle belirginleşir. Özellikle Buselik, Nihavent, Irak ve Zengüle makamları, toprak ve ateşle ilişkilendirilir. Bu dört unsur, ruhsal hastalıklar konusunda insan bünyesinde bir rahatlama ve sağaltım sağlar (Web 3)

Klasik Türk Sanat Müziği, divan edebiyatından beslendiği için toprakla ilgili eserlerin olduğu görülmektedir. Bülent Ersoy'un 1987 yılında seslendirdiği 'toprak alsın muradımı', albüm olarak oluşturulmuş ve adını topraktan almıştır. Bunun yanında Emel Sayın'ın 'toprak çağırmadan gel' adlı makamsal şarkısı da konu itibariyle ölümle özdeşleştirilen toprakla ilintili bir şarkıdır. Türk müziğinin önemli bestecilerinden Ümit Yaşar Oğuzcan da beste külliyatını 'toprak olana kadar' adıyla 1968 yılında yayınlamıştır. Birçok makamın yine dört element dikkate alınarak insan ruhuna hitap edecek şekilde oluşturulması, kâinatın bilgisinin anlaşılma sürecini ve müzikle verilmek istenmesinin sonucudur. Toprakla ilgili diğer şarkıların içeriğine bakıldığında; sıla, dünya, çöl, dağ, cennet gibi ifadelerin toprakla bağlantısı olduğu görülmüştür. Bu durum da gösteriyor ki toprakla uğraşmayan yüksek zümre bile ayrılık ve ölüm gerçeğini göz önüne alarak şarkı sözlerinde ve şiirlerinde toprakla ilgili ifadeler pek çok dizelerde yer vermiştir. Türk Halk Müziğinde neredeyse her aşık/ozanın, sazlı/sözlü şiirinde toprakla ilgili türküler

mevcuttur. Tarihin derinliklerine indiğimizde saray içinde zevk, sefa içinde yaşayan hanende ve sazandelerin de repertuarında toprakla ilgili saz eseri veya sözlü eserler mevcuttur. Divan edebiyatı şiirlerinden ise tasavvufi müzikten faydalanılmış ve toprak konusu ölüm ile özdeşleşerek karanlık ruh halini betimlemek için kullanılmıştır. Dini şiir ve müzik, gezici dervişler dilinde dolaşıma girdiğinden toprakla bağını koparmamıştır. Dolayısıyla din müziği de toprakla ilişkili sözlerle ve toprakla bağlantısı olan enstrümanlarla gelişmiştir diyebiliriz.

Dost dost diye nicesine sarıldım  
Benim sâdık yârim kara topraktır  
Beyhude dolandım boşa yoruldum  
Benim sâdık yârim kara topraktır

Âdem'den bu deme neslim getirdi  
Bana türlü türlü meyva yedirdi  
Her gün beni tepesinde götürdü  
Benim sâdık yârim kara topraktır

Aşık Veysel Şatıroğlu'nun türküsünde anlatıldığı üzere; insanın ve dünyadaki tüm nebatatların yaratılışının ana kaynağı toprak; insanın canlılığını, teslimiyetini, sadakatini, tevazusunu ve tüm bunlardan eminliğini gösteren yegâne unsurdur. Tüm bu özelliklerinin yanında inanç, rahmet ve bereketin de temsilcisi durumundadır. Toprak, bir yandan ölümü zihinlerde canlandırır, diğer yandan 'benim sadık yârim kara toprak' denilerek en yakını ifade ederken bazı durumlarda da 'bir gün kara toprak bürür üstümüzü' sözleriyle ölüme eş tutulur. Bir taraftan 'yaşın toprakta sayıla' diye beddua eden halk, diğer yandan ölülerinin arkasından 'toprağı bol olsun' duasını yapar (Harmancı, 2014: 23-24).

Toprağa (toprakta) secde etmek hem dinî bir ritüel olması hem de kültürel bir yönü olması dolayısıyla farklı işlevlerde kullanılabilir. İtaat olarak secde etme ile saygı ve üzüntü unsuru olan; başına toprak, yerlere kapanmak, yer öpmek, yüzünü toprağa sürmek deyimleri ile karşılanan eylemler, secde çağrışımı ile kültüre girmiştir. Tasavvufta, tevazu ve alçakgönüllülük ifadesi olarak eğilme, toprağa bakma halleri secde işlevi ile karıştırılmamak şartıyla dervişlik hallerinden kabul edilir:

Pir Sultan’ım İblis kendini gördü

Hak lanet eyledi dergâhtan sürdü

Âdem aslı yüzün toprağa sürdü

Allâmel’esmâ’sı her dile düştü (Pir Sultan, s. 350, aktaran; Harmancı, 2014: 32).

Pir Sultan Abdal’ın şiirindeki toprak teması, insanın yaradılışı ve düşüşü, manevi yolculuğu ve evrenle ilişkisi üzerinden derin bir anlam taşır. Toprak, sadece bedensel bir madde değil, aynı zamanda ruhsal bir dönüşüm ve hakikate ulaşma yolunda bir metafordur. Bu şiirde toprak hem başlangıç hem de son olma özelliği taşıırken, insanın varoluşsal yolculuğunun temelini oluşturur (Harmancı, 2014: 32).

Bereketi ve canlılığı bünyesinde taşıyan toprak, dişil bir cins olarak görülmüştür. İslam geleneğinde ‘toprak ana’ tabiri açık bir biçimde belirtilmemiş olsa da “kadınlar sizin tarlalarınızdır” ayeti bu ilişkiyi desteklemektedir (Schimmel 2002: 24). Toprak sadece kendine düşen tohumların filizlenmesiyle yetinmez, devir nazariyesine uygun olarak onların yetişip olgunlaşmasını da sağlar:

Dâne düşse toprağa ol bitürür

Hem bitende hâm olursa yitürür (Garib-nâme, 5063, Harmancı, 2014: 33).

Bu beyit, Nedim’in Garib-nâme adlı eserinden alınmış olup, toprak ve doğa üzerine derin bir anlam taşır. Şair burada, doğanın döngüsü ve insanın içsel durumuna dair bir metafor kullanır. Bu beyitte, toprak, olgunlaşma ve yeniden doğuş süreçleriyle ilişkilendirilir. Tohumun toprağa düşmesi ile yeni bir hayatın başladığı anlatılırken, olgunlaşmamış bir bitki ise gerçekleşemeyen bir potansiyel olarak yitirilen bir şeydir. Şairin vurgulamak istediği şey, doğanın ve insanın gelişim süreçlerinin birbiriyle bağlantılı olduğudur (Harmancı, 2014: 33).

İnsanın ister tarım toplumunda ister sanayinin teknolojinin ağırlığını hissettirdiği toplumlarda olsun, insanı merkez alan geçmişin, bugünün, geleceğin üçlü bileşkesi içinde toprağa olan duygusal bağı ve bağımlılığını yansıtan ve evrensel etik mesajlar taşıyan bu şiirde karşıtlıkların yarattığı gerilimin ve aynı zamanda uzlaşmaz gibi görünen bu karşıtlıkların bir araya getirilmesiyle oluşturulan bağdaşıklık nasıl şiirsel bir söyleme dönüştüğü izlenebilmektedir.

Dört unsur konusunu İslâm dünyası içinde ana hatlarıyla ilk defa ele alan İslâm filozofu Kindî olmuştur. Ona göre bu dört unsur bütün fiziki varlıkların ilkesidir, ayrıca oluş ve bozulma birbirinin karşıtı olan durumlarda meydana gelir. Bu birbirine karşıt varlık dünyasının dört unsuru, müzikten, astronomiye dek birçok bilim alanında kullanıldığı gibi felsefeden edebiyata dek sosyal bilimlerin birçok alanında yer almıştır. Örneğin Klâsik Türk edebiyatında mazmun olarak, sevgiliye ait güzellik öğelerinden, aşğın gözyaşlarına dek bu dört unsurdan yararlanılmıştır (Pala,1995: 30-34).

### **Toprağın müzik enstrümanı olarak kullanımı**

Tarihi bilinen en eski çalgıların M.Ö 4000 yıllarında Mezopotamya topraklarında yapıldığı belirtilmektedir. İnsanın, sesini kullanarak keşfettiği müzikten sonra ritim unsurunu da farketdiği ilk çalgılardan biri davuldur. Bilinen en eski çalgıların birçoğu vurmali ailesine mensuptur. Davullar, darbukanın atası olarak kabul edilmektedir. Darbukanın yayılması Roman müzisyenler sayesinde. M.Ö. dönemlerdeki yazıtlarda kadeh şeklindeki davullar resmedilmiştir. Kuzey Afrika başta olmak üzere Orta Doğu, Türkiye, Endülüs ve Balkanlarda çeşitli isimlerle yaygınlaşmış olan Mısır tablasını anımsatır. Yeniden yapılandırılan Hitit çalgılarından olan darbukanın, Hitit öncesine ait olmakla birlikte, bu dönemde de kullanıldığı varsayılmıştır (Hall, 2006: 32). Bununla birlikte Asur koloni çağından kalma arkeolojik kalıntılar ışığında bu enstrümanın geçmişi M.Ö. 1700'lere kadar dayandırılmaktadır. Arkeolojik kazılardaki çömlek parçaları üzerinde yazı olmadığından sözsüz yani somut kültürel malzemeler olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Farklı ülkelerde farklı isimlendirilmekle birlikte en çok dümbek, darbuka ve tabla olarak adlandırılmaktadır. Darbuka bazı Orta Doğu ülkelerinde klasik ve teatral müziklerde, hatta bugün popüler müzikte kullanılan bir vurmali çalgıdır. Batıda ise darbuka genellikle göbek havası danslarıyla ilişkilendirilmektedir (Karaol, 2014: 8-9).

Vuruş tekniği, ses genişliği kudümden geniş olmasına rağmen Klasik Türk müziği geleneğinin değil, küçümsenerek piyasa ve eğlence müziğinin özellikle avam denilen takımın çalgısı olarak zikredilmiştir (Behar, 2008: 104). Türk musikisinde 16. yüzyılda kullanılmaya başlanan darbuka, İstanbul piyasa musikisinde 1930'lu yıllardan bu yana çok tutulan bir sazdır (Özalp, 2000: 161). Profesyonel ortamlarda ise ilk kez

Cumhuriyet’in ilk bakır icracılarından olan Hasan Tahsin Parsadan (1900-1954) ile tanınmıştır. Önceleri Arap ülkelerinde kullanılan toprak darbuka ise 1980’lerden bu yana Türkiye’de yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Materyalinin bakır darbukada kullanılan sol el fiske tekniğiyle çalınmasına müsait olmaması sebebiyle önceleri pek rağbet görmemiştir. Ancak Mısırlı Ahmet’in günümüz toprak darbuka icrasında yeni teknikler geliştirmesi ve bu teknikle virtüözite seviyesinde çalması, başta Mısır ve Türkiye olmak üzere sesini duyurması ve kabul görmesiyle bakır darbukaya olan ilgi yerine toprak darbukaya yerini bırakmıştır. 1990’lardan bu yana etnik müziğe olan ilginin artmasıyla hem piyasa müziğinde hem de klasik Türk müziği ve batı müziğinde kullanılmaya devam etmektedir.

Bugün yeni nesil toprak darbuka icracılarının birçoğu Mısırlı Ahmet’in doğaçlamaya dayalı tekniğini öğrenmeye çalışmaktadır. Roman müzisyenler bu vuruşun kıvraklığı nedeniyle bunu “kelebek tekniği” olarak adlandırmakta ve taklit yoluyla öğrenmeye çalışmaktadırlar. Türkiye’de darbukanın sosyal statüsü zaman içerisinde değişmiş ve icra alanları genişlemiştir. Anadolu topraklarında toprağın fonksiyonu çok fazla görülmektedir. Toprak darbukanın gerek solo gerekse batı orkestrasında kullanımında oryantal yapısından ötürü makamsal Türk müziği etkisi göze çarpan yönlerindedir. Dolayısıyla Klasik Türk müziği dışında Türk müziğinin bütün türlerinde icra edilebilmektedir.

### **Süreç**

Araştırma, 2023 yılı ortalarında İran’dan gelen Toprak (Kil) Enstrümanlar adlı bir kongre davetiyle başlamış, ancak İran’da yaşanan beklenmedik durumlar nedeniyle kongre iptal edilmiştir. Bu gelişme üzerine, çalışma makaleye dönüştürülmeye çalışılmıştır. Çalışmanın kuramsal kısmı 2023 yılı sonunda tamamlanmış, alan çalışması ise 08.07.2024 tarihinde saat 13:30 civarında online görüşmelerle başlamıştır. Prof. Dr. Feyzan Göher Balçın, Nevşehir/Avanos’taki toprak enstrüman üretim atölyesinde çalışan Mehmet Körükçü ile görüşmüş ve çalışma konumuzu bildiğinden, başka bir toprak enstrümanı üzerine yaptığı araştırma sırasında bizim adımıza hazırlanan soruları Mehmet Körükçü’ye ileterek, fotoğraflar çekmiş ve gerekli diğer bilgileri yüz yüze toplamıştır.

Online görüşmelerde ise aklımıza takılan sorular sorulmuş ve özel videolar talep edilmiştir. Çalışma, bu toplanan malzemeler analiz edilerek tamamlanmıştır.

### **Topraktan darbuka/çömlek yapımı ve icra çerçevesi**

Yirminci yüzyılın başlarından bu yana klasik musikide kullanılmaya başlanan darbuka, daha çok halk musikisinde tercih edilmiştir. Arap ülkelerinde kullanılan şekilleri Türk dünyasında kullanılan şekillerine pek benzemez. Çeşitli kültürlerde ve dönemlerde kullanılan bir vurmali çalgının (dümbek) isimlendirilmesi, kullanımı ve kültürel bağlamı hakkında detaylı bilgiler şu şekilde sınıflandırılabilir: “Araplar bu çalgıya “kûs” derler. Arap kültürlerinde çalgılar genellikle isimlendirilirken müzikal işlevleri ve biçimleriyle öne çıkar” (Thomas, 2009: 48). Mütercim Asım Bey “Bürhan’ı Katı” lügatında bu çalgıyı “dümbek” olarak adlandırmıştır. Bu, kelime dağarcığı ve kültürel etkileşim açısından bir başka isimlendirme örneğidir. Ahmet Vefik Paşa, “dönbet-tömbek” terimini kullanmıştır. Bu isimlendirme hem fonetik hem de kültürel açıdan çalgının çeşitlerini ve bölgeler arasındaki adlandırma farklarını yansıtabilir. Çağatay kültüründe “dümbek” ve “dümbek” terimleri kullanılırken, Anadolu’da ise “deplek” ve “debbelek” gibi varyasyonlar görülmektedir. Bu isimler, çalgının farklı bölgelerdeki adlandırılma biçimlerini temsil eder. Evliya Çelebi, Hz. Peygamber’in sahura “câm dümbek”le kalktığını belirtir. Bu, çalgının tarihsel ve dini bağlamda nasıl kullanıldığını gösterir. Çömlek dümbek olarak adlandırılan bu türün Mısır’da kullanıldığını kaydeder. Yemen’de “deblek” veya “makrafa dübek” olarak bilinir. Bu da Yemen kültüründeki adlandırma ve kullanımı hakkında bilgi verir. Âzerilerde ise “darbeki” veya “debulak” isimleriyle anılır (Özalp, 2000: 161). Çingiraklı versiyonları da vardır. Bu, Âzerbaycan kültüründe çalgının nasıl kullanıldığını ve adlandırıldığını gösterir (Demir, 2010: 10). Çoğu yörede kadın çalgısı olarak değerlendirilen bu alet, toplumsal cinsiyet rolleri ve müzikteki yerinin kültürel farklılıklarını yansıtır. İstanbul’da 1930’lu yıllarda tanınmış olan “Kör Sadık” adında bir sanatkâr, piyasa musikisinde bu çalgının popülerliğini artırmıştır. Bu, çalgının dönemsel ve coğrafi popülerliğini gösterir.

Vurmali çalgıların birçok kültürde kilden yapıldığı görülmektedir. Bu, toprak ve seramik gibi doğal malzemelerin müzik aletlerinde kullanımını yansıtır. Kil, özellikle geleneksel müzik aletlerinde yaygın bir malzeme olup, çalgının akustik özelliklerini etkileyebilir. Çalgının çeşitli kültürlerdeki isimlendirilmesi ve kullanımı, müzik geleneklerinin ve

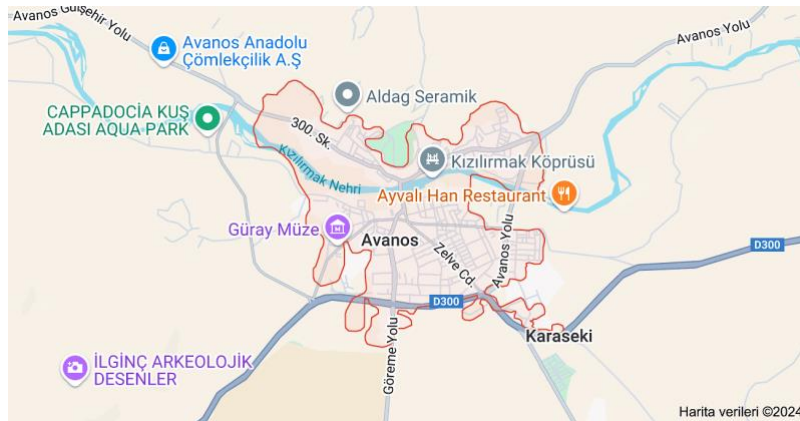


sosyal yapıların zenginliğini yansıtır. Ayrıca, bu tür çalgıların tarih boyunca nasıl kullanıldığını ve toplumsal kontekstte nasıl yer aldığını anlamak için önemli bilgiler sunar. Darbuka genellikle sınırsız bir toprak gövdenin ağız bölümüne işkembe, eski davul derileri ya da iyi ses veren iyi bir cins deri yapıştırılarak elde edilir. Günümüzde bazen plastik zarlar da kullanılıyor. Zamanla bu çömlek gövde sırlanmış, süslenmişse de sınırsız gövdelerin daha iyi ses verdiği kabul edilir. Son yıllarda bakır, alüminyum, pirinç gibi metal ve alaşımlar, alçı, porselen, ağaç ve cam elyafından yapılmış gövdeler kullanılmaktadır. Aslında klasik musikinin yapısına ve icrasına pek uygun bir saz değildir (Özalp, 2000: 161).

Dört elementi (su, hava, toprak, ateş) bünyesinde dengeli taşıyan toprak darbuka (çömlek), hayatın içinde ve hayatla sarmalanmış doğal bir yaşamı hissettirir. Doğal yaşamın vazgeçilmez unsurları olan bu elementlerin bir enstrümanda bir araya gelmesi usta ellerin maharetleri doğrultusunda gelişmektedir. Toprak darbuka (çömlek), Türkiye'nin en fazla iç kesimlerinde imal edilmektedir. Toprak ve havanın bu oluşumda etkisi yadsınmaz. Türkiye'de ancak koşulları uygun topraklarla yapılabilmektedir.

Avanos, Nevşehir iline bağlı, toprağı çömlekçilik yapımına çok uygun bir ilçedir. İç Anadolu bölgesinin Bronz çağından Bizans dönemine kadar aralıksız bir zaman diliminde yerleşim gördüğü belirtilmektedir (Kapucu, 2007). Avanos'ta seramik üretimine ne zaman başladığı net olarak bilinmese de günümüzde geleneksel olarak üretilen çömlekçiliğin merkezi konumundadır (Güner, 2001: 42).

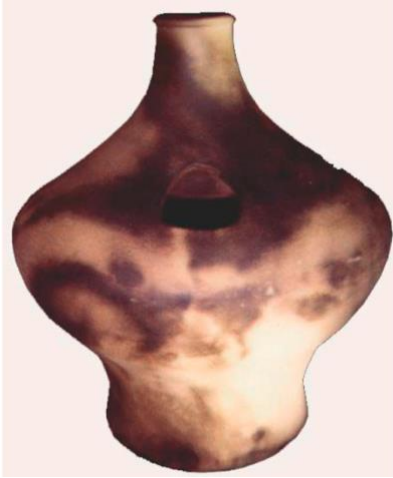
## Bulgular ve yorum



Görsel 1. Nevşehir/Avanos ilçesi haritası (Web 4)

Nevşehir/Avanos ilçesinde çömleklerin bir kısmı çarşı denen atölyelerde diğer bir kısmı ise sanayi denen imalathanelerde yapılmaktadır. Avanos çömlekçilerinin artık çok azı, yaşadıkları bu bölgede çıkardıkları çamurları işleyerek kullanmakta, tepme tezgahlarda bölgeye özgü geleneksel formları şekillendirmekte, geleneksel bir fırın olan Kara Fırın'da ürünlerini pişirmekte ve yine kendi kültürünü yansıtan dekorları bu ürünlerin üzerine işlemektedirler. Kuşaktan kuşağa aktarılarak devam eden geleneksel çömlekçilik ve Avanos işi olarak adlandırılan bu bölgeye özgü geleneksel form ve dekorlar yavaş yavaş kaybolmaya başlamıştır (Aslan, 2001: 3-4).

Çömlekçiliği, ustası Ahmet Taşkiran'dan öğrenen Nevşehir/Avanos ilçesinde yaşayan Mehmet Körükçü, o günden bugüne çömlekçiliği bırakmayanlardan ve kendisi tarafından yapılan "udu ve toprak darbuka (çömlek)" imalatını pazarlanmak üzere hem Türkiye'de meraklısına hem de dünya ülkelerindeki icracılara ulaştırmaktadır (Web 5).



**Görsel 2.** Geleneksel Nijerya udusu (Baykal, 2007:52) **Görsel 1:** İşlem basamakları tamamlanmış bir udu örneği (Toğrul, 2018)

Türkiye'nin en iyi toprak darbukalarının ve dünyanın elle üretimi yapılan 'udu' ustalarından birinin Nijerya'da diğerinin ise Avanos'ta bu işi yaptığı belirtilmektedir. Udu, Nijerya'da su taşımak için kullanılan bir kap iken sesinden ilham alınarak yapılan geleneksel bir çalgı olmuştur. Körükçü, 'udu' adlı ritim çalgısının birçok ülkede kalıp kullanılarak yapıldığını ama kendisinin kalıp kullanmadan Kızılırmak toprağından elde ettiği çamurla udu'yu yaptığını ve yapım tekniği sayesinde çok beğenildiğini belirterek, bu alandaki maharetini vurgulamıştır (Web 8). Dini törenlerde kullanılan birçok doğal

malzemedен oluşan “udu” adlı ritim aletinin zamanla sanatsal ve gösteri amaçlı sahnelere taşındığı görülmektedir.

Çömlekçilik, Anadolu coğrafyasında köklü bir zanaattır. Toprak hammaddeli kap-kacak başta olmak üzere topraktan yapılan testi formlu enstrümanlara da yabancı değildir. Zanaati sanata çeviren bu dönüşümde, başka kültürlerin dinî ritüelinde kullanılan “udu” adlı çalgının Anadolu topraklarından beslenerek yapımı ve Türk müziğinde kullanımı bu yabancı olmayış nedeniyledir. Günümüzde topraktan darbuka ve çömlek sanatının merkezi konumunda olan ve bu sanatın sürdürülmesini sağlayan geniş çapta atölyeleriyle bilinen yer Avanos ve önemli zanaatkârlarından biri Mehmet Körükçü ustadır. Ustalarından ve yeni nesil icracılardan öğrendiklerini ve talepleri ince bir zevk, titizlik ve beceriyle işleyen usta, farklı formlarda şekillenen ve her biri kendine özgü ses tonu ile özgün olan toprak darbuka ve udu’ları ülkemizde ve dünyada perküsyon sanatçıları tarafından büyük ilgi görmektedir. Kızılırmak’ın toprağı önce hamur sonra bir testi ve ardından perküsyon sanatçıların elinde binlerce notaya eşlik eden bir vurmali çalgıya dönüşmekte ve müzik hayatımızda varlığını keyif vererek sürdürmektedir (Toğrul vd., 2019: 694).

Çanakkale ilinde toprak darbukayla ritim atölyesi düzenleyen Özgür Evren ise ritmin hem meditasyon anlamında sağaltıcı etkisini hem de insanların birbirlerine yaklaşımının pozitif ve birleştirici sonuçlarını gözlemlediğini belirtmiştir (Web 9). Yirmibeş yıldan bu yana herhangi bir eğitim almadan bu işi usta çırak (meşk) öğrendiğini belirten Evren, atölyeyi 3 yıl önce kurduğunu ve her yaştan, her meslek grubundan insanların ilgisini çektiğini, katılımcıların atölyeye düzenli geldiklerini ve katılımcıların haftada en az 5-6 saat ritimle derse eşlik ettiklerini belirtmiştir.

Evren, toprak darbukayla bu işe başladığını ve dünya çapında tanınan Mehmet Emin Bolat’dan dersler alarak bu mesleği profesyonelliğe doğru ilerlettiğini aktarmıştır. Atölyedeki ritim çalgılarının el yapımı olduğunu ve meslek olarak bu zanaati yapanlara destek olduklarını belirterek somut kültürel mirasın devamlılığını sağlama misyonunun kendiliğinden oluştuğunu aktarmıştır. Ritim sazlarının stres atmak ve deşarj olmak için ne kadar elverişli olduğu açıktır. Fiziksel gücün kullanılarak zihnin boşaltılmasını

sağlarken belli bir teknikle devamında matematiksel işlemler devreye girer. İki elin bu vuruşları belli bir kalıp içerisinde belirli bir zamanda gerçekleştirmesi için zihinsel olarak ve duyum olarak çok dikkatli ve algıların açık olması gerekmektedir. Kendini bu alanda geliştiren kişiler artık dinlediği müziklerde özellikle ritim akışına daha çok dikkat eder ve müzik zevkini geliştirerek, dinleyici konumundan uygulayıcı/ıcracı pozisyonuna geçerek müzikten daha fazla keyif almaya başlamanın yanı sıra bu işi meslek de edinirler (Web 2).

Çanakkale ritim atölyesi icracısı Özgür Evren, ritim çalgılarından toprak darbukanın insana benzediğini söyleyerek, üzerinde hiçbir metal ve akort parçalarının bulunmaması ve tamamen doğal malzemeden oluşmasıyla canlılığının niteliklerini açıklamıştır (Web 7). Üzerindeki derinin keçi derisinden tamamen doğal malzemeden oluştuğunu, değişik derilerin de kullanıldığını eklemiştir. İnsanların ruh hallerine göre eylemde bulunma durumu göz önüne alındığında, toprak darbukanın da havanın durumuna göre farklı sesler çıkardığı gözlemlenmiştir. Nem oranı ve ısı, toprak darbukanın sesini önemli ölçüde etkiler. Bu nedenle darbukanın içine bir lamba aparatı yerleştirilir ve bununla akort yapılır. İnsanların belirli şartlar ve uygun koşullar sağlanmadığında kendilerini gerçekleştirmede zorluk yaşadıklarını ifade eden Evren, toprak darbuka ve insanın fiziksel ile ruhsal yapısını karşılaştırmıştır (Web 2). Ayrıca toprak darbuka icra atölyesine kadınların daha fazla ilgisinin olduğu belirtilerek daha önce sözünü ettiğimiz (Özalp, 2000: 161) 20.yy'dan bu yana kadın çalgısı olduğu bilgisini doğrulamaktadır.



**Görsel 3.** İzmir İli Toprak darbuka (dümbeğ)

Geçmişten günümüze topraktan yapılmış darbukaların yapısal olarak değişime uğradığı görülmektedir. Kadın tarafından icra edildiğine dair yukarıdaki görselde görüldüğü gibi ilk dönem basit ve teknik olarak zayıf görülmektedir. İzmir ilindeki araştırmada tespit edilen bu darbukanın gövde kısmı topraktan yapılmıştır. Çalgıya yörede Dömbek, Dömbek denir. Darbuka ismi, yeni dönem metal darbukalar için kullanılmaktadır. Topraktan yapılması nedeniyle çalgı “Testi Dömbek” olarak da ifade edilmektedir. Dömbek yapımında kullanılan deri hayvan derisidir. Koyunun kuyruğundan elde edilen deri, iplerle gerilerek bağlanır. Kullanım öncesinde derinin ısıtılması gerekmektedir. Isıtılması ile derinin gerilmesi ve böylece daha güzel ses çıkartılması sağlanır. Çalınmadığı, boşta kaldığı sürece bu deri gevşeyecektir (Yamaner Okdan, 2012: 147). Diyarbakır’da ise toprak yapımı darbukanın günümüzde yapılmadığı tespit edilmiştir. Çömlekçilik alanında yapımcıların olduğu Diyarbakır ve Mardin ilinde toprak çömlekle ilgili halk anlatılarında, bu uğraşın kutsal olduğuna dair rivayetler de hafızalarda yer edinmiş, kutsallığı dolayısıyla bu zanaat ‘kacak’ yapımıyla erkekler tarafından uzun yıllar devam ettirilmiştir. Bitlis’in Kavakbaşı beldesinin çömlekçileri ise kadınlardır. Bu yörede çömlekçilik kadın emeği ve mesleği olarak görülmektedir. Çömlekleri üretenler, satanlar ve kullananlar da kadınlardır (Daşdağ, 2021).

Çömlek ustası Mehmet Körükçü, turizm açısından bölgenin ilgi odağı olması için toprak darbukanın ebatını 1 metre boyunda ve 50 cm eninde yaparak “Avanos” adını verdiği toprak darbukayı dünya piyasasına tanıtma misyonu da edinmiştir. Yapımının 1,5 ay sürdüğünü ve bilindiği kadarıyla dünyada bu boyutta yapılmış daha büyük darbuka olmadığını belirtmiştir. Mehmet Emin Bolat’ın yönlendirmesiyle topraktan müzik çalgıları yapmaya başlayan Körükçü, yaklaşık 17 yıldır Avanos çamurundan müzik çalgıları yaptığını aktarmıştır. Körükçü, Avanos’a kalıcı bir eser bırakma fikrinden yola çıkarak toprak darbukayı yaptığını, ilçenin geleneksel ürünlerini müzik aletleriyle yaşatmaya çalıştığını dile getirmiştir (Web 10). Almanya’da ritim üzerinden aktarılan vurmali çalgılardan darbuka yapımı ve icrası, Türkiye’den alınan darbukalar özelinde yapım ve icrasını yaptıklarına dair aktarılan bu makalede, darbukanın oryantal bir Arap çalgısı olduğu belirtilmektedir. Bu darbuka üretimlerinin en iyi örneklerinin, özellikle el yapımı darbukaların Türkiye’de yapıldığı görülmektedir (Kakuk, 1961: 376; Thomas, 2009: 48). Benzer şekilde oryantalist Hazai, G. (1960)’de darbuka özelinde gerçekleşen çalışmaların

Türlere has bir çalgı türü olduğunu belirterek Türk-oryantalist bakış açısını desteklemiştir.



**Görsel 4.** Ömer Körükçü, oğlu Mehmet Körükçü'ye toprak darbuka yapımını öğretirken

Mehmet Körükçü'nün babası ve dedesi çömlekçilikle uğraşmış, Kızılırmak'ın getirdiği toprağı incelikle çömlekte kullanmıştır. Okuma yazması olmayan kaynak kişi, zamanın kötü koşulları nedeniyle okumaya eğilemediğini belirtmiştir. Kendisi de okumaya pek hevesli olmadığını, okul hayatını küçük yaşlarda sonlandırarak ustaların yanında toprakla çeşitli malzemeler üretmeye merak sardığını ve bu işi meslek edindiğini aktarmıştır. İlk zamanlarda bakır darbuka çaldığını, bu nedenle ritim kulağının geliştiğini ifade eden kaynak kişi, usta-çırak ilişkisinde bazı zorluklar yaşadığını, ustasıyla aynı isme sahip olduğunu ve ustası Mehmet Körükçü olan Mehmet Bey ile anlaşamadığını belirtmiştir. Ustasından ayrılarak başka ustalarla çalışmaya başlamış, onların yanında çalışarak işini ustalığa kadar geliştirmiştir. Sonunda ustasından icazet alarak kendi işini bağımsız bir şekilde yapmaya başlamıştır. 1999 yılında topraktan darbuka yapımına, Arif Sağ'ın kendisine önyak olarak başladığını belirtmiştir. Anadolu ateşi grubunun davul ve ritim aletlerinin bir kısmını da topraktan talep ettiklerini ve bu sayede toprak darbuka (çömlek) yapımındaki pratiğinin çok iyi bir duruma geldiğini aktarmıştır. Üç oğlu olduğunu ve büyük oğlunun Kaş taraflarında büyük bir atölyede aynı işi daha büyük atölyelerde yürüttüğünü aktarmıştır. M. Emin Bolat aracılığıyla İstanbul başta olmak üzere birçok şehir ve yurtdışında, özellikle Amerika gibi birçok ülkeye de toprak darbuka ve udu ihraç ettiğini belirtmiştir. Elllerinde Nepal'den gelen döküm darbuka dışında örnek olmadığını, bu nedenle sürekli deneyerek toprak darbuka işinde ustalaştıklarını ifade

etmiştir. "Alman yapımı darbukaların bir kısmı el yapımı, bir kısmı ise dökümdür. Ancak onlar bizim yaptığımız kalitede yapamıyorlar." diye de eklemiştir.



**Görsel 4-5.** Toprak darbuka yapım atölyesi ve Mehmet Körükçü



**Görsel 6-7.** Mehmet Körükçü ve Prof. Dr. Feyzan Göher Balçın konuşurken



**Görsel 8-9.** Çeşitli ebatlarda toprak darbuka ve udu örnekleri



**Görsel 10.** Çeşitli ebatlarda toprak darbuka ve udu örnekleri

Mehmet Körükçü, deri tabaklamayı da kendisinin yaptığını; deve, dana, keçi, koyun, oğlak ve balık derileri ve sarmak için balıkçı ipi kullandığını aktarmıştır. Balık derisinin yayın balığı olduğunu özellikle vurgulamıştır. Tabaklama işlemi sırasında güvercin dışkısı, bazen de köpek dışkısı kullandığını, bunu tabaklama sırrı olarak eklemiştir. Ayrıca anne karnında ölmüş buzağı derisinin de kullanıldığını belirtmiştir. Derinin canlı bir şey olduğunu, inceliği ve kalitesinin çok önemli olduğunu ifade ederek, tuz atmak veya çamaşır suyu dökmek gibi işlemlerle derinin “ölmesine” neden olacağını sözlerine eklemiş ve deri tabaklama yöntemleri ile bakımına dair bilgi vermiştir.





**Görsel 11.** Mehmet Körükçü toprak darbukada bu işlemeyi/süslemeyi çok tercih etmiyor. Bublar kalemlle yapılıyor, diğer darbukalardaki süslemelerde doğal boya kullanılıyor

### **Sonuç ve öneriler**

Çalışma, toprak ve toprak enstrümanı üzerine kültürel bir analiz yaparak iki ana bölüm şeklinde sunulmaktadır. İlk bölüm, toprağın doğal bir element olarak metinlerdeki sesini incelerken, ikinci bölüm bu sesin dört elementin birleşimiyle toprak darbuka enstrümanına dönüşümünü ve icrasını ele almaktadır.

Toprak; mitoloji, edebi metin, şiir, şarkı, enstrüman vb. birçok alan ve disiplinde anlatılan/ses çıkaran bir elementtir. Toprak, insanın hem tecrübe malzemesi hem de kutsal kitapların verdiği öğütlerden ötürü düşünce, felsefik bakış açısı ve alışkanlıklarının temelini oluşturmuştur. Toprağın mitlere, efsanelere, beyit ve şiirlere konu olması aynı zamanda üretkenliğinin insan hayatı için ne kadar önemli olduğunun göstergelerindedir. Yaşam/ölüm diyalektğine dayanan bu unsur, hayatın geçiciliğini anımsatmakla birlikte aynı zamanda yüceltilip nazireler yazılarak insanoğlunun sanatsal ve estetik yönden de gelişimini sağlamıştır. Toprağın daha çok halk felsefesi ve halk şairleri tarafından kullanılıp yaygınlaşması toprakla ilişki oranında gelişmektedir. Halk şiirinin dolayısıyla müziğinin esasını teşkil eden toprak, Türk sanat müziğinde çok kullanılmadığı, sesin dalgalanıp geniş alana yayılmasından ötürü tercih edilmediği görülmektedir. Tasavvufi halk şairleri toprağın bereketinin yanı sıra insanın ve her türlü nebatat ve hayvanatın toprakla örtülerek ebediyete intikalinden etkilenmiş ve kutsal kitaplardan ayetler/hadisler göstererek toprağın kutsanmasını sağlamıştır.

Toprağın insanların yerleşim alanı olması, cinsiyetle bağlantısı ve kutsal olması dışında daha birçok fonksiyonu vardır. Topraktan yapılan başta barınma, kap-kacak, yiyeceği saklama gibi temel gereksinim araçları olmak üzere heykel, yazıt gibi tarihe kalması istenilen estetik ve sanatsal ürünler de tarihsel bilginin sürdürülebilirliğini sağlamıştır. Somut ürünlerin yanı sıra toprakla ilgili somut olmayan kültürel ürünler de çoğunluktadır. Halk anlatılarında ve şiirinde toprak temalı dini/dindışı birçok edebi çalışma mevcuttur. Toprak konulu şarkı ve türküler de bu minvalde değerlendirildiğinde bir hayli fazla olduğu görülmüştür. Ebedi yolculukta bedeninin toprakla özdeşleşmesi, arınma malzemesi olarak kullanıldığı gibi sevilen ölümlerde kadınların başına toprak atarak sevdiğini ebediyete yolculadığı kutsal bir mekân vazifesi de görmektedir.

Hammaddesi toprak olan topraktan darbukanın ilk icracılarının kadın olduğu belirtilmektedir. Kadının toprakla bağlantısı düşünüldüğünde, toprak üstünde hayatın geçiş ritüelleri ve toprakla ilgili çeşitli işleri yapmak için yine topraktan toprağa seslendiği ve verimini bu sayede sağlamaya çalıştığı düşünülebilir.

Toprak darbuka, bazı Ortadoğu ülkelerinde klasik ve teatral müziklerde kullanıldığı gibi popüler müzikte de revaçta görülen bir enstrümandır. Vuruş tekniği, ses genişliği kudümden geniş olmasına rağmen Klasik Türk müziği geleneğinin değil, küçümsenerek piyasa ve eğlence müziğinin özellikle avam denilen takımın çalgısı olarak zikredilmiştir. Batı toplumlarında ise darbuka genellikle oryantalist görülmekte ve göbek havasıyla ilişkilendirilmektedir.

Toprak darbukanın 1990'lı yıllarda etnik müziğin öneminin anlaşılmasıyla farkedilip Arap darbukası olarak görülen enstrümanın başta Mısırlı Ahmet'in bu enstrümanın sedef süslemeli olanını Mısır ve Türkiye'de icra etmesiyle yaygınlaştığı görülmektedir. Toprak darbukanın günümüzdeki yapımcı ve icracıları Türkiye'nin farklı şehirlerinde küçük atölyelerde bu mesleği sürdürmektedir. İcracıları ise performans bağlamlarında istedikleri ebat ve ses düzeneğinden oluşan bu enstrümanı Nevşehir/Avanos ilçesinde atölyesi olan Mehmet Körükçü ustadan temin etmektedir. İlk zamanlarda toprak, bölgenin geçim kaynağı olmasından kaynaklı usta, sadece kap-kacak ve çeşitli süs eşyaları yaparak toprakla uğraştığını belirtmektedir. Daha sonra, Arif Sağ ve Mehmet Emin Bolat adlı ritim

sanatçısının yönlendirmesi ve desteğiyle “topraktan darbuka ve udu” yapımını başlatmıştır. Bölgenin toprakla ilgili uğraş alanı geniş olduğundan yılın belli zamanlarında festivaller düzenlendiği ve Türkiye’nin çeşitli illerinden topraktan darbuka ve udu çalanların festivale eşlik ettiği belirtilmiştir. Toprakla bu kadar yakın bir ilişkisi olan bir bölgede, kadınlar yalnızca kap-kacak ve süs eşyalarıyla ilgilenirken, toprak darbuka üretimi ve icrası ile ilgilenmemektedirler. Yapımcılarının daha çok turistik amaçlı toprak darbukayla uğraştıkları ve icracılarından dünyaca tanınan profesyonel ritim sanatçılarının bu darbukayı tercih edip performans alanına yansıttıkları görülmektedir.

Türkiye’de başta Nevşehir iline bağlı Kapadokya/Avanos ilçesinde topraktan özellikle darbuka yapımında taleplerin olduğu ve yurtdışına ihraç edildiği görülmektedir. Nevşehir dışında İzmit ve Çanakkale’de de hem icracı hem de imalat anlamında toprak/çömlek darbuka yapımında ve terapide kullanımına yönelik çalışmalar halen yapıldığı araştırma sonucunda saptanmıştır. Diyarbakır’da topraktan darbuka/çömlek yapımı ve icrası yapılmadığı, küçük çapta bazı tencere çömleklerin yapıldığı bilgisine ulaşılmıştır. Mardin’de yapımının kap-kacak şeklinde devam ettiği ve Bitlis’de kadınlar tarafından yapılıp pazarlandığı bilgisine ulaşılmıştır.

### **Öneriler**

Toprak darbukanın yapımının zahmetli olması dolayısıyla maliyetinin yüksek olduğu görülmektedir. Yapımını ve yaygınlaşmasını desteklemek, sürdürülebilirliğini sağlamak için bu alanda uzmanlaşmış ustaların sayısının artması gerekmektedir. Usta sayısının çoğalması, aynı zamanda farklı zevklere hitap eden çeşitlerin de artmasına olumlu bir katkı sağlayacaktır. İzmir ve çevre köylerinde kadınların toprak darbukayı hâlâ özel günlerinde ‘dümbek’ adı altında çaldığı gözlemlenmektedir. Kadınların elindeki bu maharetin desteklenip devam etmesi için teşvik edilmesi, çeşitli kurslarla toprak darbuka tekniklerinin öğretilmesi gerekmektedir. Etnometodoloji yöntemiyle oluşturulan bu çalışmanın, Arkeoloji, Antropoloji, Sosyoloji, Müzikoloji ve Etnomüzikoloji gibi disiplinlerarası alanlarla derinlemesine incelenmesi, toprak darbukanın Organoloji çalışmalarında dünya kültüründeki sürdürülebilir müzik enstrümanları arasında değerlendirilebileceğini ortaya koymaktadır.

## Uygulamacılar için Öneriler

Halk kültürü somut ürünlerinin, özellikle toprak enstrümanlarının günümüzde yapımı ve icrası giderek azalmaktadır. Bu alanda çalışmalar yapacak araştırmacıların, söz konusu bölge dışında müzikal icra veya yapımcılarının hala var olduğu yer ve mekânları inceleyerek kültürümüze katkı sağlamaları önemlidir. Özellikle farklı şekil ve seslerde üretilen toprak enstrümanlarının yapımı, icra biçimleri ve dinleyici üzerindeki etkisi detaylı bir şekilde ele alınması gereken önemli unsurlardır.

## Araştırmanın Sınırlılıkları

Çalışma, geniş bir saha üzerinde yapılması gereken ve yüksek maliyetli bir araştırmayı kapsamaktadır. Ancak, bütçemizin bu gereksinimi karşılamaması nedeniyle saha çalışması yüz yüze gerçekleştirilememiştir. Bu sebeple, özgün bilgilerin derlenmesi dolaylı yollarla yapılmıştır. Sözlü kaynaklarla doğrudan görüşme, daha detaylı ve farklı bilgilere ulaşılmasını sağlayabilirdi. Araştırmanın Nevşehir/Avanos bölgesindeki malzemeleri Niğde, Ömer Halisdemir Üniversitesi Müzikoloji bölümünden Prof. Dr. Feyzan Göher Balçın'ın bize gönderdiği fotoğraflar ve videolar üzerinden online görüşmelerle analiz edilerek tamamlanmıştır.

## Teşekkür

Toprak darbuka ve udu yapımını Nevşehir/Avanos bölgesindeki atölyede inceleyen Prof. Dr. Feyzan Göher Balçın, bizim için kaynak kişiye soruları ileterek ve çekilen fotoğraflarla birlikte derleme çalışmasını gerçekleştirmiştir. Bu çalışma, organoloji alanında tanınmış bir araştırmacı tarafından bize ulaştırılmıştır. Kendisine teşekkür ediyoruz.

**Yazarların Katkıları:** Bu makalenin yazımında tek yazar sorumludur.

**Çıkar Çatışması Bildirimi:** Yazar tarafından potansiyel çıkar çatışması bildirilmemiştir.

**Telif Beyanı:** Yazar, dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkını **Etnomüzikoloji** dergisine devretmektedir.

**Destek/Destekleyen Kuruluşlar:** Bu araştırma için herhangi bir kamu kuruluşundan, özel veya kâr amacı gütmeyen sektörlerden hibe alınmamıştır.

**Etik Onay ve Katılımcı Rızası:** Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunmaktadır. Saha çalışması için Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Etik kurulundan karar: 2024/14 ve 08.07.2024 tarihinde izin alınmıştır.

**İntihal Beyanı:** Bu makale iThenticate tarafından taranmıştır.

## Kaynaklar

- Alkar, R. (2011). Kültürel belleğin aktarımında Kürt toplumunda kılam söyleme geleneği. İzmir: Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Aslan, E.E. (2001). Avanos çömlekçiliğinde kaybolan bir değer: kara fırın. *İdil Dergisi*, Cilt 1(4), 1-13.
- Batıslam, H.D. (2019). Divan şiirinde toprak ve toprakla ilgili unsurların kullanımı. *Folklor/Edebiyat*, 25(99), 457-470.
- Behar, C. (2008). Saklı mecmua, Yapı Kredi Yayınları.

- Bogdan, R. and Biklen, S.K. (1997). *Qualitative research for education*. Allyn & Bacon Boston, MA.
- Bozkurt, T. (2011). *Sevgi ve aşk çağlayanı Yunus Emre*. Yılmaz Basımevi.
- Daşdağ, F.E. (2021). Diyarbakır, Mardin, Bitlis çömlekçiliğinde söylence ve gelenekler. *Journal of Arts*, 4(1), 39-48.
- Denzin, N. K. and Lincoln, Y. S. (2008). *Introduction: The discipline and practice of qualitative research*. Sage.
- Ekici, M. (2004). *Halk bilgisi (folklor) derleme ve inceleme yöntemleri*. Geleneksel Yayınları.
- Goldstein, K. (1977). *Sahada Folklor Derleme Metotları* (Çev. Ahmet Uysal). Başbakanlık Basımevi.
- Güner, G. (1988). *Anadolu’da yaşamakta olan ilkel çömlekçilik*. Ak Yayıncılık Kültür Serisi.
- Harmancı, M. (2014). Kutlu Başlangıçtan ebedî istirahatgaha: Türk tasavvuf edebiyatında toprak algısı. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 13, 23-38.
- Hall, B. (2006). *From Mud to Music*. The American Ceramic Society.
- Hazai, G. (1960). *Textes Turcs Du Rhodope*. *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, 10(2), 185-229.
- İlyasoğlu, A. (2008). Toplumsalın içinde kurgulanan öznenin kendini dile getirme imkânları olarak yaşam anlatıları ve sözlü tarih. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 3(16), 67-80.
- Kakuk, Z. (1961). *Die Türkische mundart von küstendil und michailovgrad*. *Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 11(3/4), 301-386.
- Kapucu, A. (2007). Kızıl vadinin bereketi. *Skylife magazin dergisi, Anadolujet dergisi*.
- Karaol, E. (2014). Mısırlı Ahmet: toprak darbuka tekniği ve icra analizi. *Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 3(40), 50-67.
- Kitzinger, J. (1995). *Qualitative research: Introducing focus groups*. *Bmj, British Medical Journal*, 311(7000), 299-302.
- Maxwell, J. A. (2008). *Designing a qualitative study*. *The SAGE handbook of applied social research methods*, 2, 214-253.
- Mustan Dönmez, B. (2019). Kadim verilerden hareketle Anadolu’daki dişil toprak algısının Türk yöresel müziğindeki görünümü üzerine kültür analizi. *Kesit Akademi Dergisi*, 5(20), 26-40.
- Necip, E.N. (1995). *Yeni Uygur Türkçesi sözlüğü*, (Çev. İklil Kurban). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özalp, N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi I*. M.E.B. Yayınları, Araştırma-İnceleme Dizisi. Milli Eğitim Basımevi.
- Öztürk, Y. N. (2013). *Kur’ân-ı Kerim meâli*. Yeni Boyut Yayınları.
- Radloff, W. (1994). *Sibirya’dan*. 2. Cilt. (Çev. Ahmet Temir). M.E.B. Yayınları.
- Rahman, A. (1996). *Uygur Folkloru*, (Soner Yalçın ve Erkin Emet, Çev.). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sepetçioğlu, M. N. (1965). *Yaratılış ve Türeyiş Türk Destanı*. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları: 7, Seri IV-Sayı: A3.
- Thomas, K. (2009). *Dumbek Dance-Rhythms and Variations of the Middle East*. Kenzongs Music Pub.
- Türkdoğan, O. (2008). *Türk toplumunda Kürtler ve Zazalar*. Timaş Yayınları.
- Toğrul, Ç., Şahin, C., & Etikan, S. (2019). Avanos’ta toprak hammaddeli müzik aletleri üretimi: udu örneği. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar*, 12(62), 688-694.
- Veliyev, K. (1988). *Elin yaddaşı, dilin yaddaşı*. Gençlik Yayıncılık.
- Yamaner Okdan, H. (2012). *Batı Anadolu’da yörük müziği ve kadın icraları*. Doktora Tezi. Ege Üniversitesi, İzmir.

#### Web siteleri

- Web 1. <https://www.iha.com.tr/haber-ritim-tutarak-terapi-oluyorlar-704982> (Erişim: 30.12.2023)

- Web 2. <https://www.youtube.com/watch?v=1-uozLpctAA> (M. Emin Bolat, Erişim tarihi: 23.01.2024)
- Web 3. <https://tumata.com/muzik-terapi/turk-muzigi-makamlari-ve-etkileri/> (Erişim tarihi: 09.02.2024)
- Web 4. [https://www.youtube.com/watch?v=Qp\\_2cLV4Hfg](https://www.youtube.com/watch?v=Qp_2cLV4Hfg) (Şakir Yıldırım, Yapımcı, icracı, Erişim tarihi: 23.01.2024)
- Web 5. <https://www.youtube.com/watch?v=FnoDfXBrgn8> (Mehmet Körükçü, M. Emin Bolat, Erişim tarihi: 23.01.2024)
- Web 6. Nevşehir/Kapadokya-Avanos ilçesi siyasi haritası için bkz;  
<https://www.google.com.tr/maps/@38.7136725,34.8446954,14z?hl=tr&entry=ttu>
- Web 7. [https://www.sosyalarastirmalar.com/pdfs/icindekiler\\_sayi62\\_sanat.pdf](https://www.sosyalarastirmalar.com/pdfs/icindekiler_sayi62_sanat.pdf) (Erişim: 08.01.2024)
- Web 8. Mehmet Usta'nın enstrümanlarıyla Kapadokya toprağından çıkan sesleri duymak için şu videoyu izleyebilirsiniz: <https://www.youtube.com/watch?v=FrpL93iRWTY>
- Web 9. <https://www.ih.com.tr/haber-ritim-tutarak-terapi-oluyorlar-704982> (Erişim: 30.12.2023)
- Web 10. <https://www.trthaber.com/haber/yasam/comlek-ustasi-topraktan-dev-darbuka-yapti-217036.html> (30.12.2023)

Araştırma Makalesi/Research Article



# ARMONİDE EFELİK: TOPLUMSAL CİNSİYET YAKLAŞIMIYLA KEMAL İLERİCİ'NİN MÜZİK TERMİNOLOJİSİ\*

Ulyana DERMENCİ \*\*

## Özet

Etnomüzikoloji ve müzikoloji alanlarındaki toplumsal cinsiyet kuramlarına dayalı araştırma konularından müzik dilinde cinsiyet kimliği yansımaları konusu ayrı bir yere sahiptir. Müziğin eril veya dişil bir karaktere sahip olup olamayacağı sorusu, müziğin neyi aktardığı, ifade ettiği, temsil ettiği ve nasıl aktarıldığına ilişkin konular çerçevesinde; müzik dilini anlatan terminolojinin de cinsiyet bağlamında kültürel yaklaşımları yansıtabilme potansiyeli gündeme gelmektedir. XX. asırdan itibaren cinsiyete bağlı müzikal kimliklerin tanımlanması üzerinden çeşitli araştırmalar yapılmıştır. Kültürel değişkenlikler ve dinamikler bağlamında müzik dilinin retorikindeki cinsiyete bağlı unsurların işlevselliği açısından Türk müziği örnek teşkil edebilmektedir.

Kemal İlerici'ye ait "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" adlı kapsamlı kitap, Türk müzik dilini armoni açısından kuramlaştırma çalışmasıdır. Müzik dili unsurlarını kişileştirerek açıklayan İlerici bu anlatımında, cinsiyet olgusuna dayalı ifadeler kullanmakta, böylece müzik unsurlarını eril ve dişil karakterlere bağlamaktadır. Bu şekilde açıklanan Türk müziği olgusu olan armoni, terimlerin imgesel bazında cinsiyete dayalı bir müzik retorikini oluşturmaktadır. Dolayısıyla müzikteki toplumsal cinsiyet bağlamlarından okunması gereken birer donanım meydana gelmektedir.

\* Makale Geliş Tarihi: 07 Eylül 2024- Makale Kabul Tarihi: 28 Kasım 2024

\*\* Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Teorileri ABD Geleneksel Türk Müzikleri Doktora Programı öğrencisi, [udermenci@hacettepe.edu.tr](mailto:udermenci@hacettepe.edu.tr).

ORCID: 0000-0003-3490-4991

Bu betimsel araştırmasında, İlerici'nin uyguladığı müzik terimlerinin cinsiyet açısından tanımlarını belirleme ve yorumlama amacıyla gösterimbilimsel (semiyotik) yaklaşımları çerçevesinde metin merkezli (intent) ve bağlam merkezli (kontent) analiz yöntemleri kullanılmıştır.

İnsan zihnindeki akılcı ve duyuşsal ikilik, eril ve dişil ikilikle bağlantılı olarak müzik teorisinin terminolojisinde, toplumsal cinsiyet kavramları açısından değerlendirmeye müsait bir biçimde yansımaktadır. İlerici'nin anlatımında güçlü ve durak armoniler *iki karşıt çaba ve renk* ile tanımlanır. Eril özelliklerini taşıyan güçlü aydınlığı ve yürüyücülüğü temsil eder, makamın üst (tiz) bölgesine hakimdir. Dişil özelliklerle karakterize edilmiş durak armoni dereceleri, güçlü armoni derecelerine zıt ikilik oluşturma yanında, yürürlüğünü eritmek ve dinlendirmek görevine sahiptir. Ayrıca İlerici, makam kurma görevini durak armonilere verir. Efelik ise hem ritim hem armoni ile bağlı olarak ele alınmakta ve eril özellikleri özetleyen kavramdır. Güçlü ve durak armonilerin işlevleri, savaş ve elbirliği olarak nitelendirilmiştir.

Böylece, müziksel olguların açıklaması olarak verilmiş terimlerin toplumsal cinsiyet kavramları açısından okunması, yeni nesil bestecilikte kullanılmaya üzere geleneksel Türk müziği temelinde oluşturulmuş Kemal İlerici yaklaşımı Türk müziksel dilin retorikindeki cinsiyet kimlikleri, dolayısıyla kültürdeki toplumsal rollerin müzikte dışavurumun tespiti ve değerlendirilmesine kavramsal zemin hazırlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Toplumsal cinsiyet, Kemal İlerici, "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi", Müzik Terminolojisi, Armoni, Türk Müziği Teorisi

### **"Efelik in Harmony: A Gender Perspective on Kemal İlerici's Musical Terminology"**

#### **Abstract**

In the fields of ethnomusicology and musicology, research topics based on gender theories hold a special place, and one of these topics is the reflection of gender identity in musical language. The question of whether music can have a masculine or feminine character comes into focus within the framework of issues such as what music conveys, expresses, represents, and how it is communicated. The potential of musical terminology to reflect cultural approaches in the context of gender is also raised. Since the 20th century, various studies have been conducted on the definition of musical identities based on gender. In terms of cultural variability and dynamics, Turkish music can serve as an example in analyzing the functionality of gender-related elements in the rhetoric of musical language.

Kemal İlerici's comprehensive book "Turkish Music and Harmony in Terms of Composition" is a theoretical study on the harmonic structure of Turkish musical language. İlerici explains the elements of musical language by personifying them, and in doing so, uses expressions based on the concept of gender, associating musical elements with masculine and feminine characteristics. Through this explanation, harmony, a phenomenon in Turkish music, forms a gender-based musical rhetoric on the imaginal level of terms. Therefore, certain elements in music should be understood in the context of social gender.

In this descriptive study, semiotic approaches were employed to identify and interpret the definitions of musical terms used by İlerici in terms of gender. Both intent and content analysis methods were applied.



The rational and sensory duality in the human mind is reflected in the terminology of music theory in a way that is suitable for evaluation in terms of social gender concepts, in connection with the masculine and feminine duality. In İlerici's narrative, strong and stationary harmonies are defined with two contrasting efforts and colors. The strong harmony, which carries masculine characteristics, represents brightness and progression, dominating the upper (high) region of the makam. The stationary harmony degrees, characterized by feminine traits, contrast with the strong harmony degrees, creating opposition and serving the purpose of dissolving and resting the progression. Moreover, İlerici assigns the task of forming makam to stationary harmonies. The concept of \*efelik\* (heroism) is considered in relation to both rhythm and harmony, summarizing masculine characteristics. The functions of strong and stationary harmonies are described as war and cooperation.

Thus, the interpretation of the terms used to explain musical phenomena in terms of social gender provides a conceptual foundation for the identification and evaluation of gender identities in the rhetoric of Turkish musical language, as well as the expression of social roles in culture through music. This approach by Kemal İlerici, based on traditional Turkish music, prepares a conceptual ground for the new generation of composers to use in their work.

**Keywords:** Gender, Kemal İlerici, "Turkish Music and Harmony in Terms of Composition," Musical Terminology, Harmony, Turkish Music Theory

## Giriş: Toplumsal Cinsiyet Teorileri Açısından Ele Alınan Müzik

Toplumsal cinsiyet teorileri, cinsiyet konulu tüm fikir, kavram ve kültürel öğeleri kapsayan içeriğiyle, heteronormatif düzenin ve/veya bu düzenin dışında kalan kavramların birbiriyle ilişkilendirildiği ya da birbiri üzerinden konumlandırıldığı bir yapıya işaret eder (Ersoy Çak, 2017: 214).

Araştırma odağına müziği alan toplumsal cinsiyet çalışmalarını, yaklaşımları üzerine iki gruba ayırmak mümkündür. İlki, cinsiyete dayalı sosyal yaşamdaki tutumların müzik alanına yansımalarını inceleyen çalışmalardır. Bu açıdan ele alınan konular arasında feminist, queer yaklaşımıyla müzik ve sahne hayatında cinse bağlı rolleri; müzik tarihinin eril merkezli algılamaları, toplumsal cinsiyet içinde bireysel kimlik gibi başlıklar bulunmaktadır. Feminist müzikolojiye yön veren çalışmalarıyla öne çıkan isimler arasında Susan McClary<sup>1</sup>, Ellen Koskoff<sup>2</sup> ve Suzanne G. Cusick<sup>3</sup> sayılabilir. Queer (eşcinsel)

<sup>1</sup> McClary, Susan. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

<sup>2</sup> Koskoff, Ellen. (2014). *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender*. Urbana: University of Illinois Press.

<sup>3</sup> Cusick, Suzanne G. (1999). 'Gender, Musicology, and Feminism', in Nicholas Cook, and Mark Everist (eds), *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press.

müzikolojinin önemli araştırmaları Elizabeth Wood ile Philip Brett<sup>4</sup> ve Sheila Whiteley ile Jennifer Rycenga<sup>5</sup> editörlüğünde yayımlanan iki kolektif çalışmada yer almaktadır. Kadın bestecilerin müzik tarihindeki yerine dikkat çekmek amacıyla yapılan araştırmalarda kadın kimliği hem üretici oluşları hem besteye katkılarından dolayı ele alınmaktadır. Bu tür çalışmalara, Matthew William Head<sup>6</sup>, Phyllis Weliver<sup>7</sup>'in kitapları örnek teşkil etmektedir. Popüler müzik türleri bağlamında inşa edilen cinsiyete bağlı kimlikleri araştırma konuları yelpazesi çok geniş olup müzik türleri arasında heavy metal (Robert Walser<sup>8</sup>; Florian Heesch ve Niall Scott<sup>9</sup> (ed.)), salsa (Frances R. Aparicio<sup>10</sup>), country (Kristine M. McCusker ve Diane Pecknold<sup>11</sup>, Leigh H. Edwards<sup>12</sup>), glam rock (Philip Auslander<sup>13</sup>), caz (Nichole T. Rustin ve Sherrie Tucker<sup>14</sup> (ed.)), rap (Matthew Oware<sup>15</sup>) ve diğerleri barınmaktadır.

Etnomüzikoloji yaklaşımları dahilinde ele alınan toplumsal cinsiyet konuları etnisiteye bağlı olarak halkbilimi yöntemleriyle incelenmektedir. Bu alanda kavramsal çerçeveyi çizen çalışmalar arasında Bruno Nettl (2005), Gregory Barz ve Timothy J. Cooley'in<sup>16</sup> (ed.) kitapları sayılabilir.

---

<sup>4</sup> Wood, Elizabeth; Brett, Philip. (Ed.). (2006). *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, 2nd edition. New York: Routledge.

<sup>5</sup> Whiteley, Sheila, Rycenga, Jennifer (Ed.). (2006). *Queering the Popular Pitch*. New York: Routledge.

<sup>6</sup> Head, Matthew W. (2013). *Sovereign Feminine : Music and Gender in Eighteenth-Century Germany*. Berkeley: University of California Press.

<sup>7</sup> Weliver, Phyllis. (2016). *Women Musicians in Victorian Fiction, 1860-1900: Representations of Music, Science and Gender in the Leisured Home*. New York: Routledge.

<sup>8</sup> Walser, Robert. (1993). *Running with the Devil: power, gender, and madness in heavy metal music*. Middletown: Wesleyan University Press.

<sup>9</sup> Heesch, Florian, Scott, Niall (Ed.). (2016). *Heavy Metal, Gender and Sexuality: Interdisciplinary Approaches*. New York: Routledge.

<sup>10</sup> Aparicio, Frances R. (1998). *Listening to salsa: gender, Latin popular music, and Puerto Rican cultures*. Middletown: Wesleyan University Press.

<sup>11</sup> McCusker, Kristine M.; Pecknold, Diane (Ed.). (2004). *A Boy Named Sue: Gender and Country Music*. Jackson: University Press of Mississippi; McCusker, Kristine M.; Pecknold, Diane (Ed.). (2016). *Country Boys and Redneck Women: New Essays in Gender and Country Music*. Jackson: University Press of Mississippi.

<sup>12</sup> Edwards, Leigh H. (2018). *Dolly Parton, Gender, and Country Music*. Bloomington: Indiana University Press.

<sup>13</sup> Auslander, Philip. (2006). *Performing glam rock: gender and theatricality in popular music*. Ann Arbor : University of Michigan Press.

<sup>14</sup> Rustin, Nichole T., Tucker, Sherrie (Ed.). (2008). *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*. Durham: Duke University Press.

<sup>15</sup> Oware, Matthew. (2018). *I Got Something to Say: Gender, Race, and Social Consciousness in Rap Music*. London - New York: Palgrave Macmillan.

<sup>16</sup> Rustin, Nichole T., Tucker, Sherrie. (1996). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press.

Toplumsal cinsiyet ve müzik bağlamında Türkiye'de yapılan araştırmalarda müzikteki cinsiyete bağlı kimlik Ş. Şehvar Beşiroğlu, Özlem Doğu Varlı, Şeyma Ersoy Çak gibi yazarların çalışmalarında farklı açılardan ele alınmıştır. "Kadın ve Müzik"<sup>17</sup>, "Kadınlar Dünyayı Çalıyor / Söylüyor"<sup>18</sup> kolektif çalışmalarıyla müzik ve toplumsal cinsiyet temasına özel sayısını ayıran Etnomuzikoloji Dergisinin<sup>19</sup> bu konuya katısı büyüktür.

Diğer gruptaki araştırmalar ise gösterimbilimsel (semiyotik) yaklaşımlarıyla toplumsal cinsiyet unsurlarının müzik dokusuna nasıl işlediği, aktarıldığı ve algılandığı ile ilgilenirler. Başka bir ifade ile bu tür çalışmalarda, müziğin toplumda benimsenen cinsiyete bağlı rollerini, erkek ve kadın duygusal farklılığını kendine has diliyle nasıl aktardığı sorusuna cevap aranmaktadır. Diğer yandan, teorik ve tarihsel müzik kaynaklarında mevcut olan cinsiyet bağlamındaki tanımları, o dönemin ve kültürünün toplumsal cinsiyetini nasıl algıladığı, dolayısıyla toplumun kadın ve erkeğe ne gibi roller yüklediği ya da cinsel kimliklere yüklenen davranış biçimleri hakkında bilgi vermektedir. Bu çalışmalarına Ruth A. Solie<sup>20</sup>, Todd Michael Borgerding (2002) edisyonunda neşredilmiş araştırmaları örnek temsil etmektedir.

Ersoy Çak (2017: 215) işaret ettiği gibi, toplumsal cinsiyet kavramı bir fikirler setidir. Rollerin sınıflandırılmasında ve kalıplara yerleştirilmesinde belirleyicidir. Bu sistemde her bir cinse belli roller tahsis edilir. Müzik bu rolleri yansıtmaya ve dinleyiciyi yaşatma gücüne sahiptir. Çünkü müzik, Kaplan'ın ifadeyle, kimlikleri oluşturan kültürün, simgeler ve davranış biçimleriyle dışavurumdur (Kaplan, 2023: 42). Bunu müzik, melodik, ritmik, armonik unsurları içeren özel bir dille aktarır. Gösterimbilimsel yaklaşım, sözlü eserlerde metin odaklı olmasından ziyade müzik dilini çözümlenmeye çalışır. Ayrıca, müziksel olguların cinsiyet ikiliği açısından algının ifadesini, bu müziği kuramlaştıran çalışmalarda

---

<sup>17</sup> Ersoy Çak, Şeyma, Beşiroğlu, Ş. Şehvar (Ed.). (2017). Kadın ve Müzik. İstanbul: Milenyum Yayınları.

<sup>18</sup> Doğu Varlı, Özlem (Ed.). (2022). Kadınlar Dünyayı Çalıyor Söylüyor Kuramsal Yaklaşımlar ve Deneyimler Üzerine. İstanbul: Doğu Ktabevi; Doğu Varlı, Özlem (Ed.). (2024). Kadınlar Dünyayı Çalıyor Söylüyor Kuramsal Yaklaşımlar ve Deneyimler Üzerine-2. İstanbul: Doğu Ktabevi.

<sup>19</sup> Etnomuzikoloji Dergisi, 2018, 1.

<sup>20</sup> Solie, Ruth A. (ed.) (1993). Musicology and Difference 'Gender and Sexuality in Music Scholarship. Berkeley: University of California Press.

rastlanmaktadır. Dolayısıyla, müzik terimleri, müziği üreten ve tüketen toplumda cinsiyet rolleriyle ilgili kimlik unsurlarıyla birlikte davranışsal beklentileri aktarılmaktadır.

### **Müzik Teorilerdeki Cinsiyet: Tarihsel Bakış**

Nettl'e göre, bir toplumda toplumsal cinsiyet araştırması yapılırken kadın-erkek üzerinden müzikal dünyaların ayrılmasının sebebi, antropolojik bir bakış açısıyla, kavram olarak bu iki cinse yönelik eğilimler sonucu oluşmaktadır. (Nettl, 2005: 404-405) Ancak Modernizm öncesi müzik teorisi için bu durum farklıdır. Batı Avrupa müzik teorisi, Orta Çağ İslam biliminden tercüme yoluyla aktarılan Antik Yunan filozofların eserlerinde oluşturulan kavramsal çerçeveye dayanmaktadır (Perkuhn, 1980).

Antik Yunan müzik teorisinde cinsiyete dayalı algının en çarpıcı tanımlama ritim ile ilgilidir. Melodi ve ritmin "kadın / erkek" ikiliği ile beraber "madde / şekillenmiş şey" ikiliği olarak yorumu kutsal sayılan müziğinin varoluş temelinde ele alınmıştır. Müzikte ritim ve melodi ilişkilerine Aristotelesçi yaklaşımını dile getiren Aristides Quintilianus durumu şöyle izah etmiştir: "Eskilerin bir kısmı ritmi erkek, melodiyi de dişi olarak tanımlamışlardır. Çünkü melodi hareketsiz ve şekilsizdir (aschematiston) ve zıt nitelikleri [örn. tiz ve pest perde] bünyesinde barındırabilmesiyle maddenin işlevini yerine getirir. Oysa ritim onu şekillendirir ve düzenli bir şekilde hareket ettirir, dolayısıyla ürün anlamında üreticinin rolünü temsil eder" (Arist. Quint. 40.20-5, Barker, 1989: 399).

Aristoteles ritmin işlevini açıklığa kavuşturur. Ona göre melodi, doğasına tabi olarak, durgun ve hareketsiz, ancak "hareketli" (tiz perde) ve "rahatlatıcı" (pest perde) unsurlarına sahiptir. Ritim burada, farklı tizlikte seslerin iyi tanımlanmış sıralamasını oluşturarak melodinin doğal olarak statik unsuruna şekil veren "hareket ettiren" kuvvet olarak sunulmaktadır: "Melodi doğası gereği yumuşak ve dingindir, ritim karışımı sayesinde aktif ve hareketli hale gelirken kalın ses (bariye) yumuşak ve sakindir, ince ses (oksiye) ise hareket eder" (Arist. De an. 420a30-1; Barker, 1989: 72).

Ritim ve melodinin erkil / dişil tanımlarında günlük hayatta var olan cinsiyet kimliklerin yansması kolayca sezilir. Dolayısıyla, bu tanımlar tarafsız ve evrensel değildir. Lynch'in

belirttiği gibi, Yunanlılar tarafından seçilen kelimeler bize, onların estetik, etik ve psikolojik ritim deneyimlerini nasıl anlamlandırdıkları konusunda değerli bilgiler verir. Bizden farklı olarak Yunanlılar, kendi müzik deneyimlerini ifade etmeye uygun bir terim ve dil icat etmek zorundaydılar ve bunu, ritim ve diziler gibi görünüşte soyut fikirlere şekil vermek için tanıdık modelleri kullanarak, günlük yaşamın çeşitli alanlarından ödünç alınan kelime ve kavramları uyarlayarak yaptılar (Lynch ve Rocconi, 2020: 656).

Antik Yunandan sonra gelen medeniyetler müzik olaylarını tanımlamak için hazır kelime dağarcığı miras almış gibi görünüyorsa da cinsiyet algısına dayalı kavramları benimseyerek, uyarlayarak veya tepki göstererek almışlar. Ancak akılcı ve duyuşal ikiliğin eril ve dişil ikilikle bağlantısı Batı müzik geleneğine yerleşmiştir. Bunu besleyen mitoloji, insan bilincinin sürekli olarak birbirine düşman, akıl ve şehvetin iki karşıt parçaya bölünmüş olduğunu ve bu karşıtlığı eril ve dişil olarak ikili şeklinde nitelendirir.

Leo Treitler, Orta Çağ ilahilerinin Gregorian ve Roman okuma tarzına dair yorumlarında kullanılan ifadeleri analiz ederken, değerlendirme kavramlarının cinsiyet ikiliğe dayandığını göz önüne sermiştir: "Açıklık, sistem, anlaşılabilirlik, güç, dinçlik, kuvvet, akıl, mertlik bir yanda; diğer yanda yumuşaklık, yuvarlaklık, nezaket, çekicilik, zarafet. Burada temel prensip olarak cinsiyet ikiliğini ve bunun rasyonel ve duyuşal ikiliğiyle ve güç kavramıyla olan ilişkisini tanımak için çok fazla yorum yapmaya gerek yok" (1993: 27). Bu, müziğin algısal yönünü anlatma işleminde örtülü olanı, müziğin doğrudan ya da kendi kendine yeten yapısının ötesindeki bir şeyi metaforik haritalandırma yoluyla anlamlandırmanın mümkün olduğu varsayımdır. Araştırmalar bu varsayımı destekler. John Shepherd'a göre (Borgerding, 2002: 199) müzikal anlam, yapısal süreçlerin bedensel deneyimiyle doğrudan rezonansa sahip olan sesin yardımıyla insanlarda duygulanıma, duygu ve arzuya aracılık edebilir. Dolayısıyla müzik, bir duyguyu yalnızca ifade etmek değil, o duyguyu yaşama gücüne sahiptir.

Rönesans Dönemi, Batı Avrupa müzik teorilerinin Antik Yunan kuramıyla yollarını ayırdığı dönemdir. XVI.-XVII. yüzyıllarında polifonik ve armonik düşünceyle bağımsızlığını ilan

eden Avrupa müziği, yeni ifade dilini oluşturmaya girişmiştir. Müzik hümanistleri XVI. yüzyılın sonlarında, müziğin dinleyicide olağanüstü etkiler yaratması, dahası, yaratma yeteneği ile yoğun bir şekilde meşgullerdi. Bu noktada müzikteki toplumsal cinsiyet hakkındaki artık “yansıma” yerine “inşa etme” kavramı gelmektedir. Çözülmesi gereken problem, erkek ve kadının müzik içinde nasıl betimlendiğiyle alakalıdır. Dell’Antonio, erken dönem Barok izleyici kitlesinde başarılı olmak için, repertuara cezbedici retorik müzik dilinin dahil edilmesini gerektiğini söyler (Borgerding, 2002: 199). Susan McClary’nin “cezbedici retorik” olarak adlandırdığı müzik dili, Monteverdi madrigaller’de görülmüş olan müzikal işaretler “kadınsılık” ya da “erkeksilik” olarak nitelendirerek dinleyiciyi manipülasyon çabasıdır (2002: 35).

Barok müziğinin ana teması olan arzunun inşasında “cezbedici retorik” müzik dili kullanılmıştır. Dell’Antonio arzu olarak bahsedilen şeyin, müzikal gerilim ve salıvermede bir gel-git oluşturmak ve beklentiler oluşturmak ve onlarla oyun, ayrıca müzikal bir arzunun yaratılma bileşenleri olarak açıklamaktadır. Bu türden müzikal arzu hiçbir şekilde erotik arzuyla eşdeğer değildir. Ancak müzikal ve erotik arzu gibi iki tür deneyim, birinin diğeri açısından anlaşılması bağlamında metaforik terimlerle ilişkilendirilebilir. Böylece "arzu inşa etmek" olarak; dinleyiciyi müzikal olayların ilerleyişiyle ilgili, şehvetli arzuyla ilişkili duygusal repertuar içindeki belirli bir yörüngeyi haritalandırmaya teşvik etmesi kastedilmektedir.

Monteverdi’nin oluşturduğu, müzikal dramanın amacına uyacak yeni bir melodik ve armonik yapılarını inceleyen McClary, “cezbedici retorik” müzik dilinin unsurlarını ortaya koymaktadır. Bunlar, inici sekans yürüyüş, melodisinin yükselme ve alçalma hareketleri, “romanesca bası” gibi armonik kalıplarıdır. Bu analizi, dinleyicinin duygularını manipüle etmek ve bir dereceye kadar erotik özlemi taklit etmek için müzikodramatik retoriğin kullanıldığının ikna edici bir açıklamasıdır. Yaygınlaşan müzikal kalıpları, toplumsal cinsiyet belirliliği (maskülen ve feminen) olarak bu vesileyle müzik üretiminde klişeleşmiştir.

Lynch, klişeleşmiş müzik terimlerine dikkat çekmektedir (Lynch ve Rocconi, 2020: 656). Etnomüzikolojik çalışmalarının gösterdiği gibi, müzik terimleri belirli bir zamanda ve belirli bağlamlarda gerçekleşen kültürel süreçlerin ürünleridir. Dolayısıyla bir müzik olgusunu belirtmek amacıyla bir kültür tarafından seçilen kelimeler bize, onların etik, estetik ve psikolojik müziksel deneyimlerini nasıl anlamlandırdıkları konusunda değerli bilgiler verir. Nettl tarafından (2005: 405), “Bir toplumda etkili olan müzikte, kadın ve erkek ilişkisinin niteliğini neler belirler?” sorusuna, müzik olgularını anlatmaya yönelik kullanılan terminoloji ile cevap verilebilir.

### **Geleneksel Türk Müzik Dili Retoriğine Bir Bakış**

Türk müzikoloji ve etnomüzikolojisindeki toplumsal cinsiyet kuramları çerçevesinde ele alınan olgular arasında cinsiyete bağlı sahne rolleri (orkestra sanatçısı, orkestra şefi, koro şefi mesleğinde veya caz, pop gibi müzik türlerinde kadın kimliği), buna yakın olan eşcinsel birey sahne kimliği, aşık ve bestekar kadınların müzik tarihine katkısı yanı sıra sanatlarının stilistik özellikleri gibi konularda araştırmalar yapılmıştır. Bu noktada Ersoy Çak'ın tarafından yapılmış araştırma bibliyografik açıdan büyük önem taşımaktadır (Ersoy Çak, 2017).

Geleneksel Türk halk müziği içinde, çoğu yöre tabanda ele alınan, kadın ağzı türkülerin müzikal yönünden incelenmesi cinsiyete bağlı Türk halk müzik retoriği unsurları hakkında bilgi sağlamaktadır. Genel olarak Türk halk müziğinde kadın ağzı türkülerin müzikal ve edebi özelliklerini inceleyen Aral Kuzlu, müzikal yönden bu türkülerin “akılda kalıcı, küçük, duygulu, abartısız, kadınsı” yapısına sahip olduklarını belirtmektedir. “Kadınların narin ve yumuşak ifadesini bu türkülerde görmek mümkündür” diyen Aral Kuzlu izlenimini bir dizi müzikal unsurlarla desteklemektedir. Bu unsurlar arasında makamsal (Hüseyni beşlisi ile Uşak dörtlüsü üzerinde kurulma), karar sesi (La kararlı), ses genliği (5'li ve 8'li aralıkta), ritmik yapısı (9 zamanlı, birim değeri 8'lik olan; 4 zamanlı, birim değeri 4'lük olan; 2 zamanlı, birim değeri 4'lük olan) özellikleri tespit edilmiştir. Aral Kuzlu'nun terennüm ile ilgili çıkarımları dikkat çekicidir. Araştırmacı, kadınlar arasında çalgıcıların nadiren bulunduğu, türkülere tef, bendir, kaşık, sini, tencere gibi ritmik sazlarla eşlik edildiğinden dolayı kadın ağzı türkülerde saz bölümlerin olmadığı, bunun yerinde terennüm uygulandığını öne sürmektedir (Aral Kuzulu, 1999: v).

Şarkışla yöresine ait kadın ağız türküleri inceleyen Öztürk, bu türkülerin müzikal özellikleri arasında ayak (Kerem (Hüseyini - Uşak) ve Garip (Hicaz)), usul (farklı tartımlar (5/8, 12/8, 4/4 vb.)) saymaktadır. Ayrıca, bu türkülerin, tartımsal, biçimsel ve melodik seyirler açısından yöresel özelliklerinin saptanması önem taşımaktadır. Öztürk'e göre, Şarkışla kadın ağız türkülerinde zayıf zamanlarda (genel olarak birleşik usullerin üçüncü zamanlarında) makam (ayak) değişikliği ile kalış yapılması yöreye özgün müzikal dile ait işaretler içermektedir (Öztürk, 2019: 84).

Yozgat yöresine dair benzer araştırma yapan İncetaş, kadın ağız 78 türkünün form yapısı, makam dizileri ve ritmik yapılarını incelemiştir. Türkülerin çoğu kırık hava formunda, 4/4'lük ritmi kullanarak (türkülerin %60'ı), çoğunlukla Hüseyini ve Uşak makamında yakıldığına dair sonuca varılmıştır (İncetaş, 2020: 145-7). TRT repertuvar arşivine kayıtlı Kütahya yöresine ait kadın ağız türkülerini araştırma konusu yapan Bozkurt, bu türkülerin müzik dilini makam, ses aralığı, ritmik ve biçimsel özellikleri açısından incelemiştir. Bozkurt, türkülerin yedi farklı makamda yakıldığını fakat bu makamlar arasında daha sık olarak Hicaz (%39), Hüseyini (%18), Karcıgar (%18), Uşak (%13) kullanıldığını; ezgilerin çoğunun dokuzlu ses aralığında olması, kırık hava biçimde olup usulleri açısından çoğunlukla dokuz zamanlı olması gibi sonuçlara varmıştır (Bozkurt, 2023: 160). Bu çalışma sonuçlarının karşılaştırılması yoluyla Türk halk müziğindeki kadın ağız türkülerinin müzikal dili hakkında bilgi elde edebilmektedir. Kırık hava olarak biçimsel, Hüseyini-Uşak La kararlı diziler mahiyetinde makamsal özellikler ortaktır. Bunun yanında, kadın ağız türkülerinin müzikal dilinde hangi özelliklerin yöresel hangilerinin kadın kimliğiyle ilişkili olma durumu halen netlik kazanamamıştır.

Köçekçe, güvende, tavşanca gibi halk müziği türleri, cinsiyete bağlı kimliklerini müzik dilinde yansıtılması açısından önemli bir potansiyele sahiptir. Cinselliğin dışavurumunu odak noktasına alan bu eğlence oyunlarında müzik, dans hareketlerinin eşliği olarak tasarlanmıştır. Çengi olan kadın dansözün veya kadın gibi hareket eden köçeğin dans figürlerini göstermesi için serbest çalgısal (intro) bölümlerin yanı sıra, müzik dokusunda zillerin sesini çağrıştıran ezgisel figürlerin bulunması bu müzik türlerinin ayırt edici



özellikleri arasındadır. Emnalar (1998: 303), ağırdan hızlıya değişen temponun akışını da eğlence müziğinin unsurları arasında saymaktadır.

Rum kökenli eğlence müziği türü olan sirto XIX. yüzyılda Türk sanat müziği dağarcığına girmiştir. Ersoy (2007: 110), köçekçenin içinde var olan Rum müzik ve koreografi unsurlarının özellikle “sirto” ve “hora” oyunlarına dahil edildiğinden bahsetmektedir. Müzik ve koreografik bağlamında köçekçe ile benzerlik taşımakla birlikte sirtonun, köçekçe müziğinde geliştirilmiş ve kalıplaşmış cinsiyete bağlı müzik dili unsurlarını Türk sanat müziğine aktardığı görülmektedir. Özellikle erkeklerin, kimi zaman kadın ve erkeklerin oynadığı bir dans olan sirto, başta Sultan Abdülaziz'in bestelediği Hicaz Sirto gibi, XIX. yüzyılın sonunda ortaya çıkan sirto bestelerinde de ister melodik çizgileri ister giderek hızlanan temposuyla feminen edayı andıran köçekçeye benzerlik unsurları içerebilmektedir. Sirto bestesine köçekçe müzik dili unsurlarının dahil edilme nedeni, bestelenme döneminin kültürel şartlarında saklı olabilir. Örneğin, Sultan Abdülaziz'in Mısır ziyaretinde kendisine köçek repertuvarının notaları takdim edilmiştir (Ersoy, 2007: 110). Böylece ilk köçek müziği nota örnekleri ilgiyi bu tür müziğe yöneltmiştir.

XX. yüzyılda kaleme alınmış Türk müziği kuramsal çalışmalarında toplumsal cinsiyet bağlamı dahilindeki yorumlara daha çok halk müziği konulu araştırmalarda rastlanmaktadır. Sistemati olmamakla birlikte müzikte cinse dayalı kimlikler hakkındaki bilgiler müzik türleri, çalgı bilgisi, tavır, ayak ve usul konularında yoğunlaşır. Örneğin, Hoşçu (1997: 38) Bozlak (Abdal) ayağı anlatırken “Bozlaklar, bir erkek sesçisi tarafından söylenir” bilgisini aktarmaktadır. Ancak çalışmada yer alan diğer ayak açıklamalarında cinsiyete bağlı ifadeler rastlanmamaktadır. Çalgıların tanıtımında, debildek hakkında “genelde erkekler çalar” veya darbuka konusunda “Daha çok kadınlar arasındaki çeşitli kına geceleri ve eğlencelerde ritim çalgısı olarak kullanılır” şerhleri yer almaktadır (Emnalar, 1998: 104). Dolayısıyla, geleneksel Türk müziğinde ifade araçlarının cinse bağlı kimliklerle gösterilmesine tam bir yetkinlik vardır. Bu araçlar arasında müzik türleri, çalgı, tavır, ayak, usul ve ritim öne çıkmaktadır.

Cumhuriyet Döneminin ilk yıllarından beri yapılan Türk müziği kuramı çalışmalarının odağı olarak, “Batı tesirli bir makam kuramının” oluşturulması şeklinde belirtmek mümkündür. Rauf Yekta ve takipçileri olan Hüseyin Sadettin Arel, Dr. Suphi Ezgi, S. Murat Uzdilek tarafından oluşturulan anlayış, geleneksel Türk müziği kuramının Batı müzik kuramıyla olası benzerlikleri üzerine kurulmuştur (Güray, 2017: 131). Bu anlayış, iki kuram arasındaki ortak paydayı oluşturan Antik Yunan müzik felsefesi kuramına dayandığı için daha çok müziğin ses malzemesi ve onun organizasyonu ile ilgiliydi. 1957 yılında basılmış Fuad Koray’ın “Müzik Formları” kitabının amacı, Batı müziği form kuramını Türk okuyucuya aktarmaktır. Terminoloji alanında katkılar sağlayan bu çalışma, müzik kuramı anlatım tarzını da aşmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarındaki müzik kuramı anlatımında cinsiyet kategorisine dair bir dil kullanılmamıştır.

Hem Batı müzik kuramına hem de geleneksel Türk müziği köklerine yakınlık koruma çabasıyla öne çıkan, 1960-lı yıllarda yayınlanan eser, Ahmet Adnan Saygun’un “Musiki Temel Bilgisi” başlıklı kitap serisidir. Form bilgisinin de verildiği IV. kitapta, “melodinin hareket ve sükûnet bölgeleri”, “tartının hareket ve sükûnet bölgeleri”, “durak”, “tetrakord musikisinin incelik niteliği” başlıkları altında tanımlanan ikili ve birbirine zıt olan kavramlar hem Türk geleneksel müziği hem de Batı klasik müziği örnekleriyle birlikte verilmiştir. Müzik dilinin bu ikili unsurları daha sonra Kemal İlerici’nin çalışmasında toplumsal cinsiyet kimliği kazanıp, toplumsal cinsiyet kavramları çerçevesinde Türk müziğinin retorik dili haritasını çizecektir.

### **Kemal İlerici ve Müzikte Efelik**

Kendisi bir besteci, müzikolog ve öğretmen olmasının yanı sıra bir Cumhuriyet aydını, fikir insanı olarak bilinen Kemal İlerici (1910-1986), ilk olarak 1970 yılında yayınlanan “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” isimli eserinde, Türk müziği ezgilerini ve makam yapılarını analiz ederek, müziğimizden kaynaklanan özgün bir armonik model ortaya koymuştur. Bayraktarkatal ve Yalınkılıç (2020: 346) Kemal İlerici’nin Türk diline karşı hassasiyetinin, Türk toplumunun millî değerleri üzerindeki düşüncelerinde ve özellikle müzik sanatı üzerine ifade ettiği hemen her yazısında açıkça görüldüğünü vurgulamaktalar. Özgün armonik sistemini açıkladığı “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” başlıklı kitabında İlerici de bu düşüncelere yer vermiştir.

Cumhuriyet Dönemi İnkılap anlayışına uygun olarak İlerici, Türk Ulusunun “doğu İslâm dünyası inanış çerçevesinden ayrılıp, Batı inanış dünyasına” girdiği süreçten bahsederek, bu yeni dünyanın ses alanındaki en önemli özelliği olarak, “İnsan duygularını ve olayları sesle anlatmada, uygusal müzik dilini “Armonik dili” seçmiş bulunması” olarak nitelendirir. Ona göre yeni dünya özgürlüğe ve kişiselliğe büyük önem vermektedir. Bunun için “kendi müziksel varlığımızı bütün değerleri ile iyi bilmemiz ve bize bu gücü kazandıracak unsurlarının, neler olduğunu ortaya çıkarıp, ilerleme gücü taşıyanlarından da en iyi biçimde, yararlanmamız gerekmektedir” der (İlerici, 1981: 1).

Kemal İlerici'nin önemli bir özelliği, kişileştirilmiş anlatımının kullanımınıdır. Müzik dilinin unsurlarını, armonik işlevlerini tahlil ederken İlerici, onları insan dünyası ilişkilerine benzetmektedir. Bu benzetmelerde cinsiyete dayalı ikiliği yaygın olarak uygulamaktadır.

“Görev (Function) konusunda ilk bilgi” başlığı olan 29. konuda makam oluşturan dereceler arasındaki ilişki cinsiyet bağlamında anlatılmaktadır: “Durma ve yürüme (hareket – sükûn) gibi, evrenin ve onun olan bütün varlık ve olayların, yaratıcı yarasına uyararak, iki karşıt huyu temsil edip, makam kuran, durak ve güçlü uygularıdır. Makamın temel direkleri ve kurucu canlı birer varlıktırlar. İkisinin seslerini bir dizi olarak sıralarsak makamın bütün derecelerini kapsadıklarını görürüz. Diğer derece uygularının önemi bunlardan sonra gelir. Bir makam işlenirken, durak ve güçlü uyguları; taşıdıkları ve pek belli boya ve özellikleriyle hemencecik tanınırlar. A) Güçlü uygusu, kendini, büyük bir tutku ile çeken karşıtı durak uygusuna doğru, yerdeki avını yakalamak için konmak üzere süzülen bir kartal gibi – çalışan, kayan, akan, atılgan, bileceğiniz erkek ve canlı bir ses vardır. B) Durak uygusu ise, güçlü uygusundaki güç ve yürümenin, kendisinde eridiği, tükendiği uysal, bileceğiniz, dişi bir ses varlığıdır. Canlı bir yaratık ve bütün olan makamı, karşılıklı savaş ve elbirlikleri ile kuran, durma ve yürümenin, bu, iki karşıt çaba ve rengine görev (function) denir” (İlerici, 1981: 44).

İlerici'nin yaklaşımının ne denli yenilikçi olduğu, onun çağdaşı sayılabilecek Saygun'un müzik kuramı anlatım tarzı ile kıyaslandığında anlaşılır. Ahmet Adnan Saygun melodinin hareket ve sükûnet bölgelerini şöyle açıklar: “İki dizinden meydana gelen bir dönümde

birinci dizin hareket bölgesi, ikinci dizin de sükûnet bölgesidir. Pek tabiidir ki, bu hareket de sükûnet de diziler arasında ancak bir nispet dahilinde düşünülmelidir. Bu sükûnet bölgeleri tıpkı edebiyatta birbiri ardından gelen beyitlerle kurulmuş bir şiirde bir beytin sonu gibidir” (Saygun, 1966: 172). İlerici ve Saygun gibi iki müzik kuramcısının dilinde “hareket ve sükûnet” ikiliği tasavvuru, biri armoni diğeri ise form bağlamında uygulamasına rağmen müzik diline ait olguları gündelik hayatın aynı kavramlarına indirgmeden açıklarlar. Saygun “hareket ve sükûnet” ikiliğinin zıtlığını “bir nispet dahilinde”, dolaylı olarak yorumlar. İlerici ise, “durma ve yürüme”, “savaş ve elbirlikleri”, (siyah ve beyaz olarak düşünebilir) “iki karşıt renk” gibi antagonist çiftler ekleyerek “hareket ve sükûnet” benzetmesini kesinleştirir ve eril/dişil özelliğine bağlar. Bu ifadelerle armoninin temelini oluşturan görev (function) tanımlanır. Böylece İlerici, kuram anlatımına toplumsal cinsiyet kavramlarını dahil eder. Bu anlatımında armonik temel işlevleri olan güçlü ve durak “iki karşıt huy” olarak ele alınır, ayrıca İlerici için onlar “canlı birer varlıktırlar”. Güçlü ve durak uygulamalarının belirtileri, “boya” (renk) ve “taşdıkları özellikleri”dir. İlk önce, Güçlü “yerdeki avını yakalamak için konmak üzere süzülen” bir kartala benzetilir. Onun sesi, erkek ve canlı. Burada erkekliği, “çalışan, kayan, akan, atılğan” sıfatlarıyla belirtip ayrıca, karşıt olan durak uygusu ile, “kendini, büyük bir tutku ile çeken” ilişkilerin sonucu olan ona doğru yönlendirilmesinden bahsetmektedir.

Hayvanlar aleminde benzetme olarak bir eşi olmayan durak uygusu sadece “güç ve yürüme” varlığında nitelendirilebilir. Bunun için seçilen sıfatlar “güçlü uygusundaki güç ve yürümenin, kendisinde eridiği, tükendiği, uysal” şeklinde olup dişiliği temsil etmektedir.

Ahmet Adnan Saygun da melodi seslerini canlı varlık özellikleriyle anlatır. Armoni konusunun girişinde konuyu “dengeser musikide” her sesin “kendi doğuşkanları ile birlikte var olduğunu”, “iki çekim kutbunun etkisi altında kaldığını”, ayrıca kendisi de bir çekim gücüne sahip olduğundan “dengeyi sağlamak üzere gereken hamleleri yapması tabiidir” sözleriyle ifade eder. Sonuç olarak Saygun, “dengeser musikiye” ait bir melodide bulunan sesleri yalnız başlarına düşünmenin mümkün olmadığını söylemektedir: “Her ses bağlı bulunduğu çatkiya göre bir değer kazanır ve hareketi “denge nizamı”nın gereklerine

uygun olur” (Saygun, 1966: 205). Saygun bu tanımı “dengeser” (tonal) müzik için yapmış olsa da burada “iki çekim kutbu” olarak dile getirilen olgu, İlerici’de makamsal müzik çerçevesinde “iki karşıt huy” olarak nitelendirilmektedir. Saygun’da sesler “dengeyi sağlamak üzere gereken hamleleri yapmak tabiidir” mahiyetindeyken, İlerici’de sesler “canlı birer varlık”lara dönüşüp cinsel kimliği aktarma potansiyeline sahiplerdir. İlerici, güçlüyü makamın can direği olarak görür: “Güçlü, bir dizedeki bütün yürüyücü unsurları çevresine toplayarak, aydınlık, erk ve erkekliği temsil edip, bizi durağın derin dinlenimine ulaştıran, can direği, çok önemli bir derece görevidir”. Ayrıca güçlü “en doğuşsal yürüyüş” yetisine sahiptir. Buna karşı durak’ın işlevi makam kurmaktadır: “Makamların durak sesleri ve onları temsil eden durak uygulamaları, üçlü üçlü dizilerek, birbirlerine güçlü-durak görevi yapıp (özel aralıklarla, bir araya gelen ses toplulukları demek olan) ve Türklük kokan güzelim makamlarımızı kurarlar” (İlerici, 1981: 160).

Ahmet Adnan Saygun’un “Musiki Temel Bilgisi” (1966) ve Kemal İlerici’nin “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” (1970) kitapları, 1960-1970 yılların Türk müziği kuramsal çalışmaları arasında hem geleneksel Türk müziği hem evrensel sayılan Batı müziği sentezi temelinde yeni müzik kuramının ve terminolojisini oluşturma çabasıyla öne çıkmaktadır. Canlı ve çağrışım uyandıran, benzetmelerce zengin dille yazılan bu eserlerde müzikal dokuyu oluşturan unsurlar anlatılmaktadır. Anlatımlarda kullanılan benzetmelerin karşılaştırılması sonucunda Kemal İlerici yaklaşımının toplumsal cinsiyet kuramı açısından incelemeye daha elverişli olduğu görülebilmektedir.

### **Kemal İlerici’de Efelik Nitelemesi**

Efelik tabiri, aksak ölçüler anlatımındaki zeybek bağlamında önümüze çıkar: “Köroğlu oyununu veya (2 + 2 + 2 + 3) biçimiyle yazılmış bir zeybeği gözlerken oyuncunun topallar gibi yürüdüğünü ve üçüzvuruşu karşılayan yerlerde gövdesine bir efelik görüntüsü verdiğini görürüz.” Anlatımın devamında “Oyunlarımızda ulusumuza özgü incelik dolu efelik ve canlılığı, ölçülerimiz olağanüstü bir başarı ile temsil etmektedir” cümlesinde “efelik” oyun havaları bağlamında kullanılır (İlerici, 1981: 422). Burada efelik, “incelik dolu” sıfatıyla nitelendirilmiştir.

Ancak makam oluşturan derecelerin özelliklerini (“huyuları”) açıklarken İlerici, “efelik” kavramını eril (maskülen) anlamında kullanmaktadır. Yürüyücü işlevlerine sahip derecelerin huyu anlatımında sık kullanılan ve bir kalıp niteliğini taşıyan “efelik gösterisi” ifadesidir. Örneğin, yedinci derecenin anlatımında İlerici, “güç ve efelik gösterileri ve direnmelerden sonra, sekize çıkarak, orada dinlenimine kavuşmak isteğinde, dolayısıyla YÜRÜYÜCÜ” olarak tanımlıyor (İlerici, 1981: 19). Buna benzer ifade ile “Üçüncü derecede efelik gösterileri ve direnmeler yapılmakta” üçüncü derece anlatılmıştır<sup>21</sup>.

İlerici’nin yaklaşımında erilliğin dışavurumculuk ifadesi olan efelik zeybek ile bağlantılıdır. Emnalar (1998: 327) zeybekleri tür yapan özellikleri arasında usul ögesini ilk sırada saymaktadır. Bu bilgilerden yola çıkarak dokuz zamanlı usul kalıbının eril temsiliyeti hakkında sonuca varılabilir. Ancak bu noktada toplumsal cinsiyete dayalı müzik kimliğinin ifade edebilirliği açısından ilgi çekici bir durum mevcuttur. Dokuz zamanlı usulleri kendi aralarında ayırt etmeye yarayan özellik düzumdür. Emnalar, zeybek olması için oyun müziğinin farklı mertebelerde olabilecek dokuz zamanlı usulünün Evfer ve Raks Aksağı dışında kalanlarından olması gerektiğini vurgulamaktadır (Emnalar, 1998: 327). Evfer’in Mevlevî ayinlerinde yaygın kullanıldığı için dinî müzik kimliği taşıdığını bilinmektedir. Raks Aksağı (Çifte Sofyan) ise şarkılar, türküler ve oyun havalarda sık rastlanmaktadır (Karadeniz, 1979: 41-2).

Diğer yandan, kadın ağzı türkülerinin bir kısmı dokuz zamanlı usulle yakıldığına dair veriler mevcuttur. Aral Kuzlu (1999), birim değeri sekizlik olan dokuz zamanlı usulün kadın ağzı türkülerde baskın olduğunu savunmakla birlikte, farklı yörelerde durumun değişkenliğini gözlemlenmiştir. Zeybeğin yaygın olan Kütahya yöresine ait kadın ağzı türkülerini inceleyen Bozkurt, dokuz zamanlı usulde bestelenmiş eserlerin formunun tanımlamasında yaşadığı sınıflandırma zorluğunu analizlerde, “Başlangıçta 9 zamanlı bir eser olmasından dolayı zeybek olduğu düşünülmüş fakat oyunlu bir ezgi olmamasından

---

<sup>21</sup> Üçüncü dereceye karşıt olarak ikinci dereceyi açıklamasında “dokunmalarla işe katılan, üçe göre diş, kaçak ve kaypak” gibi dişil sıfatlarına rastlanmaktadır. Dolayısıyla, İlerici’nin terminolojisinde makamın üçüncü ve ikinci dereceleri erkil/dişil ikilemesinde düşünülen öğelerdir. Ayrıca, burada dişilik özelliği “kaçak ve kaypak” olarak nitelendirilmiş bulunmaktadır.

dolayı sözlü kırık hava olup, türkü şeklinde değerlendirilmiştir” ifadesiyle dile getirmektedir (Bozkurt, 2023: 103).

Yirmi üç türküden on yedisinin analizinde benzer form değerlendirmesi yer alırken bu türkülerin on altısında düzüm (2+2+2+3) şeklindedir. Bu tür düzümü İlerici efelikle bağdaştırmaktadır (İlerici, 1981: 422). Emnalar (1998: 328) ise kadınların oynadığı kıvrak zeybek türünden bahsetmektedir. Kıvrak zeybek diğer türlerden hızlı tempo ile farklıdır. Emnalar'ın zeybek tanımında “oyunlu bir ezgi” türün özellikleri arasında yer almamaktadır.

Ersoy, dokuz zamanlı usullü çengi karakterli halk oyunlarının kökenini Türkmen boylarının hızlı danslarında görmektedir. Ege Türkmenlerinin müziğindeki aksak ritmin çengi oyun hareketleriyle birleşimi sonucunda oluşan müzik türü halk müziğinde kendine büyük bir yer kazanmıştır: “Ege kıyılarında günümüzde, parmak şaklatmak ve hızlı dönüşler gibi köçek/tavşan stiline unsurları yerel danslara dahil olmuş, bu oyun ve ritim birliği çengi stiline 18.yüzyılın ikinci yarısında katılmıştır” (Ersoy, 2007: 110). Bu yaklaşım, toplumsal cinsiyet kimliği açısından zeybek ritmin değerlendirilmesinde dönem, bölge, kültür ve müzik tür arası yeni boyutlar açmaktadır.

Türk müziği teorisinde cinsiyete dayalı tanımlamalar bir tek İlerici tarafından yapılmamıştır. Örneğin, Onur Akdoğu ritimleri “erkekçe” ve “efemine” olarak iki zıt kategoriye ayırmaktadır: “Güvendeler içinde ritmik açıdan erkekçe türlerin olmaması, daha çok efemine ritme yer verilmiş olması” bu türün güvende adı altındaki kadının dansına eşlik amacıyla icra edilmesine kanıttır (Akdoğu, 1995: 180). Bu noktada ilginç olan, İlerici'nin efelik kavramının zeybek ritmine bağlanmasının yanı sıra Akdoğu'nun güvende ritmini “efemine” şeklinde değerlendirilmesidir. Yine de toplumsal cinsiyet yaklaşımlarının ritme uygulanması Antik Yunan müzik felsefesindeki bakışla bir köprü kurmaktadır. Dolayısıyla bu konu, eril/dişil bağlamında zeybek türünün bir cinsel kimliği aktarma olasılığı üzerinde daha nesnel sonuçlara varılabilmesi için geniş potansiyel içermektedir.

## **Savaş ve İş**

Durma ve yürüme işlevleri olan durak ve güçlünün ilişkisi ise “karşılıklı savaş ve elbirlikleri” olarak izah edilmiştir. Bu teşhis temelli tanımın ileride de “bu çalışmada ancak durucu ve yürüyücü derecelerin savaş ve işi vardır” gibi ifadelerde izlerine rastlanmaktadır (İlerici, 1981: 45). Ayrıca İlerici, makamsal duygunun belirlemesini, yürüyücü ve durucu bölümün “çarpışma ve karılmasından” doğacağını belirtir (İlerici, 1981: 48-9).

İnce bölgesinde VI. ve VII. derece, kalın bölgede ise II. ve III. dereceler antagonist çiftleri oluşturmakla birlikte “durmadan iş ve savaştadırlar. Böylece bunlar “bölgenin iş ve yürüyüm unsurlarıdır”. İlerici, “İki derecenin bu, aralıksız iş, savaş ve güreşinden yorulan ruh, sekizinci derecede olduğu gibi- dördüncü derecede şöyle böyle bir soluklandıktan sonra, birinci derecede, en son dinlenimine kavuşuyor ve koca varlıkta eriyip kayboluyor” tahliliyle derecelerin işlevlerini açıklamaktadır.

Müziksel bütün, yardımcı durakta kurulacak yürüyücü bölümün ile durakta kurulacak durucu bölümün birleşmesiyle ortaya çıkar. Böylece bir bütünün iki “karşıt huyun” uzlaşmasıyla meydana geldiği belirtilmektedir. Durucu ve yürüyücü bölümlerin bütün içinde yerleştirme sırasını İlerici, dil örgüsü mantığına benzeterek açıklamaktadır. “Sonucu kapıyan ve sağlıyan Fiil Türk cümlesinde en sondadır. Kendi düşünce yolumuza da bu elbet uygundur” diyen İlerici, durucu bölümün yürüyücü bölümünden sonra getirilmesini uygun görmektedir (İlerici, 1981: 319). Saygun (1966: 236) benzer şekilde dil örneğine başvurarak durgu olgusunu açıklamaktadır: “Konuşmada cümlemizi tamamladıktan sonra durduğumuz veya yazıda noktayı koyduğumuz yer, dengeler musikide tam durgunun yapılıp sona erdiği yerdir”. Ayrıca tam durgu, “tüm-denge” halinin ifadesidir. İlerici yaklaşımında durak, dişil özelliklerine sahiptir. Aynı zamanda dildeki fiile atfedilen önemin durucu bölüme aktarılmasıyla müzik dilin dişil unsuru değer kazanmaktadır.



## Türk Müzik Dilinin Retoriği

Aydınlık (üst) ve Karanlık (alt) derecelerin anlatımında İlerici, Türk müziğine tabi olan müzikal dilin retoriğini detaylı bir şekilde açıklamaktadır: “Bir uygudan, güçlüsüne gitmek, bir güç eritmeyi, çalışmayı, bileceğiniz, yükselmeyi, aydınlığa gitmeyi ve durma duygusundan yürümeye geçmeyi, kovalamayı var etmektedir. Bu, güç artırımına, bileceğiniz, Crescendo'ya geçiştir. Üçlü bağlantıları sürdürürken, aydınlık yöne (La Hüseyini'de Do "III", Mi "V", Sol, "VII" derecelerine) geçilirse, kreşendo yüksek noktasına doğru gider. Bir uygudan alt güçlüsüne doğru gidiş ise, deminkin tersine, bir güç kısımayı, durmayı, karanlığa doğru gitmeyi ve dolayısıyla Des Crescendo'yu gerektirir. Karanlık derecelere doğru bu yürüyüşle giderek (Lâ Hüseyini'de dört komalık Fa diyez "VI", Re "IV", bir komalık Si bemol "II" derecelerine) geçerseniz, bu kez de dekresendo bileceğiniz, bitim, son noktasına doğru sürüp gider” (İlerici, 1981: 76). Burada, İlerici'nin terminolojisinde “aydınlık” sıfatı yürüyücülükle birlikte güçlü'nün özellikleri arasında sayıldığına hatırlanmasında fayda var. Böylece “aydınlık-üst (bölge)-erkek” sıfatlarının anlamdaşı olarak kullanımı gözler önüne serilmiş olacaktır.

Armoni bağlamında bestedeki makamsal hareketlerin dengesi İlerici için mühim bir konudur: “Aydınlık ve karanlık dereceler ve dolayısıyla, onlarda kurulu makamlar sorunu, müzik dili örgüsünün temelidir. Bir bestecinin ustalık derecesi bunları, en akla yakın ve denklik sağlayacak biçimde, karma olarak kullanabilmesinde görülür. Yoksa, dinleyici, nereye gittiği ne yapacağı belli olmayan, abuk sabuk bir konuşma ve düşünce denksizliği karşısında kalır. Gerek bir makamı işlemek gerekse, geçki yapmak veya çeşitli pırıltılarıyla insan duygularının artış ve eksilişlerini belirtmek bakımından, bu olayın taşıdığı olağanüstü önem üzerinde, ne kadar durulsa azdır”.

Melodinin karanlık ve aydınlık bölgelerinin dengeli kullanımını besteci ustalığının ölçüğü olarak konumlandıran İlerici, “iki karşıt çaba” olarak nitelendirdiği güçlü ve durak derece gruplarını hem armoni hem form hem de ritim açısından yetkin ve kurucu nesne olarak görmektedir. Nitekim, bu “iki karşıt huy” ilişkileri müzik dilinin bütününe şekillendirmektedir. Ve müzik eserinin anlaşılabilirliği “savaş ve elbirlikleri” sonucu oluşan

dengelere tabiidir. İlerici, konu anlatımında cinsiyete odaklı bağlama başvurmaktadır. Onun için güçlü (ve ona ait melodinin tiz seslerini oluşturan “aydınlık bölge”, form açısından başlangıç “öncül” bölmesi) eril tabiatını yansıtır. Durak (ve ona ait melodinin pest seslerinden oluşan “karanlık bölge”, form yapısında sonu simgeleyen “soncul” bölmesi) ise dişildir. “Akla yakın”lık ve ahenk, eril ve dişil unsurların dengesi halinde çıkmaktadır.

Toplumsal cinsiyet kavramları dahilinde çizilmiş bu müzikal dilin müzik dokusunun analizi, sosyal ve kültürel gerçeklere bağlı olmasından dolayı özel, kişisel bir bakıştan ziyade toplumsal bir olguyu sunar. Doğuş Varlı'nın (2019: 97) belirttiği gibi, “müzikal yapının değişimi, müziğin kullanım alanının değişimi ve işlevinin değişimi, kişisel değişimlerden daha öte toplumsal değişimle ve buna bağlı olarak sosyal ve kültürel yapıdaki değişimle alakalıdır”. Müzik kimliği ise kültürel kimliğin önemli sembollerinden biri olup cinsiyet bağlamında gelişmiş ve toplumsallaşmış insan rollerini yansıtabilmektedir. Dolayısıyla müzikte, cinsiyete dair ve cinsler arası ilişkileri şekillendiren ideolojinin izlerini, toplumsal kod ve sembollerini okumak mümkündür. Kemal İlerici tarafından sunulan müzik tanımlamaların gerçek müzikal hayatın uygulama alanına yakın olması, zamanla bu bağı kaybeden terminolojik yakıştırmaların kültürel bağlamı yansıttığı tezini güçlendirmektedir.

### **Sonuç**

Toplumsal cinsiyet odaklı etnomüzikolojik araştırmalarında bir problem olarak görülen “Bir toplumda etkili olan müzikte, kadın ve erkek ilişkisinin niteliğini neler belirler?” sorusunun cevabı, bir müzik geleneğini kuramsal olarak açıklayan terminolojide bulunabilir. Çünkü cinsiyete dayalı tanımlamalar, klişeleşmiş terimler, zaman ve bağlama dayalı olan kültürel ürünlerdir.

Kemal İlerici'nin “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” adlı kapsamlı çalışmasında cinsiyet kimliklerini belirten kavramları, onlara verilen anlamlarıyla birlikte aşağıda verilmiştir.

Müzik unsuru Tanımlama

**Güçlü uygusu** Kendini, büyük bir tutku ile çeken karşıtı durak uygusuna doğru, yerdeki avını yakalamak için konmak üzere süzülen bir kartal gibi – çalışan, kayan, akan, atılğan, bileceğiniz erkek ve canlı bir ses vardır.

Güçlü, bir dizedeki bütün yürüyücü unsurları çevresine toplayarak, aydınlık, erk ve erkekliği temsil edip, bizi durağın derin dinlenimine ulaştıran, can direği, çok önemli bir derece görevidir.

**Durak uygusu** Güçlü uygusundaki güç ve yürümenin, kendisinde eridiği, tükendiği uysal, bileceğiniz, dişi bir ses varlığıdır.

Makamların durak sesleri ve onları temsil eden durak uygulamaları, üçlü üçlü dizilerek, birbirlerine güçlü-durak görevi yapıp (özel aralıklarla, bir araya gelen ses toplulukları demek olan) ve Türklük kokan güzelim makamlarımızı kurarlar.

**Görev (İşlev)** Canlı bir yaratık ve bütün olan makamı, karşılıklı savaş ve elbirlikleri ile kuran, durma ve yürümenin, bu, iki karşıt çaba ve rengine görev (function) denir.

**Yürüyücü derece** Güç ve efelik gösterileri ve direnmelerden sonra, sekize çıkarak, orada dinlenimine kavuşmak isteğinde olan, dolayısıyla YÜRÜYÜCÜ.

**Durak derece** Dokunmalarla işe katılan, üçe göre dişi, kaçak ve kaypak.

**Derecelerin işlevi** Durucu ve yürüyücü derecelerin savaş ve işi vardır.

Armoni bağlamında ortaya çıkan derecelerin cinsiyete göre nitelendirilmesi göz önünde tutulduğunda, derecelerin *güçlü* ve *durak* şeklinde isimlendirilmeleri toplumda cinslere atfedilen rollere işaret etmektedir. Kemal İlerici'nin terminolojisinde güçlü, eril huya sahiptir. Onun sesini anlatırken İlerici “canlı” ve “erkek” sıfatlarını eşanlı olarak kullanır. Aynı zamanda, aydınlığı imgeleyen güçlü uygusunun betimlemesinde *erk* ve *erkek* sıfatlarının yan yana getirilmesinden dolayı, İlerici için bu iki kavram arasında nitelik farklılığının varlığını söylemek mümkündür.

*Çalışan, kayan, akan, atılğan* özelliklerle donatılmış güçlüünün işlevi *efelik gösterisi* yapmak olarak verilmiştir. Dişil olarak düşünölen durak uygusu, bir yandan, *kaçak ve kaypak*, diğör yandan, *uysal* ancak *güçlü uygusundaki güç ve yürüme, kendisinde eritme ve tüketme gücüne sahip* olarak ortaya çıkar. Asıl görevi makamları oluşturmak olan armoni dereceleri arasında önem sıralamasına gelince durak uygusu öne çıkmaktadır: İlerici, *Türklük kokan güzelim makamlarımızı* kurma görevini durak (dolayısıyla, dişil) derecelere vermektedir. Bu durum, geleneksel Türk kültüründeki evliliğın temelinde kadının önemini vurgulayan “Yuvayı dişil kuş yapar” atasözü ile ifade edilmiş, kadının *kurucu* toplumsal rolünün müzikteki dışavurumu olarak değeriendirmeye olanak verir.

Eril ve dişil, güçlü ve durak olarak iki gruba ayrılan derecelerin işlevleri, birbiri ile bağlantılı *savaş ve iş, savaş ve elbirliğı, durma ve yürüme, iki karşıt çaba ve renk* olarak nitelendirilmiştir. Dolayısıyla, insan zihnindeki akılcı ve duygusal ikiliğın, eril ve dişil ikilik ile bağlantısı, toplumsal cinsiyet kavramları açısından bir gerçek olarak müzik teorisi kategorilerinde nasıl yansıdığı görünebilmektedir.

Nitekim, İlerici'nin terminolojisinde yansıttığı eril özellikler, aktif, atılğan, kartala benzetmesiyle birlikte savaşçı bir erkek kimliğini ortaya koymaktadır. Makamın üst bölgesi aydınlık bölge olup eril sese aittir. Ezgisel yapısında da erkek sesine öncüllük verilmiştir. Dişil özelliklerini taşıyan durak armoni, birikmiş yürütücülüğü dinlendirme görevine sahiptir. Karanlık bölge olarak nitelendirilmiş makamın alt (pest) bölgesi dişildir. Ezgisel yapısında soncudur. Ancak makam kurma gücü durak, yani dişil alemine aittir. İlerici, eril ve dişil güçlerin dengesine büyük önem atfetmenin yanında, bu ilişkileri birbirini tamamlayan savaş ve elbirliğı olarak tanımlamaktadır.

Feminist kuram açısından beklenen erkek üstünlüğünü İlerici'nin yaklaşımında bulmak zordur. Kitap anlatımının erkek bakış açısını aktarma ihtimaline rağmen kitapta müzik dilinin unsurların iki zıt huya, farklı renge sahip fakat ikisi de büyük önem taşıyan görevlerle tanımlanır. Belki, dişil olan durak armonileri hem makam kurma hem biçimsel sonuç oluşturmadan sorumlu tutulduğundan dolayı dişil görevlerinin daha üstün

çıkarıldığı söylenebilir. Nitekim, anlatımda kullanılan tasavvur ve sıfatlar, yazılış dönemine ait kültürel ve sosyal hayatının cinsiyete bağlı toplumsal rollerine de ışık tutmaktadır. İlerici'nin müzikal dilin retoriğinde müzikal ahengin şartı olarak gördüğü iki zıt çaba arasındaki denge, toplumsal ve kültürel zemininde Cumhuriyet Döneminin ilkelerinden biri olan cinslerin eşitliği ilkesine dayanmaktadır. Zira Kemal İlerici kitabının önsözünde yeni Türk müziğin dilinin, Cumhuriyet İnkılapları doğrultusunda yapılması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu doğrultuda yazılmış kuramda, yeni Türk müziğinde hem kadın hem erkek kimliğini yansıtabilecek müzik dilinin donanımı ortaya çıkarılmıştır.

Türk müzik teorilerde toplumsal cinsiyet algısına dayalı başka ifadeler de rastlamakla birlikte Kemal İlerici tarafından yazılmış "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" isimli eserde cinsel ikiliği yansıtan terimler, somut müziksel olguların açıklaması olarak verilmiştir. Bu yaklaşım en az bir kuşak Türk bestecisine yön göstermiştir. Ayrıca müzikolojik araştırmaları için kavramsal ve terminolojik donanım hazırladı. Böylece, Türk müzikal dilinin retoriği bağlamında toplumdaki cinsiyete bağlı kimliklerin, toplumsal cinsiyet ayrımının ve toplumsal rollerin kültürel açıdan yapılandırılmış düşüncelerin yorumlanmasına olanak sağlanmıştır.

## Kaynaklar

- Akdoğu, Onur. (1995). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Bornova Can Ofset.
- Aral Kuzlu, Ayşegül. (1999). *THM'de kadın ağız türkülerinin müzikal ve edebi özelliklerinin incelenmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Barker, Andrew. (1989). *Greek musical writings: v. 2. Harmonic and acoustic theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bayraktarkatal, Melik Ertuğrul; Yalınkılıç, Erdinç. (2020). Türk Müzik Yaşamında Kemal İlerici. *AKÜ Akademik Müzik Araştırmalar Dergisi*, VI, s. 338-373.
- Borgerding, Todd M. (ed.). (2002). *Gender, Sexuality, and Early Music* (Ed.). New York: Routledge.
- Bozkurt, Erhan. (2023). *TRT repertuarında yer alan Kütahya yöresi kadın ağız türkülerinin müzikal ve edebi yönünden incelenmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Akdeniz Üniversitesi / Güzel Sanatlar Enstitüsü / Müzik Ana Sanat Dalı, Antalya.
- Doğuş Varlı, Özlem. (2019). Kadın Müziğini, "Kadın"a Özgü Yapan Nedir?. *Şehvar Beşiroğlu'ya Armağan* (Ed. Namık Sinan Turan ve Şeyma Ersoy Çak). S. 91-116. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Emnalar, Atınç. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

- Ersoy Çak, Şeyma. (2017). Toplumsal Cinsiyet Kuramlarının Müzikoloji ve Etnomüzikoloji Araştırmalarındaki İzleri. *International Journal of Social Science*, 62, s. 213-227.
- Ersoy, Şeyma. (2007). *Osmanlıda Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Köçekler, Çengiler* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı. İstanbul.
- Güray, Cenk. (2017). *Bin Yılın Mirası: Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. 2.Basım. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Hoşçu, Mustafa. (1997). *Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı*. İzmir: Kombassan A.Ş.
- İlerici, Kemal. (1981). *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- İncetaş, Çiğdem. (2020). *Yozgat yöresi kadın ağızlı Türkülerde kadın rolleri ve müzikal özellikler* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Akdeniz Üniversitesi / Güzel Sanatlar Enstitüsü / Müzik Ana Bilim Dalı, Antalya.
- Kaplan, Ayten. (2023). *Kültürel Müzikoloji*. 5. Basım. İstanbul: Bağlam.
- Karadeniz, M. Ekrem. (1979). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Linch, Tosca A.C.ve Rocconi, Eleonora (Ed.,). (2020). *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. New York: Wiley Blackwell.
- McClary, Susan. (2002). *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minnesota, London: University of Minnesota Press.
- Nettl, Bruno. (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Champaign: The University of Illinois Press.
- Öztürk, Kutay. (2019). *Şarkışla yöresi kadın ağızlı türkü yakma ve söyleme gelenekleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Başkent Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Müzik ve Sahne Sanatları Ana Bilim Dalı. Ankara.
- Perkuhn, Eva Ruth. (1976). *Die Theorien zum arabischen Einfluss auf die europäische Musik des Mittelalters*. Walldorf -Hessen: Verlag für Orientkunde Dr. H. Vorndran.
- Saygun, Ahmet A. (1966). *Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nazariyatı)*. IV. Kitap. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Treitler, Leo. (1993). Gender and Other Dualities of Music History. in *Musicology and Difference 'Gender and Sexuality in Music Scholarship* (ed. Ruth A. Solie). Berkeley: University of California Press.



# ÖĞRENCİ EZGİ VOKAL TEKRARI PERFORMANSLARININ OTOMATİK NOTLANDIRILMASI\*

Barış BOZKURT\*\*

Ozan BAYSAL\*\*\*

## Özet

Teknolojideki güncel gelişmeler sebebiyle çevrimiçi müzik eğitiminin giderek yaygınlaştığı bir döneme girmiş bulunuyoruz. Müzik eğitimi için çevrimiçi kaynaklar, dersler ve çevrimiçi eğitim alan müzik öğrencisi sayısı büyük hızla artmaktadır. Çok sayıda müzik öğrencisinin kaydolduğu çevrimiçi derslerde öğrenci müzik icralarının notlandırılması yüksek düzeyde uzman emeği gerektirmektedir. Bu sebeple, görece mekanik olan müzik egzersizlerinin notlandırılması için otomatik sistemlerin tasarımı önem kazanmaktadır. Bu çalışmada, piyano icrası işitilen bir ezginin tekrar edilmesine dayanan öğrenci vokal performanslarını otomatik notlandırılan bir sistem önerilmektedir. Sistem, öğrenci performans kaydı ile referans piyano kaydını karşılaştırarak bir not çıktısı üretir. Süreç, temel frekans serileri ve kroma matrislerinin hesaplanması, zaman hizalaması, mesafe dağılımlarının istatistiksel analizi ve makine öğrenimi ile not tahmini adımlarını içerir. Son adımda kullanılan makine öğrenmesi modeli güdümlü öğrenme yöntemiyle eğitilmiş, bu amaçla elde edilen veriler üç ayrı uzman tarafından notlandırılmıştır. Uzman notlandırmaları arasındaki uyum ile eğitilen modelin çıktılarının uzman notlarıyla tutarlılığı ayrıntılı olarak karşılaştırılmış ve sonuçlar sunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik eğitimi, performans değerlendirme

\* Makale Geliş Tarihi: 20 Eylül 2024 – Makale Kabul Tarihi: 10 Kasım 2024

\*\* Assoc. Prof., Zayed University, College of Interdisciplinary Studies. baris.bozkurt@zu.ac.ae

\*\*\* Prof. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü. ozanbaysal@itu.edu.tr

## Automatic Assessment for Student Melodic Pattern Imitations

### Abstract

Online music education is increasingly gaining attraction globally. The number of music students profiting from online resources, lessons and online music education is growing rapidly. Evaluating student performances in online music classes with high enrollment demands substantial expert involvement. For this reason, the design of automatic systems for the assessment of relatively mechanical musical exercises is becoming crucial. In this study, we propose a system that automatically assesses student vocal performances repeating melodic patterns. The system analyzes both the student's performance and a reference piano recording, producing a grade based on the melodic similarity between the two. The system functions through four primary processes: extracting fundamental frequencies and chroma features, aligning the sequences via dynamic time warping, measuring the distribution of discrepancies, and generating scores using a machine learning algorithm (trained via supervised learning). We provide a study on the consistency between different experts and the outcomes from the machine learning tests for the proposed automated system.

**Keywords:** Music education, performance assessment

### Giriş ve Literatür Özeti

#### Problem Tanımı

Çevrimiçi müzik eğitimi, hızla büyüyen ve önemli bir ekonomik büyüklüğe ulaşan bir alana dönüşmektedir. Berklee College of Music gibi dünyaca ünlü enstitüler dahil olmak üzere birçok eğitim kurumu çevrimiçi lisans programları oluşturmuş, çok sayıda öğrenci bu programlara kaydolmuş ve çevrimiçi eğitim görmeye devam etmektedir. Birçok teknoloji şirketi müzik eğitimi için mobil uygulamalar tasarlamış ve piyasaya sunmuş durumdadır. Çevrimiçi araçlar ve kaynakları kullanarak müzik öğrenmek isteyenlerin sayısı her geçen gün artmaktadır.

Çok sayıda öğrenciye hizmet veren bu eğitim sistemlerinde tüm süreci insan insana yürütmek yerine, sınırlı insan kaynağını daha etkin kullanmak için belirli noktalarda teknoloji kullanımı bir ihtiyaç haline gelmiştir. Bu konuda teknolojik desteğe ihtiyaç duyulan noktalardan birisi öğrencilerin eğitim planında sunulan egzersizleri yaparken/çalışırken kendilerine otomatik olarak geri bildirimde bulunan sistemlerin tasarlanmasıdır. Otomatik notlama ve geri bildirim seçeneği öğrencilerin derse ilgilerini canlı tutmaya önemli katkı sunmaktadır. Örneğin bilgisayar programlama derslerinde otomatik oluşturulmuş geri bildirimlerin sunulduğu eğitimlerde hiç bildirim sunulmayan eğitimlere göre öğrencilerin derse devam sürelerinin daha fazla olduğu, ilgilerinin daha



uzun süre devam ettiği raporlanmıştır (Galan, Heradio, Vargas, Abad ve Cerrada, 2019). Benzer bir gözlem bilgisayar destekli müzik eğitimi üzerine yapılan bir çalışmada da raporlanmıştır (Zhang ve Yi, 2021). Yazarlar, eğitim sürecine dahil ettikleri bir yazılım aracılığıyla öğrencilere performanslarındaki hataları otomatik olarak görselleştirilip geri bildirim olarak sunan bir sistemi test etmişler ve bu otomatik geri besleme sayesinde müzik öğretiminin etkinliğinin arttığını raporlamışlardır. Birçok etkileşimli çevrimiçi eğitim sistemi, arka planda otomatik notlandırma adımı içeren bu tür bir etkileşime dayanmaktadır.

Çevrimiçi eğitimde, çalınan/işitilen veya notası (veya başka bir sembolik gösterimi) verilmiş bir ezginin öğrenci tarafından sesle/vokalle söyleyerek icrası/tekrarı önemli yer tutmaktadır. Bu egzersiz, öğrencinin frekans algılama ve ezgi hafızası yeteneğini ölçmek için yaygın olarak sınavlarda da kullanılmaktadır. Bu çalışmanın kapsamı bu problemle sınırlandırılmıştır; bu çalışmada amaç, hedeflenen/sorudaki ezgi ve öğrenci icrasındaki ezgi arasında bir uzaklık ölçümü yapan ve bu uzaklıktan yola çıkarak öğrenci icrasına otomatik not veren bir sistem tasarlamaktır. Sistem tasarımı, uzmanlar tarafından notlandırılmış kayıtları içeren bir veri kümesi kullanılarak güdümlü öğrenme yöntemleri ile makine öğrenmesi modellerinin eğitilmesine dayanmaktadır.

Müzik eğitiminde elbette ezgi boyutu dışında ritmik yapı, tını, sanatsal yorum gibi boyutlar da vazgeçilmez derecede önemlidir. Bu çalışmanın sınırlarını belirlerken, ezgi boyutu, bir müzik icrasının görece net tanımlanabilir ve ölçülebilir temel boyutlarından birisi olarak düşünülmüş ve bu sebeple odaklanılmasına karar verilmiştir. Diğer boyutlar (örneğin tını ve sanatsal yorum başarısı) görece tanımlanması ve ölçülmesi daha zor boyutlardır. Teknolojik destek sunulması planlanan uygulama alanı, belirli motifleri tekrar etmeye dayanan ve görece mekanik müzik egzersizi kategorisine girebilecek eğitim içerikleri olarak sınırlandırılmıştır.

Motiflerin tekrar ediliş şekli açısından iki tür uygulama/koşul düşünülebilir. Birinci tür uygulamada icra belirli bir altyapı üzerine beklenen bir tempoda, altyapı ile uyumlu olarak gerçekleştirilir. İkinci tür uygulamada bir altyapı bulunmamaktadır ve öğrenci serbest tempoda ezgi icrasını gerçekleştirir. Bu iki kategori için otomatik notlandırma problemi farklı zorluklar içerir. Bu çalışmada, konservatuvar giriş sınavlarındaki uygulamaya benzer Görselde ikinci kategoride icraların otomatik notlandırılması

hedeflenmiştir. Bu araştırma problemi, referans kayıt ile öğrenci kaydı arasında zamanda otomatik eşleme işlemleri yapılmasını gerektirdiği için ek bir zorluk içermektedir. Tasarlanan sistemin ilk adımı bu sebeple zamanda eşleme ve kırpma adımlarıdır. Bu adımları takiben, eşlenmiş kayıtlar arasında fark öznelikleri hesaplanarak makine öğrenmesi modeline girdi olarak sunulmakta, modelin çıktısı olarak da not değeri elde edilmektedir.

### **Otomatik Vokal Performans Notlandırma Literatür Özeti**

İnsan sesiyle yapılan bir müzik performansının bir müzisyen/eğitmen tarafından değerlendirilmesi birçok subjektif faktörü içerir. Bu faktörlerin çeşitli boyutları çeşitli araştırmalarda ele alınmıştır: şarkı sözlerinin doğru telaffuzu (Jha ve Rao, 2012) şarkıcı formantı<sup>1</sup> seviyesi (Lundy, Roy, Casiano, Xue ve Evans, 2000), ses seviyesinin düzenli kontrolü (Tsai, Ma ve Hsu, 2015), vibrato özellikleri (Nakano, Goto ve Hiraga, 2006) ritim ve tonlama doğruluğu (Lin, Lee, Chen ve Wang, 2014) vb.. Bu çalışmanın ele aldığı boyut olan ezginin doğru icrası (entonasyon doğruluğu), üzerinde en fazla çalışmanın bulunduğu değerlendirme boyutudur. Bu problem ele alınırken, yaygın olarak kayıtlardan hesaplanan temel titreşim frekans ( $f_0$ ) serileri kullanılır (Molina, Barbancho, Gómez, Barbancho ve Tardón, 2013). Ses sinyal analizi perspektifinden bakıldığında, monofonik kayıtlarda temel frekans ( $f_0$ ) tahmini çoğu durumda yüksek güvenilirlikle gerçekleştirilebilmektedir. Bu sebeple, ele alınan problemin, verilen referans ezginin frekans serisi ile icranın frekans serisinin karşılaştırılmasına, diğer bir deyişle ezgi benzerlik düzeyi (İngilizce: melodic similarity) ölçümüne, indirgenmesi literatürde en yaygın kullanılan yöntemdir (Bozkurt, Baysal ve Yüret, 2017).

Müzik bilgi erişim alanında iki ezginin veya iki icranın ezgilerinin benzerlik düzeyinin ölçülmesine birçok farklı uygulamada ihtiyaç duyulmaktadır. Mırıldanarak müzik parçası arama, bir müzik geleneğindeki ezgilerin otomatik karakterizasyonu (örneğin makam/raga'lara özgü ezgi motiflerinin otomatik gruplama yöntemleriyle tespiti), yeni bestelenmiş bir ezginin repertuardaki eserlerle örtüşme düzeyinin ölçülmesi gibi birçok uygulama, ezgiler arası benzerlik/uzaklık ölçümüne ihtiyaç duyar. Bu sebeple, ezgi

---

<sup>1</sup> Şarkıcı Formantı, orkestra içerisinde insan sesinin duyurulabilmesi amacıyla geliştirilen vokal tekniklerinin kullanılması sonucu olarak ses spektrumunda 3 kHz çevresindeki frekans bandında, normal konuşma ses spektrumuna göreceli olarak enerji artışını açıklamak için kullanılan bir terimdir (Sundberg, 2001).

benzerliği ölçümü literatürü oldukça geniş bir alandır ve büyük oranda ezgi arama hedefine yönelik algoritmaların tasarımına odaklanmaktadır (Gulati, Serra ve Serra, 2015; Typke, 2007). Gulati vd. 2015, melodik benzerlik ölçüm yöntemleri için çok kapsamlı bir karşılaştırmanın sonuçlarını sunmaktadır: Hint Müziği için melodik örüntü bulma ve keşif bağlamında benzerliği hesaplamak için 560 farklı ezgi benzerlik ölçüm tekniği sürümünün<sup>2</sup> karşılaştırılması sonucunda yazarlar, genel olarak, Dinamik Zaman Bükümü (DTW)<sup>3</sup> tabanlı mesafe ölçümlerinin, benzerlik ölçümleri için kullanılan diğer yaklaşımlardan daha iyi performans gösterdiği sonucuna varmışlardır. Burada, yer sınırlılığı sebebiyle, literatür özeti ezgi benzerliği çalışmalarının genel bir özetini sunmak yerine öğrenci ezgi icralarının notlandırılmasına yönelik çalışmaların özetlenmesiyle sınırlandırılmıştır.

İnsan sesiyle ezgi icrası otomatik notlandırması alanındaki ilk çalışmalardan birisi olan (Nakano vd., 2006) ezgide nota geçişlerinde perde aralığı doğruluğu ve vibrato kalitesini ölçmeyi hedeflemektedir. Bunun için frekans serisinin 12 eşit yedirimli ses sistemi nota frekanslarına uzaklıklarının istatistiği ve vibrato kullanılan bölgelerde vibratonun frekans bant genişliği ve saniyedeki vibrato dalgası sayısı öznitelik olarak kullanılarak otomatik sınıflandırma gerçekleştirilmiştir. AIST-HMD veri kümesinden (Goto ve Nishimura, 2005) 600 örnek üzerinde yapılan testlerde başarılı/başarısız sınıflandırmasının %83.5 başarı ile gerçekleştirildiğini raporlamışlardır. Ses kaydı içerisinde özel bir boyutu, bir referansla karşılaştırmadan ele alan bu ilk çalışmaları takiben, literatürdeki çalışmaların, öğrenci icrası ile hedeflenen bir referans nota dizisinin karşılaştırılmasına yöneldiklerini görüyoruz. Otomatik ezgi icrası notlaması literatüründe 2013-2018 arasında bu perspektifi kullanan bir dizi çalışmanın benzer bir yaklaşımı küçük değişikliklerle uyguladığı görülmektedir; (Abeßer, Hasselhorn, Dittmar, Lehmann ve Grollmisch, 2013; Bozkurt, Gulati, Romani Picas ve Serra, 2018; Molina vd., 2013; Schramm, de Souza Nunes ve Jung, 2015) içerisinde önerilen sistemler sırasıyla şu üç adımı içermektedir: i) öğrenci ezgi icrasının otomatik olarak notaya dökülmesi (akustik

---

<sup>2</sup> Ezgi benzerlik ölçüm tekniği sürüm sayısının bu derece fazla olması, tekniklerin birçok adım içeriyor olması ve her adım için ayarlanabilir bazı parametrelerin bulunmasından kaynaklanmaktadır. Yazarlar birçok alt bileşen için birçok farklı parametreyi optimize edebilmek için çok sayıda olası kombinasyonu birleştirdikleri bir deney gerçekleştirip sonuçları raporlamışlardır.

<sup>3</sup> İki zaman serisi verisinin zamanda eşlenmesi/hizalanması için kullanılan Dinamik Zaman Bükümü tekniği Bölüm 3.3'te özetlenmektedir.

ses dizisinin sembolik diziye (notaya) çevrilmesi), ii) referans nota dizisi ile icra nota dizisi arasında frekans ve süre farklılıklarının istatistiksel parametrelerinden (ortalama fark, farkın standart sapması, vb.) öznitelik vektörünün oluşturulması, iii) öznitelik vektörünü not değerine eşleyen bir makine öğrenmesi modelinin eğitilip kullanılması. Bu çalışmalarda genel mimari benzer olmakla beraber, her adımda kullanılan teknikler büyük farklılıklar içermektedir. Literatürdeki bu çalışmalarda çok farklı veri toplama stratejileri kullanılmıştır ve raporlanan sonuçlar arasında da büyük farklılıklar bulunmaktadır. Örneğin, Molina vd. 2013, sentetik ses verilerinden oluşan bir veri kümesi kullanmışlar, sentetik verileri gerçek ses kayıtlarına rastgele perde/ritim varyasyonları uygulayarak elde etmişlerdir. Bu veri kümesi üzerinde oldukça yüksek bir başarı (tahmin edilen not ile gerçek not değeri arasında 0.97 korelasyon) raporlamışlardır. Schramm vd. 2015, yedi yetişkinden (üç eğitilmiş ve dört eğitimsiz şarkıcı) 21 seansta topladıkları performans kayıtlarını içeren bir veritabanını kullanmış ve 0.96'lık ikili otomatik sınıflandırma (başarılı/başarısız) doğruluk değeri bildirmişlerdir. Abeşer vd. 2013, Alman okullarında dokuzuncu ve onuncu sınıf öğrencilerinden alınan 617 şarkı kaydını içeren bir veri kümesi kullanmışlardır. Yazarlar, bu veri kümesinde benzer bir metodoloji uygulayarak, %55,7'lik bir ikili sınıflandırma doğruluğu bildirmişlerdir. Tsai vd. 2015, Karaoke uygulamalarından topladıkları veriler (20 Mandarin şarkı klbinin solo vokal bölümleri için 25 şarkıcının kaydı) üzerinde yaptıkları testlerde 0.80 ikili sınıflandırma doğruluğu raporlamışlardır. Schramm vd. 2015, ise önerdikleri sistemin başarısını 0.88 (ikili sınıflandırma) doğruluk skoru ile bildirmiştir. Huang ve Lerch, 2019, pYIN (Mauch ve Dixon, 2014) algoritması ile kestirilen frekans serilerinin zamanda eşlenmesini takiben elde edilen entonasyon, zamanlama, dinamikler ve nota sürekliliği gibi öznitelikleri Temel Bileşen Analizi (Hotelling, 1933) ile birleştirerek otomatik notlandırma performansının artırılmasını hedeflemiştir. Bu çalışma için kullanılan veri kümesi "Florida Bandmasters Association" (FBA) tarafından düzenlenen ortaokul ve lise öğrencilerinin katıldığı seçme sınavlarında 2013, 2014 ve 2015 yıllarında yapılan (saksafon) ses kayıtlarından oluşmaktadır ve sistemin sınıflandırma başarısının gerçek hayatta kullanım için gerekli olandan çok düşük olduğunu raporlamışlardır.

Her çalışmanın farklı veri kümesi üzerinde raporladığı sonuçlar karşılaştırılabilir olmamakta, bu engelin aşılması için açık erişimi olan verilere ihtiyaç duyulmaktadır. Bu yönde atılan ilk adımlardan birisi Bozkurt vd. 2017 ile paylaşılan verilerdir. Kayıtların

kendilerini içermeyen, sadece temel titreşim frekans verilerini ve ikili sınıf etiketlerini (başarılı/başarısız) içeren bu veri kümesi, Pati, Gururani ve Lerch, 2018 gibi bir dizi çalışmada yöntemleri karşılaştırma amaçlı kullanılmış olmakla beraber ses verilerini içermemesi ve sadece başarılı/başarısız etiketleri içermesi itibariyle bu alandaki ihtiyacı karşılamaktan uzaktır.

2016 sonrası çalışmalarda, öğrenci icrasının otomatik notaya dökülmesi adımının atıldığı ve ses kaydından kestirilen frekans serisi ile hedeflenen sembolik verinin karşılık geldiği frekans serisi arasında uzaklığı yapay sinir ağları ile ölçmeyi hedefleyen sistemler de önerilmiştir. Bu çalışmalar, derin öğrenme modellerini temelde üç farklı yaklaşımla uygulamaktadırlar. Birinci tür yaklaşımda frekans serileri doğrudan derin ağa girdi olarak verilerek, ağın performans için verilen not ile girdi arasındaki ilişkiyi eğitim sırasında öğrenmesini sağlamak hedeflenmektedir (Bozkurt vd., 2017; Pati vd., 2018). İkinci tür yaklaşımda, referans kaydın frekans serisi (veya spektrogram gibi başka bir spektral temsili) ile öğrenci icra kaydının frekans serisi arasında dinamik zaman bükümü işlemi için hesaplanan fark matrisinin derin ağa girdi olarak verilmesi tercih edilmektedir (Yang, Wang, Tian, Xu ve Cheng, 2022). Üçüncü tür yaklaşımda ise metrik öğrenme metodları ile spektral temsiller arası uzaklıkların derin ağlarla otomatik öğrenilmeye çalışılmasıdır (Seshadri ve Lerch, 2021; Zhang, Jiang, Jiang ve Peng, 2021). Derin ağ temelli sistemlerinin eğitiminde çok büyük veri kümelerine ihtiyaç duyulmaktadır. Bu modellerin başarıları ancak veri kümesi çok büyük olduğunda standart algoritmaların başarılarını aşabilmektedir.

### **Özgün Katkı**

Bu çalışmada, bir piyano referans kaydını ve öğrenci icrası kaydını girdi olarak alan, kayıtlardan hesaplanan frekans serileri ve kroma özniteliklerini bir arada kullanarak otomatik notlandırma yapan bir sistem tasarlanmış, Python dilinde gerçekleştirilmiş<sup>4</sup> ve araştırmacılarla açık kaynak kodlu olarak paylaşılmıştır<sup>5</sup>. Önerilen sistemin uzman notlandırmaları ile detaylı karşılaştırılması yapılmış ve uzmanların kendi içlerindeki

---

<sup>4</sup> “gerçeklenme” ifadesi bu metinde, diğer birçok teknik metinde olduğu gibi, “bir kararı veya planı yürürlüğe koymak, uygulamak” anlamında kullanılan İngilizce terim olan “implementation”ın Türkçe karşılığı olarak kullanılmıştır.

<sup>5</sup> Verileri ve sonuçları da içeren kod kütüphanesi: <https://github.com/barisbozkurt/auto-assess-melody-imitation>

uyum düzeyine yakın düzeyde uyum içeren notların sistem tarafından otomatik olarak üretilebildiği gözlenmiştir.

Çalışma, şu yönleri ile literatüre katkıda bulunur: öğrenci ezgi vokal tekrarı performanslarının otomatik notlandırılması konusunda açık veri ve açık kaynak kodlu olarak testleri tamamen tekrarlanabilir ilk çalışmadır. Makine öğrenmesi modeline girdi olarak verilen temel titreşim frekans serileri arasındaki fark özniteliklerine kroma temsili fark özniteliklerinin eklenmesi, literatürdeki yöntemlerle karşılaştırıldığında yöntemsel farklardan birisidir. Önceki çalışmalarda jürinin verdiği geçti/kaldı şeklinde iki sınıflama problemi olarak ele alınıyor olmasının problemi anlamak için yeterli olmadığına karar verilmiş ve 4 seviyede körleme ve rastgele sırayla dinleyerek notlandırma yapılmıştır. Jürinin bir ekip olarak karar vermesi yerine ayrı ayrı ve rastgele sırayla notlama yapımları etiketlerin karşılaştırmalı analizi için de imkân sağlamaktadır. Literatürdeki yöntemlerin karşılaştırılması için ihtiyaç duyulan çok geniş bir veri kümesi bu Görselde etiketlenerek paylaşımına açılmıştır.

Makine öğrenmesi modeli olarak literatürde bulunan teknikler kullanılmış, bu yönden özel bir katkı hedeflenmemiştir. Benzer Görselde, dinamik zaman eşlemesi, kroma temsili hesaplanması gibi adımlar literatürde bulunan güncel algoritmalar ve araçlar kullanılarak gerçekleştirilmiş, bu adımlarda yenilik hedeflenmemiştir.

### **Makalenin Organizasyonu**

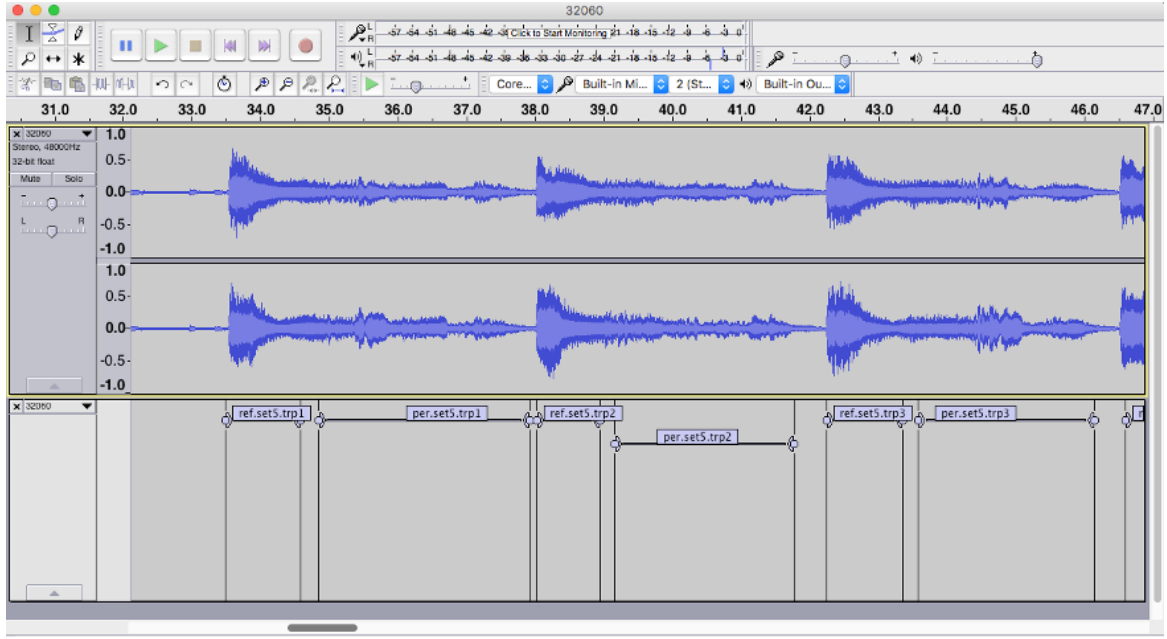
Makalenin ikinci bölümünde öncelikle veri toplama adımlarını açıklanmakta ve veriler etiketleri (uzmanların atadığı/verdiği notlar) üzerinde analiz sonuçları sunulmaktadır. Üçüncü bölümde önerilen sistem detaylı bir Görselde sunulmaktadır. Dördüncü bölüm tartışmalar ve sonuçlara ayrılmıştır.

### **Veri Toplama, Etiketleme ve Etiketlerin Analizi**

#### **Ses Kayıtlarının Toplanması**

Bu çalışmada kullanılan veriler 2015 ve 2016 yıllarında konservatuar eleme sınavları kayıtlarından elde edilmiştir. Veritabanı 20 soru setinden 40 farklı melodinin performanslarını içermekte olan 1046 adet aday performans kaydından oluşmaktadır. Her soru setinde ilk melodi majör tonalitede ve 4/4'lük ölçü biriminde, ikinci melodi ise harmonik minör modlarından birinde (genellikle birinci veya beşinci derece eksenli) ve 9/8'lik ölçü birimindedir. Bu araştırmanın amacı doğrultusunda sınav kayıtlarının

bilimsel çalışmalar için kullanılabilmesi için, Etik Kurul onayı ve konservatuvar müdürlüğünden alınan izinler ertesinde öncelikle adayların sınav performanslarına ait video kayıtları anonimleştirilmiş ve ses dosyalarına çevrilmiştir. Yanı sıra, bu ses dosyaları herhangi bir konuşma sesi içermeyecek Görselde tekrar kontrol edilmiş, kayıtların sadece referans piyano sesi ve adayın bir hece ile yaptığı icralardan oluşmasına dikkat edilmiştir. Ardından analiz için Audacity programı kullanılarak, kayıtlarda sadece ilgili bölümleri işleyebilmek için, gerekli bölütleme işaretlemeleri yapılmıştır (Görsel 1). Bölütleme bilgileri kullanılarak kayıtlardan kesitler (ses yükseklik normalizasyon adımlarından sonra) küçük ses dosyaları olarak kaydedilmiş ve uzmanların dinleyerek gerçekleştirecekleri notlandırma işlemleri için hazır hale getirilmiştir.



**Görsel 1.** Ses Dosyalarının Audacity Programında Soru Tipi, Referans Ses ve Aday Performanslarına Göre İşaretlenmesi

### **Kayıtların Uzmanlar Tarafından Etiketlenmesi/Notlandırılması**

Çalışmada gerçekleştirilen otomatik notlandırma algoritması kayıt çiftini girdi olarak alıp bir kaydın diğerine olan uzaklığına bağlı olarak notlandırmasını yapmak üzere kurgulanmıştır. Bunun için veri kümesi kayıtları üç uzman tarafından 1-4 skalasında körleme olarak rastgele sırayla notlandırılmıştır. Notlama skalası olarak temsil edilen değerler:

1- Çok başarısız, 2- Ciddi hatalar içeriyor, 3- Küçük hatalar içeriyor, 4- Başarılı olarak tanımlanmış olup literatürde benzer problemlerde yaygın olarak kullanılmaktadır (Wesolowski, Wind ve Engelhard, 2016).

Notlama öncesi uzmanlar ile bir toplantı yapılmış ve notlama sırasında dikkat edilmesi gereken bazı ölçütler belirlenmiştir. Buna göre, performanslarda,

- Eksik (veya yanlış zamanda) okunmuş her nota için 10 puan,
- Çeyrek-tona yakın entonasyon hatası olan her nota için 5 puan,
- İlgili tonalite/modalitede yanlış okunan (veya eklenen) her nota için 15 puan,
- İlgili tonalite/modalite dışında yanlış okunan (veya eklenen) her nota için 20 puan eksiltilmelidir.

Elde edilen puana göre notlama skalası aşağıdaki gibi olacaktır;

- 1- Çok başarısız; 0-49 puan,
- 2- Ciddi hatalar içeriyor; 50-69 puan,
- 3- Küçük hatalar içeriyor; 70-89 puan
- 4- Başarılı; 90-100 puan.

Uzmanların notlandırma işlemini farklı zamanlarda gerçekleştirdiklerinde farklı notlar verebilecekleri öngörülmüş ve bu değişimi de gözleyebilmek için iki uzmandan 3 ay sonra tüm veriyi başka bir rastgele sırayla tekrar notlaması talep edilmiştir. Bu Görselde 5 ayrı etiket grubu elde edilmiştir. Bir sonraki bölümde bu 5 etiket grubunun birbiriyle karşılaştırmalı analizini ele alınmaktadır.

### **Etiketlerin Analizi (Uzman Notlarının Karşılaştırmalı Analizi)**

Etiketler arasında uyuşma düzeylerini ölçmek için bütün olası etiket ikileri için Ortalama Mutlak Hata/Fark (OMH)<sup>6</sup>, Örtüşme Oranı<sup>7</sup> (tam örtüşme: 1), Krippendorf Alfa ve Pearson korelasyon değerleri ölçülmüş, alttaki tabloda sunulmuştur.

**Tablo 1.** Uzman etiketleri karşılaştırması. OMH: Ortalama Mutlak Hata

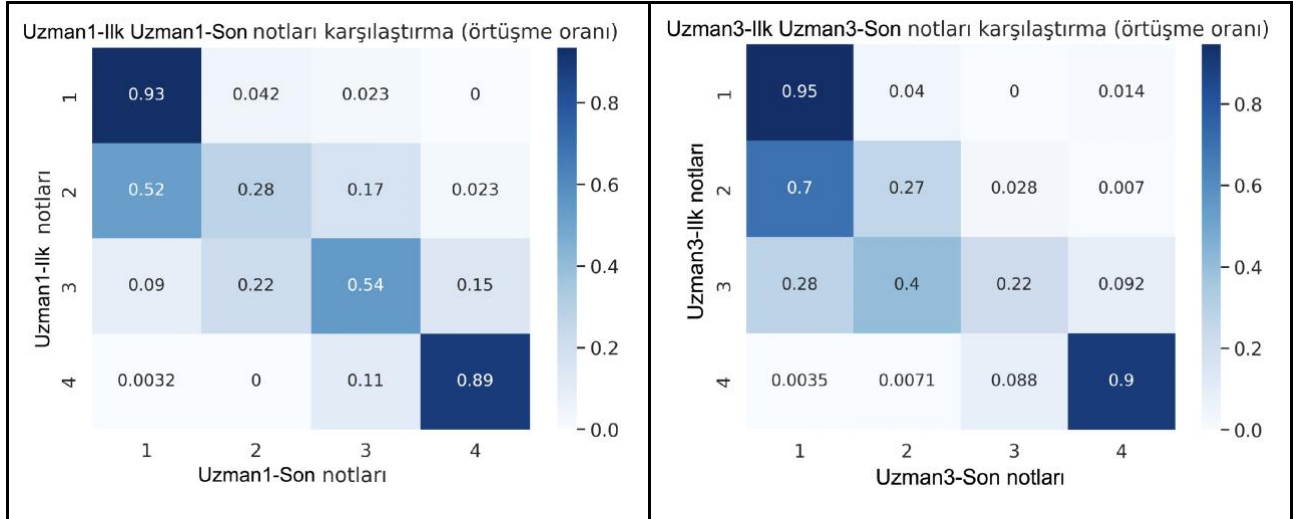
<sup>6</sup> OMH değeri uzmanların aynı kayıt için verdiği notlar arasındaki farkın mutlak değerinin bütün kayıtlar üzerinden ortalaması hesaplanılarak elde edilmektedir.

<sup>7</sup> Örtüşme oranı, uzmanların aynı notu verdikleri kayıt sayısının toplam kayıt sayısına bölünmesiyle elde edilir.



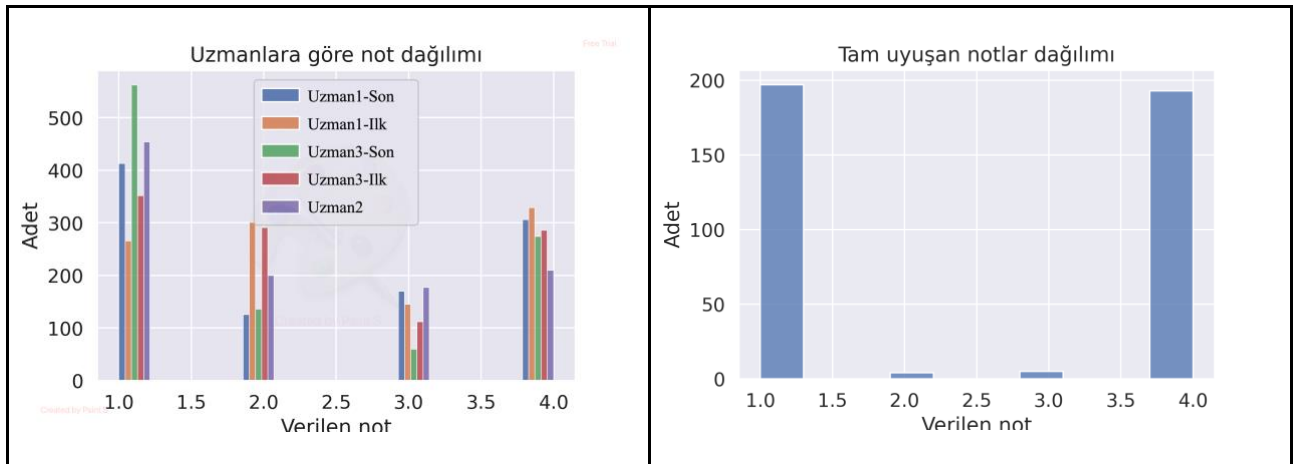
Karşılaştırılan Etiketler	OMH	Örtüşme Oranı	Krippendorf Alfa	Pearson Korelasyon
Uzman1-İlk - Uzman2	0.46	0.6	0.45	0.85
<b>Uzman1-İlk - Uzman1-Son</b>	0.36	0.67	0.55	0.87
Uzman1-İlk - Uzman3-İlk	0.37	0.67	0.55	0.86
Uzman1-İlk - Uzman3-Son	0.53	0.56	0.38	0.84
Uzman2 - Uzman1-Son	0.41	0.65	0.5	0.85
Uzman2 - Uzman3-İlk	0.39	0.65	0.51	0.85
Uzman2 - Uzman3-Son	0.35	0.7	0.54	0.86
Uzman1-Son - Uzman3-İlk	0.43	0.64	0.5	0.82
Uzman1-Son - Uzman3-Son	0.46	0.66	0.49	0.82
<b>Uzman3-İlk - Uzman3-Son</b>	0.38	0.67	0.51	0.87

Tablodaki değerleri kısaca özetlemek gerekirse, 0.82 ile 0.87 değerleri arasında değişen Pearson Korelasyonu etiketler arasında güçlü bir pozitif ilişki olduğunu göstermektedir. Krippendorf Alfa değerlerinin ise 0.38 ile 0.55 arası değişim gösterdiği görülmektedir, bu da etiketler arasında makul ve orta dereceli bir uyuma işaret eder. Gerek Ortak Mutlak Hata/Fark (OMH) gerekse Örtüşme Oranı değerlerine bakıldığında karşılaştırılan etiketler arasında ortaklık olmakla birlikte tam bir örtüşmenin olmadığı anlaşılmaktadır. Etiketleme işlemi birkaç ay sonra tekrarlayan uzmanların ilk verdikleri notlar ile son verdikleri notların örtüşme düzeyi aşağıdaki karıştırma matrislerinde sunulmaktadır. Matrisler satırlar düzeyinde normalize edilmiştir. Örneğin, soldaki matrisin 2. satırı ele alındığında; Uzman1-İlk etiketlerinde 2 notu verilmiş örneklerin 0.52'lik oranlık kısmına sonraki etiketlemede (Uzman1-Son) 1 notu, 0.28'lik oranlık kısmına 2 notu, 0.17'lik oranlık kısmına 3 notu ve 0.023'lük oranlık kısmına 4 notu verilmiştir. Uzmanların tekrar etiketleme yaptıklarında, daha önce 2 veya 3 notu verdikleri örneklere verdikleri notları büyük oranda değiştirdikleri görülmektedir.



**Görsel 2.** Uzmanların tekrar notlandırma sonrası notlarının karşılaştırması

Toplam 1046 öğrenci performansı üzerinden yapılan notlamalarda 5 etiket grubunda da aynı not verilen örneklerin sayısı 399 olup bu notların çok büyük kısmı 1 ve 4 notlarıdır. Tablo 1, Görsel 2 ve 3 ele alındığında, çok başarılı ve çok başarısız icra örneklerinin etiketlenmesi işlemini jürilerin uyumla ve güvenle gerçekleştirdikleri ancak ara notlarda uyum düzeyinin oldukça düştüğü ve jürilerin aynı örneği tekrar etiketlediğinde kararlarını değiştirmeye eğilimli oldukları gözlenmiştir. Örneğin Görsel 2-sağ'da sunulan Uzman3-ilk ve Uzman3-son etiketleri karşılaştırıldığında, aynı uzman (Uzman3) tarafından ilk etiketlemede 2 notu verilen örneklere birkaç ay sonra ikinci kez not verildiğinde %70'ine 1, %27'sine 2, %2.8'ine 3 notu verildiği gözlenmiştir. Benzer Görselde ilk etiketlemede 3 notu verilen örneklerin %28'ine ikinci notlandırmada 1, %40'ına 2, %22'sine 3 ve %9.2'sine 4 notu verilmiştir. Tüme etiket verilerine ve detaylı karşılaştırma sonuçlarına Bölüm 1.3'te verilen link üzerinden erişilebilir.



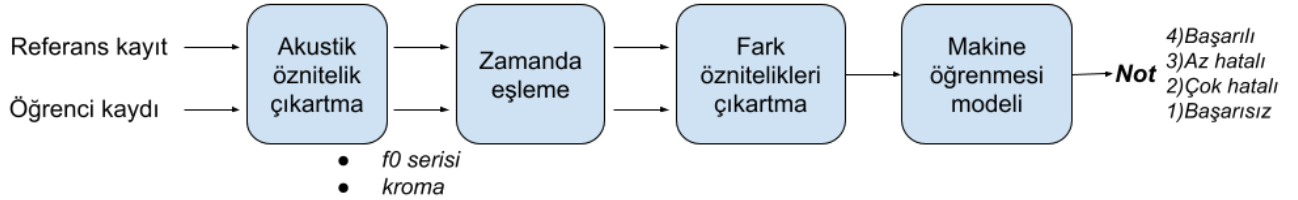
**Görsel 3.** Not dağılımları

Yukarıdan da anlaşılacağı üzere "Başarılı" (4) ve "Çok Başarısız" (1) performanslar konusunda uzmanlar arasında (ve aynı uzmanın farklı zamanlarda verdiği notlar arasında) güçlü bir uyum söz konusu olmakla birlikte ara notlar (2 ve 3) dahil edildiğinde zayıf bir uyum gözlenmektedir. Bu icralardaki hataların ne kadar "ciddi hata" veya ne kadar "küçük hata" olarak değerlendirileceği konusunda uzmanların not verirken, ezgideki notaların temel frekansı dışındaki faktörlerden etkilenmiş olabilecekleri düşünülmektedir. Bu konuya sonuç bölümünde kısaca değinilecektir.

## Önerilen Otomatik Notlandırma Sistemi

### Sistem Mimarisi ve Kullanılan Kütüphaneler

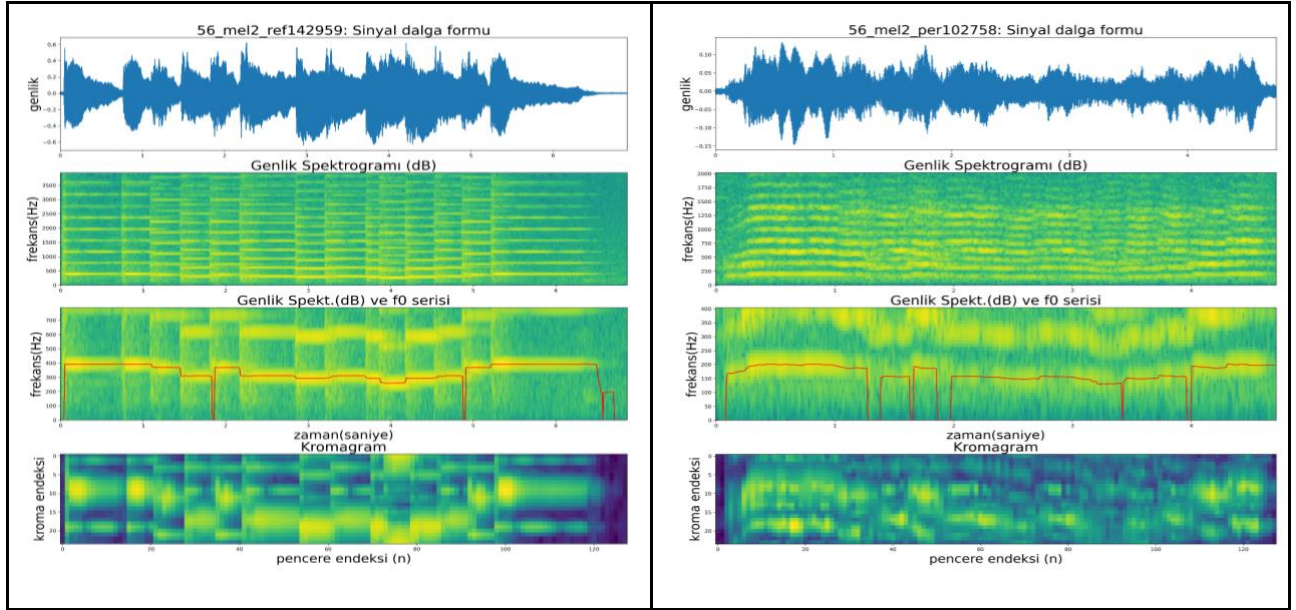
Önerilen sistem aşağıdaki Görselde özetlenmiştir. Sistem Python dilinde gerçekleştirilmiş olup açık kaynak kodlu olarak Bölüm 1.3'te verilen link üzerinden paylaşılmaktadır. Kodlar hazırlanırken librosa, dtw-python, crepe, resampy, scipy, libfmp, sklearn, xgboost kütüphanelerinden, kayıtlardan öznitelik hesaplama ve makine öğrenmesi testlerin gerçekleştirilmesi adımlarında, faydalanılmıştır. Aşağıda her bir bileşen alt başlıklarda ele alınmıştır.



**Görsel 4.** Önerilen sistemin mimarisi

### Akustik Öznitelik Çıkartma/Hesaplama

Sistemde akustik öznitelikler olarak temel titreşim frekans ( $f_0$ ) serisi ve kroma özniteliği kullanılmaktadır. Görsel 5'de bir kayıt ikilisi (sol kolonda bir referans piyano kaydı ve sağ kolonda bir öğrenci performans kaydı) için sinyal dalga formu ve çıkartılan/hesaplanan öznitelikler görselleştirilmiştir.



**Görsel 5:** Kayıtların dalga formları ve elde edilen öznelilikler. Yukarıdan aşağı: 1) sinyal dalga formu, 2) genlik spektrumu (0 - 2 kHz), 3) genlik spektrumu (0 - 400 Hz) ve Crepe kütüphanesi ile hesaplanan temel titreşim frekans serisi (kırmızı çizgi), 4) Librosa kütüphanesi kullanılarak hesaplanan 24 boyutlu kromagram. Sol kolon: referans olarak kullanılan piyano kaydı, Sağ kolon: öğrenci performans kaydı

### Kayıttan temel titreşim frekans serisi hesaplanması

Problemde ele alınan kayıtlar monofonik olup referans kayıtlarda piyano, öğrenci kayıtlarında ise insan sesi bulunmaktadır. Müzik bilgi erişim uygulamalarında ezgiye dair bilgiye ihtiyaç olduğunda en yaygın kullanılan temsillerden birisi temel titreşim frekansının zamanla değişimine karşılık gelen melografdır (Carmi-Cohen, 1964). Güncel sistemlerde, bu temsili elde etmek için sinyalin küçük kesitlerinde tekil frekans değerleri kestirilip arka arkaya dizilerek frekans serileri (frekans değerlerini ardışık olarak içeren vektörler) elde edilir. Konuşma ve müzik ses işlemede en çok çalışılan konulardan birisi olan bu alanda onlarca farklı teknik önerilmiş ve kullanılmıştır. Bu çalışmada en güncel araçlar içerisinde üç tanesi seçilerek, öncelikle iKala veri kümesi (Chan, Yeh, Fan, Chen, Su, Yang ve Jang, 2015) üzerinde performansları, müzik bilgi erişim alanındaki standart metrikler (*mir\_eval* Python kütüphanesi<sup>8</sup> (Raffel, McFee, Humphrey, Salamon, Nieto, Liang ve Ellis, 2014) kullanılarak karşılaştırılmıştır. Bu araçlar şunlardır:

<sup>8</sup> [https://craffel.github.io/mir\\_eval/](https://craffel.github.io/mir_eval/)

- Essentia kütüphanesi<sup>9</sup> (Bogdanov, Wack, Gómez, Gulati, Herrera, Mayor, Roma, Salamon, Zapata, Boyer, Mayor ve Serra, 2013) içerisindeki Melodia algoritması/aracı (Salamon ve Gomez, 2012).
- Librosa kütüphanesi<sup>10</sup> içerisindeki pYIN algoritması/aracı (Mauch ve Dixon, 2014)
- Crepe algoritması/aracı<sup>11</sup> (Kim, Salamon, Li, ve Bello, 2018)

Ham frekans doğruluğu (İngilizce: “raw pitch accuracy”) kriteri<sup>12</sup> dikkate alınarak gerçekleştirilen karşılaştırma sonucu Crepe algoritmasının/aracının performansının en yüksek olduğunun gözlenmesi üzerine çalışmada bu algoritmanın kullanılmasına karar verilmiştir. Bu algoritma/araç kullanılarak veri kümesindeki tüm kayıtlar işlenmiş ve frekans serileri elde edilmiştir.

### **Kayıttan kroma özniteliği hesaplanması**

Ezgi analizinde diğer yaygın kullanılan öznitelik kroma özniteliğidir. Kroma özniteliği, bir ses sinyal kesitinde her bir notaya düşen ortalama enerjiyi temsil eden çok boyutlu bir vektördür (Ewert, 2011). Örnekle açıklayacak olursak, kroma vektörü içerisinde her bir nota için bir toplam enerji değeri bulunmaktadır. Örneğin Do notasının enerji değeri, sinyalin spektrumunda her oktavdaki Do notasına karşılık gelen dar frekans bölgelerindeki enerjiler toplanarak elde edilir. Müzik bilgi erişim uygulamalarında yaygın olarak Batı popüler ve klasik müziği nota uzayı dikkate alındığı için bir oktavda 12 nota olduğu varsayılır ve kroma vektörleri 12 boyutlu olarak hesaplanır. Bu çalışmada daha detaylı entonasyon temsili gerekliliği sebebiyle oktavin logaritmik 24 eşit parçaya bölündüğü varsayılmış ve 24 boyutlu vektörler elde edilmiştir. Analizi yapılan ses sinyalinin küçük kesitleri için elde edilen kroma öznitelikleri yan yana dizildiğinde, kromagram adı verilen spektrograma benzer bir zaman-frekans temsili elde edilir. Görsel 5’in en alt bölümünde iki kaydın kromagram görüntüsü sunulmuştur. Bu çizimler hemen üst bölümdeki frekans serisi ve spektrogram ile karşılaştırıldığında kromagramın tek oktavlık bir alanla sınırlandırılmış ve temel titreşim frekans bilgisi ile yüksek derecede ilişkili bir spektrogram temsili olduğu görülmektedir. Kromagram temsili, ses içeriğindeki notaların enerjisine dair bir temsil olduğu için yaygın olarak otomatik akor tespiti

---

<sup>9</sup> <https://essentia.upf.edu/>

<sup>10</sup> <https://librosa.org/>

<sup>11</sup> <https://github.com/marl/crepe>

<sup>12</sup> [https://craffel.github.io/mir\\_eval/#mir\\_eval.melody.raw\\_pitch\\_accuracy](https://craffel.github.io/mir_eval/#mir_eval.melody.raw_pitch_accuracy)

(McVicar, Santos-Rodríguez, Ni ve De Bie, 2014), otomatik müzik-nota senkronizasyonu/hizalaması (Kirchhoff ve Lerch, 2011) gibi uygulamalarda yaygın olarak kullanılan bir özneliktir. Çalışmada kroma özneliklerini hesaplamak için Librosa kütüphanesi içindeki `chroma_stft`<sup>13</sup> fonksiyonu kullanılmıştır.

### Zamanda Eşleme/Hizalama

Eldeki problem, farklı uzunlukta iki kaydın ezgi benzerliğinin ölçülmesini gerektirmektedir. Bunun için bir önceki adımda hesaplanan farklı uzunluktaki öznelik vektörlerinin ilgili bölgelerinin birbiriyle eşleştirilmesi gerekmektedir. Farklı uzunluklardaki parametre serilerinin zamanda eşlenmesi işlemi yaygın bir Görselde literatürde dinamik zaman bükümü (dynamic time warping (DTW)) algoritmaları kullanılarak gerçekleştirilir. Bu, verilen iki seriyi farklı bölgelerinde esneterek veya daraltarak serileri zamanda eşlemeyi sağlayan bir algoritmadır. Görsel 6'da, kullanılan veri çiftinden birisinde DTW eşleme öncesi ve sonrası parametre serilerini sunulmuştur. DTW algoritması parametre serilerinin bütün karşılıklı elemanları arasındaki uzaklıklardan oluşan bir maliyet matrisinde en az toplam maliyet için ilk serinin hangi elemanı ile ikinci serinin hangi elemanı arasında eşleme yapılması gerektiğini bulan bir dinamik programlama algoritmasıdır (Giorgino, 2009). Matematiksel olarak, DTW bir eniyileme problemi olarak Eşitlik (1)'de verildiği gibi tanımlanabilir:

$$DTW_q(x, x') = \min_{P \in A(x, x')} \left( \sum_{(i,j) \in P} d(x_i, x'_j)^q \right)^{\frac{1}{q}} \quad (1)$$

Burada,  $K$  uzunluğundaki hizalama yolu  $P$ ,  $K$  dizin çiftlerinin  $((i_0, j_0), \dots, (i_{K-1}, j_{K-1}))$  bir dizisi ve  $A(x, x')$  tüm kabul edilebilir yolların bir kümesidir. Yolum kabul edilebilir olarak değerlendirilmesi için şu koşulları sağlaması gerekir:

- Zaman serilerinin sırasıyla başlangıç ve bitişleri birlikte eşleşmelidir:
  - $P_0 = (0, 0)$
  - $P_{K-1} = (n - 1, m - 1)$
- Dizi hem  $i$ , hem de  $j$ 'de monotonik artandır ve tüm zaman serisi dizinlerinin/endekslerinin en az bir kez bulunması gereklidir:
  - $i_{k-1} \leq i_k \leq i_{k-1} + 1$
  - $j_{k-1} \leq j_k \leq j_{k-1} + 1$

<sup>13</sup> [https://librosa.org/doc/main/generated/librosa.feature.chroma\\_stft.html](https://librosa.org/doc/main/generated/librosa.feature.chroma_stft.html)

Elemanlar arası uzaklıklar hesaplanırken, eleman değerleri tekil sayılar olduğu durumda (frekans serileri arasında eşleme yapıldığı durumda) mutlak fark kullanılması yaygındır ve biz de bu fark hesabını kullandık. 24 boyutlu kroma vektörleri arasındaki DTW maliyet matris değerleri hesabında çok farklı uzaklık ölçütleri kullanılabilmeyle beraber, bu çalışmada, yaygın kullanılan L1 uzaklığı kullanılmıştır<sup>14</sup>. 24 boyutlu kroma özelliklerinin, L1 uzaklığı kullanarak, dinamik zaman bükümü ile eşlenmesi için ise libfmp Python kütüphanesi (Müller ve Zalkow, 2021) kullanılmıştır.

$a = (a_1, a_2, \dots, a_n)$  ve  $b = (b_1, b_2, \dots, b_n)$   $R^N$ 'de tanımlı 2 vektör olmak üzere

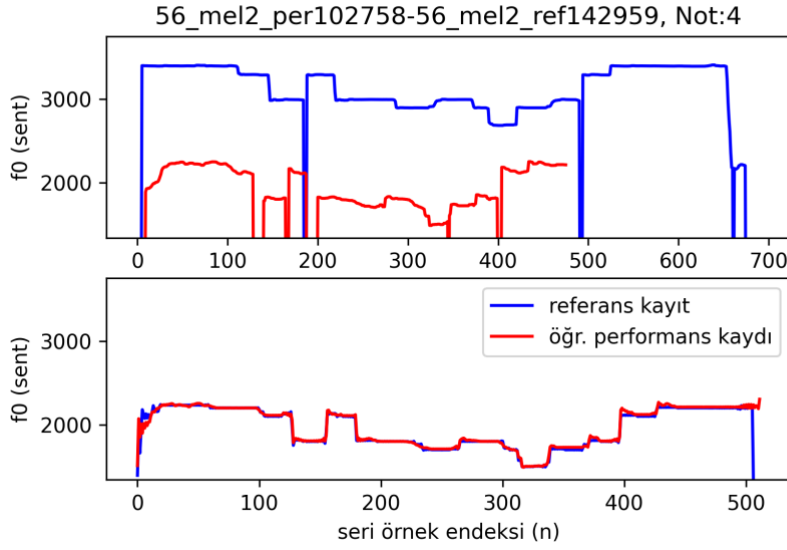
L1 (Manhattan) Uzaklığı şu Görselde hesaplanır:

$$d_1(a, b) = \|a - b\|_1 = \sum_{i=1}^N |a_i - b_i| \quad (2)$$

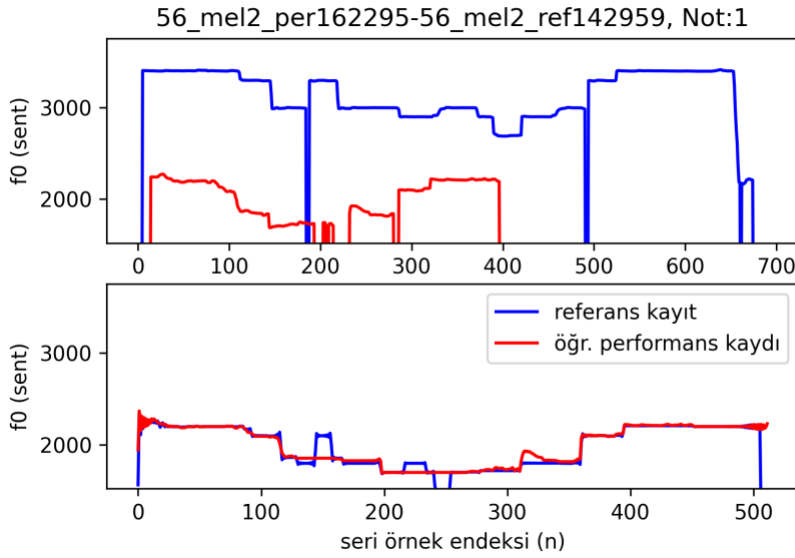
Bu problemde, öğrencinin görece uzun bir ezgiyi icra etmesi gerektiğinde kısa nefes boşlukları bırakmasında sakınca bulunmamaktadır. Yine, referans kayıtlarında da yer yer sesler arasında küçük boşluklar bulunabilmektedir. Bu boşlukların zamanda eşleme işlemini etkilememesi için öncelikle frekans serisinde bulunan sıfır değerleri serilerden çıkartılmakta (boşluklar dışarıda bırakılmakta) ve uzun olan seri, kısa olanın boyutuna gelecek Görselde tekrar örneklenmektedir (tersi işlem (kısa serinin uzun ile aynı boyuta getirilmesi) sinyalin ani değiştiği bölgelerde ek bileşenler getirebileceği için bu tercih yapılmıştır). Giorgino, 2009 tarafından paylaşılan *dtw-python* paketi kullanılarak zamanda eşleme işleminin sonuçlarına dair aşağıda iki örnek sunuyoruz. İlk örnek Görsel 5'te sunulan kayıtlara ait olup bu örnekte öğrenci performansı tam not (4) almıştır. İkinci örnekte öğrenci performansı en düşük notu (1) almıştır.

---

<sup>14</sup> L2 uzaklığı, Kosinüs uzaklığı ve Hamming uzaklığı ile de testler gerçekleştirilmiş, kullanılan uzaklık tanımına bağlı olarak testler sonucu elde edilen farklar az ve L1 uzaklığı lehine olması sebebiyle bu metne o testlerin açıklanması ve sonuçlarının tartışılması dahil edilmemiştir.



**Görsel 6.** Görsel 5’de sunulan referans ve öğrenci performans kayıtlarının frekans serileri zamanda eşlenmeden önce (üst Görsel) ve eşlendikten sonraki hali (alt Görsel). Bu örnekte öğrenci tam not almıştır.



**Görsel 7.** Referans ve öğrenci performans kayıtlarının frekans serileri işlenmeden önce (üst Görsel) ve eşlendikten sonraki hali (alt Görsel). Bu örnekte öğrenci en düşük notu almıştır

Görsel 6 incelendiğinde, eşlenme işlemi sonrası tam not alan örneğin, frekans serisinin referans frekans serisiyle büyük örtüşmeye sahip olduğu görülmektedir. Görsel 7’deki düşük not alan performansın frekans serisinin referans frekans serisiyle örtüşme düzeyi ise daha düşüktür. Eşleme adımını takiben eşlenmiş seriler arasındaki farkın istatistiksel dağılımı hesaplanıp makine öğrenmesi modeline girdi olarak verilmektedir. Farkın istatistiksel dağılımının hesaplanması işlemi bir sonraki bölümde açıklanmaktadır.



## **Fark Öznitelikleri Çıkartma/Hesaplama**

Makine öğrenmesi modeline girdi olarak kullanılan öznitelikler şunlardır; eşleme sırasındaki hesaplanan maliyet değeri (Eşitlik-1'de hesaplanan değer), eşleme sırasında her bir serinin uzunluklarının değişim oranı ve eşleştirme sonucu elde edilen serilerin farkından ölçülen istatistiksel dağılım değerleri. Bu değerler hem frekans serileri için, hem de kroma matrisleri için hesaplanmaktadır.

Elde edilen zamanda eşlenmiş serileri arasındaki fark L1 uzaklığı ile hesaplanarak bir fark serisi elde edildikten sonra şu istatistiksel parametreler hesaplanır: Ortalama fark, farkın standart sapması, serinin son %10 luk dilimindeki ortalama fark (bu öznitelik, icranın finalde doğru kapanış yapmasının notlamayı doğrudan etkilediği düşünülerek eklenmiştir), sınır değerleri {0, 25, 50, 75, 100, 125, 150, 200, 1200} sent olan 8 boyutlu bir histogram vektörü. Frekans serileri ve kroma serileri üzerinden bu öznitelikler yan yana dizilerek 28 boyutlu öznitelik vektörü elde edilmektedir. Bu vektör, etiket verisiyle birleştirilerek, her satırında bir örneğe dair özniteliklerin ve etiket değerinin bulunduğu standart tablo türü makine öğrenmesi verisi olarak kaydedilmektedir.

## **Makine Öğrenmesi Modeli**

Tablo şeklinde veriler üzerinden gerçekleştirilen makine öğrenmesi uygulamalarında karar ağaçları temelli modellerin güncel derin öğrenme modelleri ile karşılaştırıldığında bile tercih edilir olduğu bilinmektedir (Shwartz-Ziv ve Armon, 2022). Bu sebeple, fark özniteliklerini girdi olarak alıp icraya verilecek notu tahmin eden model için karar ağaçları temelli modeller ve diğer sınıflandırıcı modellerini temsil için birer model seçilmiştir. Tüm testler paylaşılan açık kaynak kodlu araçlar sayesinde tekrarlanabilir formdadır. Yeni modellerin testlere dahil edilmesi birkaç kod satırı değişimi ile gerçekleştirilebilir veya PyCaret (<https://pycaret.org/>) türü araçlarla çok fazla sayıda model çeşitli hiper parametre kombinasyonları ile test edilip daha ideal bir kombinasyonun bulunması mümkündür. Bu metinde, yer darlığı sebebiyle, temsili modeller kullanarak (ve modelleri varsayılan parametreleriyle kullanarak) sınırlandırılmış testlerin sonuçlarını sunuyoruz.

İcralara otomatik not verme işlemi hem otomatik sınıflandırma hem de otomatik regresyon problemi olarak ele alınabilir. Bu sebeple bu iki yaklaşımla iki ayrı test

gerçekleştirilmiş ve sonuçlar alt bölümlerde sunulmuştur. İki yaklaşımda elde edilen sonuçların karşılaştırılabilir olmasını sağlamak için aynı makine öğrenmesi performans metrikleri kullanılmış ve raporlanmıştır. Testlerde hem çapraz doğrulama hem de baştan ayrılan test kümesi üzerinde sonuç raporlama gerçekleştirilmiş ancak yer darlığı sebebiyle bu metinde sadece test kümesinde elde edilen sonuçlar sunulmuştur. Çapraz doğrulama deney sonuçlarına [www.github.com](http://www.github.com)<sup>15</sup> üzerinden erişilebilir.

Verilerin eğitim ve test kümelerine bölünmesi işlemi soru (ezgi örüntüsü) düzeyinde gerçekleştirilmiş, böylece makine öğrenmesi modellerinin soruları ezberleme ihtimali için önlem alınmıştır (diğer bir deyişle eğitim için kullanılan ezgi soruları ile test için kullanılan ezgi soruları farklıdır). Çapraz doğrulamada da doğrulama kümesi soru bazında ayrımla seçildiği için çapraz doğrulama sonuçlarının ortalaması ile test kümesi üzerinde raporlanan sonuçlar büyük oranda örtüştüğü gözlenmiştir. Uzmanlardan alınan beş etiket kümesinin kesişimi olarak ayrıca üç ve üçten fazla uzmanın aynı notu verdiği örnekler alınmış ve bu notu kullanarak “çoğunluk etiketi” isimli bir etiket kümesi oluşturulmuştur. Bu küme makine öğrenmesi testlerine altıncı küme olarak eklenmiştir.

### Notlandırma işleminin otomatik sınıflandırma problemi olarak ele alınması

İlk olarak problem otomatik sınıflandırma problemi olarak ele alınmış, her bir etiket kümesi için ayrı ayrı yürütülen makine öğrenmesi testleri sonuçları Tablo 2’de sunulmuştur. Her bir testte, bir etiket kümesinin verileri eğitim ve test olarak ayrılmakta, ayrılan eğitim kümesiyle sistem eğitilmekte ve geride kalan test kümesi üzerinde sistemin performansı ölçülmektedir.

**Tablo 2.** Otomatik sınıflandırma testleri performans listesi

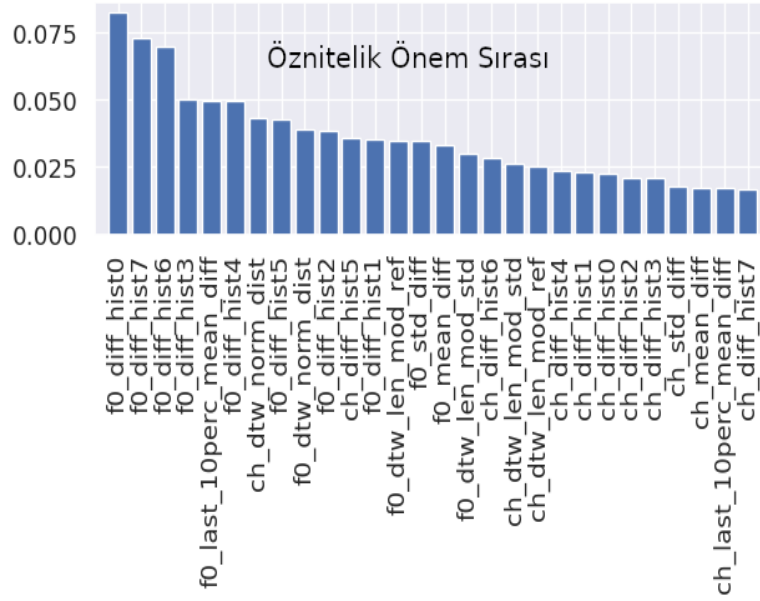
Veri	Model	OMH	Doğruluk	Ağırlıklandırılmış F1
Uzman1-ilk	LogisticRegression	0.47	0.61	0.59
	RandomForest	0.48	0.60	0.58
	XGBoost	0.50	0.58	0.55
	SVM	0.51	0.56	0.55
Uzman1-son	LogisticRegression	0.49	0.60	0.58

<sup>15</sup> Hakem değerlendirmesi sürecinde içeriği anonimleştirmek için doğrudan link verilmemiştir. Makale kabul edilirse basıma hazır sürümde tam link yerleştirilecektir.

	RandomForest	0.55	0.56	0.52
	XGBoost	0.56	0.55	0.51
	SVM	0.57	0.55	0.52
Uzman3-ilk	LogisticRegression	0.60	0.53	0.51
	RandomForest	0.62	0.52	0.48
	XGBoost	0.63	0.51	0.47
	SVM	0.65	0.49	0.47
Uzman3-son	LogisticRegression	0.61	0.50	0.49
	RandomForest	0.65	0.50	0.43
	XGBoost	0.69	0.49	0.43
	SVM	0.66	0.50	0.46
Uzman2	LogisticRegression	0.56	0.54	0.53
	RandomForest	0.58	0.54	0.52
	XGBoost	0.63	0.50	0.48
	SVM	0.60	0.52	0.51
Çoğunluk-etiketi	LogisticRegression	0.63	0.50	0.49
	RandomForest	0.65	0.51	0.48
	XGBoost	0.65	0.50	0.46
	SVM	0.66	0.47	0.45

Tablo 2'deki değerler sınıflandırıcı bazında gruplandığında ve çeşitli etiket kümeleri üzerinde elde edilen değerlerin ortalaması ele alındığında, ortalama 0.56 OMH değeri (OMH standart sapma: 0.07) ile en iyi performansı Logistic Regression modelinin sağladığı görülmektedir.

Makine öğrenmesi modeli olarak karar ağaçları kullanıldığı durumda girdi olarak kullanılan öznitelikler için bir sınıflandırmada etkinlikleri açısından önem sıralamasını otomatik olarak elde etmek mümkün olmaktadır. Görsel 8'de bu Görselde elde edilen öznitelik önem sırası sunulmaktadır.



**Görsel 8.** RandomForest modeli kullanılarak<sup>16</sup> hesaplanan öznitelik önem sırası

Görsel 8 incelendiğinde, 28 boyutlu öznitelik vektöründe sınıflandırmaya en fazla etkisi olan özniteliklerin frekans serilerinin farkından elde edilen histogram değerleri olduğu görülmektedir. Genel olarak kroma özniteliklerinin katkısı, frekans seri özniteliklerinin katkılarından düşüktür.

### Notlandırma işleminin otomatik regresyon problemi olarak ele alınması

İkinci olarak problem otomatik regresyon problemi olarak ele alınmış, her bir etiket kümesi için ayrıca yürütülen makine öğrenmesi testleri sonuçlar Tablo 3'te sunulmuştur. Regresyon işlemi, tahmin edilen not değerini sürekli bir değer olarak ele aldığı için, 3.2 gibi ara değerler de sunar. Doğruluk ve Ağırlıklandırılmış F1 metriklerini hesaplamak için bu değer en yakın tam sayıya yuvarlanarak tam sayıya yuvarlanmış nota değerleri elde edilmiş, bu değerlerle ayrıca "OMH-Yuvarlanan Değerler" de hesaplanıp sunulmuştur. Yuvarlama işleminin OMH değerini bir miktar iyileştirdiği (düşürdüğü) gözlenmiştir.

<sup>16</sup> Hesaplama yöntemi için bakınız:

[https://scikit-learn.org/stable/auto\\_examples/ensemble/plot\\_forest\\_importances.html](https://scikit-learn.org/stable/auto_examples/ensemble/plot_forest_importances.html)

**Tablo 3.** Otomatik sınıflandırma testleri performans listesi

Veri	Model	OMH	OMH-Yuvarlanan Değerler	Doğruluk	Ağırlıklandırılmış F1
Uzman1-ilk	Linear regression	0.61	0.60	0.44	0.43
	Random forest	0.51	0.44	0.60	0.61
	XGBoost	0.52	0.45	0.59	0.60
	Adaboost	0.67	0.66	0.38	0.30
Uzman1-son	Linear regression	0.64	0.62	0.41	0.40
	Random forest	0.53	0.49	0.56	0.57
	XGBoost	0.55	0.50	0.55	0.56
	Adaboost	0.69	0.69	0.32	0.25
Uzman3-ilk	Linear regression	0.65	0.61	0.45	0.42
	Random forest	0.61	0.57	0.50	0.51
	XGBoost	0.63	0.59	0.49	0.50
	Adaboost	0.68	0.64	0.42	0.36
Uzman3-son	Linear regression	0.68	0.65	0.42	0.36
	Random forest	0.58	0.55	0.52	0.53
	XGBoost	0.61	0.57	0.50	0.50
	Adaboost	0.70	0.67	0.38	0.30
Uzman2	Linear regression	0.68	0.65	0.41	0.37
	Random forest	0.60	0.57	0.48	0.49
	XGBoost	0.61	0.56	0.51	0.51
	Adaboost	0.67	0.67	0.37	0.29
Çoğunluk-etiketi	Linear regression	0.69	0.67	0.39	0.35
	Random forest	0.62	0.59	0.49	0.51
	XGBoost	0.64	0.60	0.48	0.49
	Adaboost	0.73	0.70	0.34	0.26

Tablo 3'teki değerler model bazında gruplandığında, yuvarlanmış not değerleri ile yapılan ölçümler ve çeşitli etiket kümeleri üzerinde elde edilen değerlerin ortalaması ele alındığında, ortalama 0.54 OMH değeri (OMH standart sapma: 0.06) ile en iyi performansın Random Forest modeli olduğu görülmektedir.

## **Tartışma ve Sonuçlar**

Bu çalışmada, piyano sesiyle kaydedilmiş bir ezginin insan sesiyle icrası/tekrarı sonrasında iki kaydı girdi olarak alarak otomatik notlandırma işlemi yapan bir sistem sunulmuştur. Tanımlanan problemde sinyal işleme açısından şu iki temel zorluk bulunmaktadır. Birinci zorluk birbirine karakter olarak benzemeyen iki ögenin karşılaştırılıyor oluşudur: referans kayıt (piyano sesi) ile performans kaydı (insan sesi), entonasyon özellikleri açısından karakter olarak oldukça farklıdır. Görsel 5'te örneği sunulduğu gibi, piyano kayıtları frekans serileri yan yana dizilmiş düzlükler Görselde bir karaktere sahip iken (Görsel 5 sol kolon), insan sesi frekans eğrileri net düzlükler içermeden sürekli yayvan geçişler içeren eğriler şeklindedir (Görsel 5 sağ kolon). İkinci zorluk da icranın serbest tempoda ve serbest uzunlukta gerçekleştiriliyor olması, bu sebeple, iki kaydın karşılaştırılabilir hale getirilmesi için önce zamanda bölgesel olarak esnetme-daraltma işlemlerinin tam otomatik yapılmasını gerekli kılmasıdır. DTW algoritmaları iki seriyi birbirine eşleme konusunda oldukça yaygın ve başarıyla kullanılan algoritmalarıdır. Ancak eldeki problemde, sistemin hatalı olarak notlandığı örnekler özellikle incelendiğinde, DTW işleminin zamanda eşleme sırasında gereğinden fazla iyi eşleştirme yaparak öğrencinin hatalarını temizlediği gözlenmiştir. Bu problemin aşılması için DTW algoritmasına ek kriterler eklenerek çok sayıda deneyler yapılmış ama bir iyileştirme gözlenemediği için bu metinde bu konudaki deneylere yer verilmemiştir. Bu işlem (zamanda eşlemeyi sağlayacak ama bunu sınırlandırarak, hataları yok edecek düzeyde esnetme-daraltmaların önüne geçecek kriterleri tanımlama), sistemin iyileştirme potansiyelinin olduğu bir boyuttur.

Önerilen sistem çeşitli makine öğrenmesi modelleri kullanılarak test edilmiştir. Sunulan test kombinasyonunda en iyi değerler, sınıflandırma problemi olarak ele alındığı durumda 0.56 OMH, regresyon problemi olarak ele alındığında 0.54 OMH olarak ölçülmüştür. Aynı metrik (OMH) kullanılarak uzmanların etiketleri birbiriyle ikili olarak karşılaştırıldığında ortalama 0.40 OMH (standart sapma: 0,04) değeri hesaplanmaktadır. Notların/etiketlerin 1-4 arasında olduğu düşünüldüğünde, önerilen sistemin uzmanlar arası (ve aynı uzmanın farklı zamanlarda yaptığı notlandırmalar arası) uyum düzeyine yaklaşan bir performansa sahip olduğu görülmektedir.

Bu deneylere ek olarak, literatür özetinde bahsi geçen derin öğrenme modelleri ile denemeler yapılmış ancak elde edilen başarı oranlarının metinde sunulan sistemden daha düşük olduğu gözlemlenmiştir. Bunun altında yatan temel sebebin veri kümesi büyüklüğü olduğu düşünülmektedir çünkü derin ağ modelleriyle yapılan testlerin çoğunda öğrenmenin neredeyse hiç gerçekleşmediği gözlemlenmiştir. Metnin bütünlüğü ve uzunluğu gözetilerek derin öğrenme modelleriyle yapılan (ve daha düşük skor elde edilen) bu deneylere metin içerisinde yer verilmemiştir.

Tasarlanan sistem, kayıtlarda sadece ezgi boyutunu işlemeyi hedefler. Burada tartışmaya açık noktalardan birisi uzmanların not verirken ezgideki notaların temel frekansı dışındaki faktörlerden etkilenip etkilenmediği bilinmemesidir. Bu konu hakkında yapılan son dönem çalışmalarında temel frekans dışında perde zarfı, tını ve oktav farkları gibi değişkenlerin de algılanan perdeyi etkilediği saptanmıştır (Köker, 2017; Oxenham, 2012; Zarate, Ritson ve Poeppel, 2013). Bu tip faktörler icra sırasındaki entonasyon farklarının bazen kabul edilebilir, bazen de hata olarak algılanmasına sebep olabilmektedir - hele ki bu entonasyon açısından mükemmel yakın bir icranın ardından gelen bir icra ise oluşturacağı tezatlık etkisinden dolayı hata olarak algılanmaya daha müsaittir. Bu tip durumlar, uzmanların farklı zamanlarda farklı sıralamalarda puanladıkları icracılar için “entonasyon” (-5puan) ve “yanlış okunan nota” (-15puan) değerlendirmelerinde karar değişikliklerine neden olmuş olabilir. Bu çalışmada da uzman notları karşılaştırıldığında, ara notlar (2 ve 3) dikkate alındığında uzmanlar arası (ve aynı uzmanın çeşitli zamanlarda verdiği notlar arasında) uyumun oldukça düşük olduğu görülmüştür. Bir başka deyişle, “Başarılı” ve “Çok Başarısız” performansların belirlenmesinde güçlü fikir birliği vardır, bunların dışındaki icralardaki hataların ne kadar “ciddi hata”, ne kadar “küçük hata” olarak değerlendirilmesi yukarıda bahsedilen başka faktörlerden etkisi altında da gerçekleşmiş olabilir. Önerilen sistem, bir uzmanın verdiği notlar üzerinden notlamayı öğrenmektedir (ve yine o uzmanın notlandığı diğer örnekler üzerinde test edilmiştir). Eldeki etiketlerin/notların sorgulamaya açık olduğu durumda makine öğrenmesi testleriyle elde edilen sonuçların yorumlanması da zorlaşmaktadır. Bununla beraber, sistem performansı ile uzmanlar arası uyum düzeyinin yakın oluşu sistemin gerçek hayat uygulamalarında başarıyla kullanılma potansiyeli olduğunu düşündürmektedir. Otomatik sistemin kullanıldığı durumda uzman zaman maliyeti olmayacağı için öğrenciye

çok daha fazla soru sorulup bu işlem sonucunda daha güvenli bir değerlendirme notu elde edilebilir.

### **Teşekkür**

Bu çalışma, TÜBİTAK tarafından '1001 - Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Projelerini Destekleme Programı' kapsamında desteklenmiştir (Proje no:121E198).

### **Kaynakça**

- Abeşer, J., Hasselhorn, J., Dittmar, C., Lehmann, A., ve Grollmisch, S. (2013, October). Automatic quality assessment of vocal and instrumental performances of ninth-grade and tenth-grade pupils. *Proceedings of the International Symposium on Computer Music Multidisciplinary Research (CMMR)* (pp. 975-988).
- Bogdanov, D., Wack, N., Gómez, E., Gulati, S., Herrera, P., Mayor, O., Roma, G., Salamon, J., Zapata, J., Boyer, H., Mayor, O., ve Serra, X. (2013). Essentia: An audio analysis library for music information retrieval. *Proceedings of the International Society for Music Information Retrieval (ISMIR), Curitiba, Brazil.*(pp.493-498).
- Bozkurt, B., Baysal, O., ve Yüret, D. (2017, September). A dataset and baseline system for singing voice assessment. *Proceedings of the International Symposium on Computer Music Multidisciplinary Research (CMMR), Matosinhos, Portugal* (pp. 25-28).
- Bozkurt, B., Gulati, S., Romani Picas, O., ve Serra, X. (2018). MusicCritic: a technological framework to support online music teaching for large audiences. *Proceedings of the 33rd World Conference on Music Education (ISME), Baku, Azerbaijan.*
- Chan, T. S., Yeh, T. C., Fan, Z. C., Chen, H. W., Su, L., Yang, Y. H., ve Jang, R. (2015, April). Vocal activity informed singing voice separation with the iKala dataset. *Proceedings of the 2015 IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP)* (pp. 718-722).
- Carmi-Cohen, D. (1964). An investigation into the tonal structure of the maqamat. *Journal of the International Folk Music Council*, 16, 102-106.
- Ewert, S. (2011). Chroma Toolbox: MATLAB implementations for extracting variants of chroma-based audio features. *Proceedings of the Conference of the International Society for Music Information Retrieval (ISMIR).*
- Galan, D., Heradio, R., Vargas, H., Abad, I., ve Cerrada, J. A. (2019). Automated assessment of computer programming practices: The 8-years uned experience. *IEEE Access*, 7, 130113-130119.
- Giorgino, T. (2009). Computing and visualizing dynamic time warping alignments in R: the dtw package. *Journal of statistical Software*, 31, 1-24.
- Goto, M., ve Nishimura, T. (2005). AIST humming database: Music database for singing research. *IPSJ SIG Notes (Technical Report)(Japanese edition), 2005(82), 7-12.*
- Gulati, S., Serra, J., ve Serra, X. (2015, April). An evaluation of methodologies for melodic similarity in audio recordings of Indian art music. *Proceedings of the IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP)* (pp. 678-682).
- Hotelling, H. (1933). Analysis of a complex of statistical variables into principal components. *Journal of educational psychology*, 24(6), 417.



- Huang, J., ve Lerch, A. (2019). Automatic Assessment of Sight-reading Exercises. *Proceedings of the Conference of the International Society for Music Information Retrieval (ISMIR)*. (pp. 581-587).
- Jha, M. V., ve Rao, P. (2012, February). Assessing vowel quality for singing evaluation. *Proceedings of the National Conference on Communications (NCC)* (pp. 1-5).
- Kim, J. W., Salamon, J., Li, P., ve Bello, J. P. (2018, April). Crepe: A convolutional representation for pitch estimation. *Proceedings of the IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP)* (pp. 161-165).
- Kirchhoff, H., ve Lerch, A. (2011). Evaluation of features for audio-to-audio alignment. *Journal of New Music Research*, 40(1), 27-41.
- Köker, O. (2017). *The Acceptable Pitch Range (s) For Single Note Repetitions In Music Aptitude Examinations* (Masters Thesis). İstanbul Teknik Üniversitesi, Graduate School.
- Lin, C. H., Lee, Y. S., Chen, M. Y., ve Wang, J. C. (2014, September). Automatic singing evaluating system based on acoustic features and rhythm. *Proceedings of the International Conference on Orange Technologies* (pp. 165-168). <https://doi.org/10.1109/ICOT.2014.6956625>
- Lundy, D. S., Roy, S., Casiano, R. R., Xue, J. W., ve Evans, J. (2000). Acoustic analysis of the singing and speaking voice in singing students. *Journal of voice*, 14(4), 490-493.
- Mauch, M., ve Dixon, S. (2014, May). pYIN: A fundamental frequency estimator using probabilistic threshold distributions. *Proceedings of the IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP)* (pp. 659-663). <https://doi.org/10.1109/ICASSP.2014.6853678>
- McVicar, M., Santos-Rodríguez, R., Ni, Y., ve De Bie, T. (2014). Automatic chord estimation from audio: A review of the state of the art. *IEEE/ACM Transactions on Audio, Speech, and Language Processing*, 22(2), 556-575. <https://doi.org/10.1109/TASLP.2013.2294580>
- Molina, E., Barbancho, I., Gómez, E., Barbancho, A. M., ve Tardón, L. J. (2013, May). Fundamental frequency alignment vs. note-based melodic similarity for singing voice assessment. *Proceedings of the IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP)* (pp. 744-748). <https://doi.org/10.1109/ICASSP.2013.6637747>
- Müller, M., ve Zalkow, F. (2021). libfmp: A Python package for fundamentals of music processing. *Journal of Open Source Software*, 6(63), 3326. <https://doi.org/10.21105/joss.03326>
- Nakano, T., Goto, M., ve Hiraga, Y. (2006). An automatic singing skill evaluation method for unknown melodies using pitch interval accuracy and vibrato features. *Proceedings of the Ninth International Conference on Spoken Language Processing*.
- Oxenham, A. J. (2012). Pitch perception. *Journal of Neuroscience*, 32(39), 13335-13338. <https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.3815-12.2012>
- Pati, K. A., Gururani, S., ve Lerch, A. (2018). Assessment of student music performances using deep neural networks. *Applied Sciences*, 8(4), 507. <https://doi.org/10.3390/app8040507>
- Raffel, C., McFee, B., Humphrey, E. J., Salamon, J., Nieto, O., Liang, D., ve Ellis, D. P. W. (2014, October). MIR\_EVAL: A Transparent Implementation of Common MIR Metrics. *Proceedings of the Conference of the International Society for Music Information Retrieval (ISMIR)*.
- Salamon, J., ve Gómez, E. (2012). Melody extraction from polyphonic music signals using pitch contour characteristics. *IEEE transactions on audio, speech, and language processing*, 20(6), 1759-1770. <https://doi.org/10.1109/TASL.2012.2188515>

- Schramm, R., de Souza Nunes, H., ve Jung, C. R. (2015, October). Automatic Solfège Assessment. *Proceedings of the Conference of the International Society for Music Information Retrieval (ISMIR)*. (pp. 183-189).
- Seshadri, P., ve Lerch, A. (2021). Improving music performance assessment with contrastive learning. *arXiv preprint*. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2108.01711>
- Shwartz-Ziv, R., ve Armon, A. (2022). Tabular data: Deep learning is not all you need. *Information Fusion, 81*, 84-90. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2106.03253>
- Sundberg, J. (2001). Level and center frequency of the singer's formant. *Journal of voice, 15*(2), 176-186. [https://doi.org/10.1016/S0892-1997\(01\)00019-4](https://doi.org/10.1016/S0892-1997(01)00019-4)
- Tsai, W. H., Ma, C. H., ve Hsu, Y. P. (2015). Automatic Singing Performance Evaluation Using Accompanied Vocals as Reference Bases. *J. Inf. Sci. Eng., 31*(3), 821-838.
- Typke, R. (2007). *Music retrieval based on melodic similarity* (Doctoral dissertation, Utrecht University). <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/19776>
- Wesolowski, B. C., Wind, S. A., ve Engelhard Jr, G. (2016). Examining rater precision in music performance assessment: An analysis of rating scale structure using the multifaceted Rasch partial credit model. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal, 33*(5), 662-678. <https://doi.org/10.1525/mp.2016.33.5.662>
- Yang, W., Wang, X., Tian, B., Xu, W., ve Cheng, W. (2022). A Multi-stage Automatic Evaluation System for Sight-singing. *IEEE Transactions on Multimedia*. <https://doi.org/10.1109/TMM.2022.3168132>
- Zarate, J. M., Ritson, C. R., ve Poeppel, D. (2013). The effect of instrumental timbre on interval discrimination. *PloS one, 8*(9), e75410. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0075410>
- Zhang, H., Jiang, Y., Jiang, T., ve Peng, H. (2021). Learn by Referencing: Towards Deep Metric Learning for Singing Assessment. *Proceedings of the Conference of the International Society for Music Information Retrieval (ISMIR)*. (pp. 825-832).
- Zhang, Y., ve Yi, D. (2021). A new music teaching mode based on computer automatic matching technology. *International Journal of Emerging Technologies in Learning (ijET), 16*(16), 117-130.

## Extended Abstract

### Automatic Assessment Of Student Vocal Imitation Performances Of Melodic Patterns

Online music education has witnessed remarkable growth, with renowned institutions offering online degree programs to meet the increasing demand for remote learning. As student enrollment continues to rise, incorporating technology becomes imperative to optimize limited human resources and provide effective feedback to a large number of students. Automatic grading and feedback systems play a crucial role in maintaining student engagement and progress. This study focuses on the automatic assessment of vocal performances by measuring the distance between a target melody and a student's rendition, utilizing supervised learning methods and a dataset of expert-rated recordings.

The study specifically targets exercises involving the repetition of simple musical phrases, which fall under the category of relatively mechanical musical exercises. The proposed system employs machine learning techniques to predict grades based on feature differences between time-aligned recordings.

The literature on automatic vocal performance grading primarily emphasizes the evaluation of pitch accuracy, using the extracted fundamental frequency (f0) series from monophonic recordings. Among various approaches, Dynamic Time Warping (DTW)-based distance measures have demonstrated superior performance in measuring melodic similarity. Previous studies have explored statistical analysis, automatic transcription, and deep learning models to predict grades. However, deep learning models often encounter limitations due to the size of available datasets. To contribute to the field, this study presents an open-source system for vocal performance grading, incorporating pitch series and chroma features. The system

generates grades that closely align with expert consensus, utilizing a blind and randomized grading process for reliable comparative analysis.

The proposed system includes four blocks. The first block computes the fundamental frequency series and chromagram of a given pair of recordings (a reference recording and a student performance recording). The second block applies alignment in time using a dynamic time warping algorithm. The third block computes distances between aligned features and their statistics to form a feature vector. The final block is a machine learning model that takes in the feature vector and estimates a grade (in range 1-4 referring to perfect performance, good performance with minor errors, performance with major errors and completely off) for the student performance. This system has been trained and tested on audio data collected during conservatory entrance examinations with 5 individual sets of expert annotations (running tests separately for each annotation set). The paper presents a study of inter expert grades comparison as well as comparison of grades assigned by the same expert to the same performances at different times.

The proposed system exhibits promising performance, achieving accuracies of 0.56 OMH for classification tasks and 0.54 OMH for regression tasks. The agreement among expert ratings, measured using the OMH metric, averages at 0.40 OMH, indicating a level of agreement similar to that observed among experts. Although deep learning models were explored, they yielded lower success rates primarily due to limitations imposed by the dataset size.

Factors beyond the fundamental frequency, such as pitch envelope, timbre, and octave differences, were found to be influencing pitch recognition in previous studies. Similar factors may have influenced the expert evaluations in this study, as the agreement among experts was lower for intermediate grades, implying subjective evaluations of error severity. Nevertheless, the proposed system aligns with expert consensus, laying a solid foundation for further system development.

In conclusion, this study introduces an automated system for scoring vocal performances using piano-to-voice recordings in the context of online music education. The system effectively addresses challenges associated with the dissimilarity between recordings and the need for precise time alignment and segmentation. Its performance is promising compared to expert ratings, highlighting its potential for real-life applications. The incorporation of factors beyond the fundamental frequency improves the system's alignment with expert consensus, enhancing its reliability. The automated system offers a cost-effective solution, significantly augmenting the evaluation process in music education and performance training. The provision of a shared dataset and open-source code promotes reproducibility and facilitates comparative analysis.

A key challenge in this task is the alignment of recordings, performing time-stretching and time-compression operations to facilitate comparisons. While dynamic time warping based approaches are used in many similar alignment tasks successfully, for this specific task, too good alignment applying extreme stretching to student performance results in performance reduction for automatic assessment (assigning a high grade to a low quality performance). One potential direction of research is to study this phenomenon and use additional criteria in alignment to avoid extreme modifications in student performance.

Future research may focus on expanding the dataset size and exploring additional dimensions of musical performance evaluation, further enriching the field of automatic scoring systems in music education.



# ORMANIN SESSEL EKOLOJİSİNDE AĞAÇLARLA BİRLİKTE PERFORMATİF DİNLEME PRATİĞİ\*

Suna BAŞLANTI\*\*

## Özet

Bu makale, doktora tez çalışması kapsamında Türkiye'nin farklı ormanlarında gerçekleştirilen performatif dinleme pratiğini, ses ve türler arası karşılaşmalar bağlamında incelemektedir. Performatif dinleme, ormanın sessel ekolojisinde ağaçların yaşamsallığını ve failliğini bedensel deneyim aracılığıyla fark etmenin ve modern kapitalist anlayışın doğa-kültür, ben-öteki gibi ikiliklerini aşmanın bir yolu olarak önerilmektedir. Bu bağlamda, ormanda farklı türler arasında gerçekleşen sessel karşılaşmaların insanın kendinden farklı türlerle olan ilişkilerini nasıl dönüştürebileceği araştırılmaktadır. Posthümanist ve yeni materyalist yaklaşımlar çerçevesinde, insanmerkezci düşünceye yönelik eleştiriler sunulmakta, doğa ve kültür arasındaki sınırların yeniden düşünülmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Bitkilere yönelik geleneksel önyargıları sorgulayan bu makale, ses ve dinleme tanımlarının ötesine geçerek, insan-olmayan türlere dair ses çalışmalarında daha kapsayıcı bir anlayış geliştirilmesini amaçlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Ormanın sessel ekolojisi, performatif dinleme, ağaçların failliği, çoklu-türlerin karşılaşması, insanmerkezcilik

\* Makale Geliş tarihi 05 Ekim 2024- Makale Kabul Tarihi: 16 Kasım.2024 (Makale yazarın doktora tezinden üretilmiştir.)

\*\* Doktora öğrencisi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Dr. Erol Üçer Müzik İleri Araştırmalar Merkezi (İTU MİAM), [baslanti15@itu.edu.tr](mailto:baslanti15@itu.edu.tr).

<https://orcid.org/0009-0005-2776-6262>

## Performative Listening Practice with Trees in the Sonic Ecology of Forest

### Abstract

This article presents the performative listening practice conducted in various forests of Turkey as part of a doctoral dissertation, by focusing on sound and interspecies encounters. Performative listening is proposed as a means of acknowledging the vitality and agency of trees through the bodily experience of the sonic ecology of the forest, as well as a way of overcoming the nature-culture and self-other dualities inherent in modern capitalist understandings. In this context, the article explores how the sonic encounters that occur between different species in the forest can transform human relationships with other beings through bodily experience. Within the framework of posthumanist and new materialist approaches, critiques of anthropocentric thinking are presented by emphasising the need to rethink the boundaries between nature and culture. The aim of this approach is to develop a more inclusive understanding that goes beyond plant biases in nonhuman studies and transcends definitions of sound and listening.

**Keywords:** *Sonic ecology of forest, performative listening, agency of trees, multispecies encounters, anthropocentrism*

### Giriş

Posthümanizm, insanı doğanın merkezinde ya da karşısında değil, doğayla ve diğer türlerle ilişkili bir varlık olarak ele alır. Bu düşünce, temelde insan deneyimine odaklanan etnomüzikoloji alanında da etki yaratmış; etnomüzikologlar, insanı yalnızca bir özne olarak değil, çevresiyle etkileşimde bulunan bir varlık olarak yeniden konumlandırma çabasına girmişlerdir (Sivers, 2020). Ses çalışmaları, akustemoloji ve ekomüzikoloji gibi farklı disiplinlerde gerçekleştirilen araştırmalar, insan dışındaki varlıklarla kurulan ses ilişkileri ve bu ilişkilerin kültürel, sosyal ve çevresel boyutlarını inceleyen daha kapsayıcı çalışmaları ortaya çıkarmıştır (Feld, 2003; Krause, 2012; Whitehouse, 2015; Ochoa Gautier, 2016). Bu dönüşüm, etnomüzikolojinin de sınırlarını genişletirken, sesin bir iletişim ve deneyim aracı olarak rolü yeniden değerlendirilerek yalnızca insanlararası değil, türlerarası etkileşimlerde de nasıl bir rol oynadığını araştırmaya yönlendirmiştir (Kirksey ve Helmreich, 2010; Sivers, 2020).

Canlı ve cansız birçok farklı varlığın birlikte inşa ettiği ve bir arada yaşadığı orman ekosisteminin sahip olduğu sessel ekoloji, doğanın karmaşıklığının ve türler arasındaki

etkileşimin dinleme aracılığıyla deneyimlenebilmesi için alan sağlar. Ağaçların rüzgârla sallanan yapraklarından kuş seslerine, böceklerin kemirme seslerinden toprağın altında yaşayan mikroorganizmaların titreşimlerine kadar pek çok sestten oluşan bu çeşitlilik, ormanın dinamik *soundscape*'ini ve çoklu-türler dünyasındaki paydaşların birbirleriyle olan etkileşimlerini yansıtır. Bu sistemi karakterize eden türlerden biri olan ağaçlar ise, özellikle de ses algısı açısından pasif olarak görülebilmekte; kimi zaman insanın bildiği ve alışık olduğu anlamda hareket etmedikleri için sabit, durağan varlıklar hatta nesnelere olarak kabul edilebilmektedir. Ses ya da fiziksel temas gibi herhangi bir dış uyarana tepki veremedikleri zannedilen ağaçların pek çok duyudan mahrum oldukları, hatta cansız oldukları bile varsayılabilmektedir. İnsan olmayan türlerin yaşamlarına dair çalışmalarda artışa rağmen ağaçlara dair bu kanı, özellikle modern, Batılı ve şehirli toplumlar arasında yaygınlığını koruyabilmektedir. Bu çalışmalarda genellikle bitkilere önyargılı yaklaşılarak daha somut tepkilerin gözlemlenmesine olanak sağlayan hayvan ve insan arasındaki ilişki ve etkileşime (Grusin, 2015; Balding ve Williams, 2016; Montgomery, 2021; Middelhoff ve Peselmann, 2023), doğada olmanın insan sağlığına olan faydalarına (Bell vd., 2017; Andersen vd., 2021) ve doğal kaynakların sürdürülebilirliğine odaklanılmış, insanın diğer tüm türlere karşı imtiyazlı konumu devam ettirilmiştir. Hayvanlara odaklanma eğilimi, insan olmayan kelimesini algısal olarak daha çok hayvanlarla eşlenik hale gelen bir terime dönüştürerek diğer türleri dışlayan bir anlam kazanmasına da neden olur<sup>1</sup>. Nitekim diğer pek çok tür gibi ağaçların da insan-olmayan türlere dair çalışmalarda genellikle göz ardı edilmesi bu eğilimin bir sonucu olarak düşünülebilir. Benzer şekilde, insan-olmayan türler ve ses ilişkisini inceleyen çalışmalarda yine insanın ses açısından ilişkilenebileceği tür olarak genellikle hayvanlara odaklanılmaktadır (bknz. Krause, 2012; Whitehouse, 2015; Silvers, 2020). Bu durum, hayvanlara odaklanma eğiliminin yanı sıra ses ve duyma arasındaki ilişkiyi sadece kulak üzerinden değerlendirebilen veya değerlendirebileceğini düşünen, sese dair tüm tanımlarını inşa ettiği evrensel bir insan öznesi üzerinden oluşturan insanmerkezci bakış açısının sonucudur.

---

<sup>1</sup> Özellikle *The Nonhuman Turn* (Grusin, 2015: 167-240) kitabında Timothy Morton ve Jane Bennett insan-olmayan teriminin kapsayıcılığına değinmiş ve sadece hayvanlara değil tüm diğer türlere referans verecek şekilde genişletilmesi gerektiğini savunmuşlardır.

Bu makalede ortaya koymaya çalışılan kuramsal çerçeve, 2022-2023 yılları arasında Türkiye'nin farklı şehirlerinde (İstanbul, İzmir, Çanakkale, Bolu) doktora tez çalışması kapsamında gerçekleştirdiğim alan araştırmasındaki gözlem ve uygulamalara dayanmaktadır. Alan çalışması süresince, bir kısmı etnomüzikolog, ses araştırmacısı ve müzikologlardan oluşan farklı yaş ve mesleklerden katılımcılarla birlikte seçili ormanlarda (İstanbul Kuzey Ormanları, İzmir Atatürk Anı Ormanı, Kaz Dağları ve Abant Gölü çevresi ormanları) performatif dinleme pratikleri gerçekleştirdim. Bu makalede, farklı türlerin sesleri farklı biçimlerde algılayabileceklerinden yola çıkarak insanın ortak ses ekolojisini paylaştığı diğer yaşam formlarından biri olan ağaçlarla, ses aracılığıyla nasıl ilişkilenebileceğini inceleyeceğim. İnsan ve insan-olmayan ayrımlarının var olmadığı farklı coğrafyalardaki toplumlar için orman, ortak bir yaşam alanıdır; ancak bu çalışmada, şehirli modern toplumlardaki insanlar için orman, ağaçların varlığını, yaşamsallığını ve sosyalliğini daha yoğun deneyimleyebilecekleri, aynı zamanda ağaçlarla aralarına koydukları sınırları fark edebilecekleri bir karşılaşma alanı olarak kabul edilmiştir. Bu doğrultuda, makalede ormanın sessel ekolojisinde gerçekleştirilen performatif dinleme (*performative listening*)<sup>2</sup> pratiği ile modern ve kapitalist anlayışın insanmerkezci bakış açısıyla şekillenen doğa/kültür, ben/öteki gibi ikili yapılarının bedensel deneyim ile aşılabilirliğini öne sürüyorum. Ağaçlar gibi durup ormandaki tüm sesleri onlarla birlikte dinlemeyi amaçlayan bu pratik ile insan bedeni ve algısına dair edinilmiş alışkanlıkları ve sınırları aşabilmenin yollarını arıyor, insan-olmayan türlerin failliğini ve bir aradalığını ses, beden ve dinleme üzerinden ele alıyorum.

Ağaçların Hissettikleri başlıklı ilk bölümde, çalışmanın esas odak noktası olan ağaçları tanıtarak, onların duyuşal olarak neleri algılayabildiklerine, diğer türlerle kurdukları ilişkilere ve iş birliklerine değinecek, yaşamsallıklarına dair bilgi vereceğim. İkinci

---

<sup>2</sup> “Performatif dinleme” terimi Chris McRae tarafından (2014. *Performative listening: Hearing others in qualitative research*. Peter Lang Incorporated, International Academic Publishers) performans çalışmaları ve iletişim bilimleri alanlarındaki deneyimlerine dayanarak oluşturduğu yöntemi tanıtmak için kullanılmıştır. McRae, özellikle nitel araştırmalar bağlamında ele aldığı performatif dinleme yöntemiyle araştırmacıların farklı bakış açılarına, deneyimlere ve görüşlere açık olmalarını ve bu farklılıkları anlamak için kritik bir tutum sergilemelerini teşvik eder. Bu yöntemin esas uygulayıcısı olan araştırmacı, dinlemeyi bir performans olarak değerlendirerek bu performans üzerinden araştırdığı kişilerden elde ettiği bilgileri, bu bilgileri değerlendirme şeklini ve kendi politik duruşunu analiz edebilirler. McRae'nin önerdiği bağlamdan farklı olarak bu yazıda performatif dinleme kavramı bir araştırma yöntemi olarak değil araştırmacı, katılımcı ya da dinleyicinin ortamla ve ortamda bulunan faillerle ses ve bedensel deneyim üzerinden ilişkilmesini teşvik eden bir dinleme yöntemi olarak önerilmiştir. Her iki kullanım şekli dinleme ve performativite kavramları etrafında şekillendiği için teorik bakımdan benzer eğilimler gösterse de odak noktaları, amaçları ve uygulama yöntemleri bakımından farklılık göstermektedir.

bölümde, Anna L. Tsing'in (2015) türlerin bir araya gelişini ve dolanıklılığını betimlemek için kullandığı "çokseslilik" kavramı üzerinden ağaçlarla birlikte ormanı meydana getiren diğer türlerin zengin ilişkiler ağına ve farklı toplumların bu sistemle ilişkilene biçimlerine değineceğim. Batılı düşünce sistemi ve onun yarattığı ikili yapıları ve türlerin failliğine dair kabulleri posthümanist, yeni materyalist söylemler üzerinden tartışacağım. Son bölümde ise ses ve dinlemeye dair insanmerkezci tanımları ve kabulleri tartışarak bu ikilikleri aşmanın ve türlerin çoksesliliğine eklenilebilmenin bir yolu olarak önerdiğim performatif dinleme pratiğine yer vereceğim.

### **Ağaçların Hissettikleri**

İnsan yaşamının önemli bir parçası olan ağaçlar, yapı malzemesinden kâğıt üretimine kadar pek çok alanda kullanılır ve farklı formlarda günlük hayata eşlik ederler. Dünyanın geleceği veya yaşamın sürdürülebilirliği için gerekli kaynaklar olarak görülen ağaçlar, insanlar için genellikle sessiz ve savunmasız bir türün temsilcileridir: Dalı kırılrsa, yaprağı koparılsa, bedenine çivi çakılrsa hatta yakılrsa ya da kesilse bile ağaç kaçamaz, tepki veremez ve kendini savunamaz. Bu nedenle ağaçlar çoğu zaman canlı birer varlık olarak bile algılanmazlar. Ancak ağaçların etraflarında olup bitenleri algılamalarını sağlayan birçok duyusu, çevreleri ve birbirleriyle etkileşim sağlama biçimleri vardır.

Biyolog Daniel Chamovitz (2012), Charles Darwin'den 21. yüzyıl başına kadar bitkilerin algı ve duyuları üzerine yapılan araştırmaları bir araya getirerek, sahip oldukları görme, koklama, hissetme, duyma ve bellek oluşturma yeteneklerini inceler. Farklı renkleri, ışığın yönü ve yoğunluğunun yanı sıra gece ve gündüzü ayırt edebilen bitkiler, insanlardaki gibi ışıksal veriyi resme dönüştürmese de görme duyusuna sahiptir (Chamovitz, 2012: 14-22). Bitkiler etraftaki kokuları algılayabilir ve bu sayede salgıladıkları feromonlar aracılığıyla birbirleriyle iletişim kurabilirler. Örneğin yaprak yiyen böcekler tarafından saldırıya uğradıklarında komşularına koku aracılığıyla uyarı gönderebilirler (Chamovitz, 2012: 23-29). Dokunsal teması algılayarak kendine özgü tepki veren bitkiler bu sayede buldukları ortama uyum sağlayabilirler (Chamovitz, 2012: 39, 48). İnsanlarda ve hayvanlarda olduğu gibi bitkiler de iç algıya (*proprioception*) sahiptirler: Dallarının, yapraklarının ve köklerinin nerede olduğunu bilir; yer çekimini algılayan reseptörleri sayesinde, kökleri ve gövdeleri yer değiştirdikçe, yani uzadıkça, ne tarafa doğru yön değiştirmeleri gerektiğini



anlarlar (Chamovitz, 2012: 68, 69). Bitkilerin hem fiziksel uyaranlara karşı geliştirdikleri hem de hücrenel anlamda tohumlarında depoladıkları bellekleri vardır. Yaşamsal döngülerini bu belleğe göre sürdüren bitkiler, baharın gelişini, ne zaman çiçeklenip yaprak açacaklarını ve yaza hazırlık yapmak için tüm kış bedenlerinde su depolamaları gerektiğini bilirler. Ağacın türüne göre yaprağının şekli, bedeni ve dallarının nasıl uzanacağı, rüzgâr, kuraklık, kıtlık gibi zor şartlara nasıl ayak uyduracağına bilgisi tohumlarındaki bu bellekte saklıdır (Chamovitz, 2012: 86-100).

Bitkiler genetik olarak birçok hayvandan daha karmaşıktır ve hatta insanlarla bazı ortak genleri paylaşırlar. Bunlardan biri de sağırılık genidir, ancak bu genin varlığı bitkilerin sağır olduğu anlamına gelmez, zira yapılan çalışmalar bitkilerin sesleri de algılayabildiğini göstermiştir (Demey vd., 2023; Jung vd., 2018). Titreşim algılayıcı reseptörleri sayesinde mekanik bir uyaran olarak sesleri algılayan bitkiler, bir tırtılın yaprağını çiğnemesi gibi belirli seslere karşılık olarak savunma amaçlı salgıladıkları kimyasalların üretimini artırarak farklı tepkiler gösterebildiği, arı vızıltısı veya rüzgâr sesi gibi çeşitli sesleri ayırt edebildiği ortaya konulmuştur (Demey vd., 2023). Ayrıca, bitkilerin ses algısı üzerine yapılan araştırmalar, sese karşı kimyasal reaksiyonun yanı sıra fizyolojik tepkiler de verebilecekleri fikrini destekleyen kanıtlar ortaya koymuştur (Jung vd., 2018).

Bitkiler görebilir, duyabilir, hissedebilir ve bellek geliştirebilir; ancak dış uyaranlara karşı verdikleri tüm tepkiler hayatta kalma ile ilgilidir. Başka bir deyişle, bitkilerin acı gibi duyguları olduğuna dair bir kanıt yoktur. Peki neden böyle olduğunu düşünüyoruz? Chamovitz'e göre (2012) bunun nedeni, kaçınılması gerektiğini düşündüğü antropomorfizasyondur: Bitkilerin beyni yoktur, dolayısıyla insanlar gibi duygusal tepkiler veremezler; aksini düşünmemizin tek sebebi onları insansılaştırmamızdır. Filozof Emanuele Coccia (2019), Chamovitz'in bu görüşünü duygu ve beden arasındaki ilişkinin alternatif yollarını hayal etmek için çaba sarf etmeyerek hayvanlardakine benzer organlar bulma konusundaki ısrarı nedeniyle eleştirir. Antik dönemden bu yana insan beyni ile bitki kökü arasında bir analogi olduğuna dikkat çeken Coccia, bitkilerin de beyni olduğunu öne sürer: Bitkilerde bilgi madde tarafından taşınır; bu nedenle nöral olmasa da maddesel bir beyne sahiptirler. Coccia'ya göre bunun en somut örneği üreme, gen ve bellek aktarımının gerçekleştiği tohumdur. Ancak, Susan Simard'ın (2021) araştırmaları

tohumdan çok kökleri işaret eder. Yıllar süren araştırmaları sonucunda Simard, mantarların ağaç kökleriyle kurdukları mikorizal ağlar arasındaki sinapsların, sinir sistemimize benzer bir şekilde bilgi aktarımı gerçekleştirdiğini ortaya koyar. Bir anlamda ağaçların ne kadar zeki olduklarına dair somut kanıtlar sunan Simard, bizi onların toprak altındaki iletişim ağıyla (*wood wide web*) ve ölürken bile ormanı besleyen ve sürdürülebilirliğini sağlayan, kendi tabiri ile “anne ağaç” ile tanıştırır.

Kısacası ağaçlar sinir sistemi benzeri bir fizyolojiye sahip olan, birbirleriyle iletişim kuran, hayatta kalmak için kaynaklarını paylaşan, çevrelerini iyileştirebilen ve orman ekosisteminin sürdürülebilirliğini sağlayan, dünyada yaşayan tüm türlerin birbirine bağlı olduğunu gösteren sosyal varlıklardır. Ancak ağaçların varlıklarının farkında olmayan modern ve şehirli insan, onların sahip olduğu bu yetileri ne kadar anlayabilir? İnsan ve diğerleri, doğa ve kültür gibi ikili karşıtlıkları ağaçların dünyasını deneyimleyerek nasıl aşabilir? İnsan türünün yeryüzünü paylaştığı kendinden farklı diğer varlıkların yaşamsallıklarını fark edebilmesi antropojenik düşünceyle sınırlı kalmadan, örneğin ses, dinleme, duyma, hissetme ve algılama gibi insana ait tanım ve temsilleri yeniden gözden geçirmesi ile başlar. Birlikte aynı hava, su ve toprağı paylaştığı ağaçların yaşamına dair bilgi edinerek ve binlerce ağacın, mantarın, organizmanın birlikte yarattığı ormanın çoksesliliğinin bir parçası olmayı deneyerek ikilikleri aşabilir, insanmerkezci, kapitalist ve sömürgeci insan öznesinin kalıplarının dışına çıkabilir.

### **Türlerin Çoksesliliği<sup>3</sup>**

Ormanın ses ekolojisi, her türün kendi var oluşunu temsil eden seslerini, türlerin bir aradalığını, iç içe geçmişliğini, etkileşimini, yani çoksesliliğini yansıtır. Ormana girildiğinde pek çok sesle karşılaşılır: kuş sesleri, yaprak hışırtıları, su sesi, rüzgâr uğultusu, hayvan sesleri ve insanların çıkardığı sesler. Ormandaki tüm bu seslerin ve belki de insan türünün kulağına ulaşamayan daha pek çoğunun dinleyicisi kimdir? Etrafta

---

<sup>3</sup> Çokseslilik terimi, Anna L. Tsing’in “çoksesli bir araya geliş” (polyphonic assemblage) kavramından esinlenerek kullanılmıştır. Tsing çoksesliliği, farklı varlıkların veya var olma biçimlerinin karmaşık ve çok yönlü bir şekilde bir araya gelişini metaforik olarak tanımlamak için kullanılmıştır. Matsutake mantarları, çam ağaçları, nematodlar gibi farklı unsurların birbirine bağlılığını ve etkileşimini ifade eden “polyphonic assemblage” kullanımı türlerin uyumlu veya yaşanabilir bir durum oluşturduğu zengin ve katmanlı bir yapıyı ifade eder (Tsing, 2015: 23-24, 157). Benzer şekilde bu yazıda çokseslilik kavramı, hem ormanın ses dokusuna hem de ağaçlarla birlikte ormanı meydana getiren türlerin oluşturduğu bir araya gelişin zenginliğine atıfla kullanılmış; böylece ikili düşünce yapısının aşılması, ekosistemlerin çok yönlü ve dinamik doğasının vurgulanması amaçlanmıştır.

duyacak kimse yoksa ormanda yere düşen bir ağaç ses çıkarır mı? Farklı bağlamlardaki felsefi tartışmalarda sıklıkla karşımıza çıkan bu soruda, “kimse” kelimesi Batılı modern anlayışta insana referans verir; hem sesin varlığı hem de dinleyicinin kim olduğuna dair insanmerkezci bir bakış açısını yansıtır. Bu bakış açısına göre dinleyici her zaman için insandır; insanın olmadığı ortamda var olan her şey “olmayan”dır (*non*) ve ancak insanın şahitliği ve onu fark etmesi sese varlık kazandırır. Oysa dünyanın farklı coğrafyalarında yaşayan pek çok topluluk için “kimse” sadece insan türüne referans vermez. Aksine bitkiler, hayvanlar gibi farklı türleri de kapsar (Descola, 2013). Amerika, Asya ve Okyanusya’da yaşayan farklı toplumların ilişki modellerini ve kozmolojilerindeki çeşitliliği inceleyen Philippe Descola’ya göre, orman kozmolojisine dahil olan bütün kendilikler, birlikte inşa ettikleri doğanın “gerçek toplumsal partnerleri” (2013: 11) ya da kimseleridir. Batı’da doğa olarak adlandırılan kavramın—her ne kadar tam karşılığı olmasa da—bu toplumlarda kendilerinden bağımsız bir alan özelliğine sahip olmadığını belirten Descola (2013), doğa-kültür ikiliğini Batılı modern insanın dünya algısını ve ilişkilerini şekillendiren temel bir unsur olarak kabul eder.

İkili karşıtlıklar bir tarafın diğerine göre ayrıcalıklı olduğu güç dengesizliklerini beraberinde getirir. Kadına karşı erkeğin, doğaya karşı aklın ayrıcalıklı olması gibi insan da insan olmayan karşısında her zaman imtiyazlı ve tahakküm sahibidir. Beden, duygu ve kırılganlık gibi kavramların kadınla, akıl, güç ve bilimin Batılı, beyaz ve aydın erkek ile eşleştirilmesi, korunmaya muhtaç ve savunmasız olarak düşünölmek istenen doğanın kadın, insanlığı temsil ettiği düşünölen kültürün ise “efendi” (Plumwood, 2023) ya da “erkekinsan” (Braidotti, 2021) ile ilişkilendirilmesini sağlamıştır. Rosi Braidotti’ye göre hümanizmin amblemi haline gelen erkekinsan kavramı, Batı kültürünün insanmerkezci, kapitalist ve sömürgeci özne anlayışını yansıtır (Braidotti, 2021: 25). Bu anlayış, insan türünü diğer varlıklardan üstün tutmuş, “beyaz-olmayan, eril-olmayan, normal-olmayan” (Braidotti, 2021: 68) ya da insan-olmayan şeklinde sınıflandırdığı diğer varlıkları insan öznesinin hizmetinde kabul etmiştir. Kendini edilgen, doğa olarak tanımladığı her şeyi de “fail-olmayan veya özne-olmayan” (Plumwood, 2023: 15) olarak tanımlayan bu insan özne karşısında yer alan tüm varlıklar ötekileştirilmiş, farklılaştırılmış, sömürölebilecek ve tahakküm uygulanabilecek nesnelere dönöştürölmüştür.

Failliğin tek sahibi olarak kendini görme arzusu hayvanlar, mantarlar, bakteriler ve bitkiler gibi insan dışındaki türlerin çoksesliliğini yok saymaya, onlarca var oluşun bir arada yaşadığı ekosistem içerisindeki karşılıklı dinamik ilişki ağını görmezden gelmeye sebep olmuştur. İkiliği reddeden posthümanizm, doğayı kontrol etmek için insan aklını öne çıkaran bu yaklaşımı aşmanın tek yolunun oluşturulmuş insan öznesini yapıbozuma uğratmak olduğunu öne sürer (Haraway, 2003; Braidotti, 2021). Doğa ve kültür arasındaki bu ikiliği gidermek için yeni bir değer sistemi yaratmaya çalışan yeni materyalizm, maddeye özel bir vurgu yaparak failliğin insanların olduğu kadar canlı ve cansız tüm insan dışı varlıkların da bir özelliği olduğunu savunur (Barad, 2003). Her şeyin tek ve aynı anlamda var olduğunu ve failliğin sadece insanlar ya da diğerleri olarak değil, bütünsel düzen ve uyum açısından ele alınması gerektiğini öne sürerek gerçekliğe dair insanmerkezci olmayan bir perspektiften düşünmeye davet eder (Barad, 2003; Haraway, 2008; Coole ve Frost, 2010; Braidotti, 2021). Dolayısıyla insan sonrası yeni materyalist düşünce, yaşamın sadece insanların birbirleriyle etkileşimlerinin sonucu olarak değil, tüm varlıkların karşılaşmaları ve etkileşimi, yani türlerin çoksesliliği ile ortaya çıktığını savunur.

Matsutake mantarlarının izini süren antropolog Anna L. Tsing, bu karşılaşmaların belirsizliğine ve bizi öngörülemez şekilde dönüştürme potansiyellerine dikkat çeker. Tsing gelişen, kirlenen, yeniden canlanan ve direnen bir dönüşümün—mantarların, ağaçların, nehirlerin, dağların ve insanların karşılaşmalarından doğan çoksesli bir araya gelişin— hikâyesini aktarır (Tsing, 2015: 23). Bu bir araya gelişte matsutake mantarları ve ağaçlar, birbirleriyle olan karşılaşmalarında yaşanabilir ya da ölümcül durumlar yaratan performanslarını sergilerler. Yıkımdan bir iş birliği yaratıp yaşamı yani kendi failliklerini gerçekleştirirler; birbirlerini karşılıklı olarak inşa ederler. Yangınlar ve şehirleşme gibi etkenlerle tahrip olmuş ormanlarda yaşam bulan matsutake mantarları ve onların yardımcılarıyla yeniden büyüyen ağaçlar arasındaki simbiyotik ilişki, insanın koruması gerektiğini düşündüğü doğanın aslında kendi kendine yetebildiğini, kendi mücadelesini verebildiğini ve bu mücadelede türlerin bir arada var olabilmeyi başarabildiklerini göstermektedir. Tsing'in çalışmasının en ilham verici yönlerinden biri de kapitalizmin problemlili hale getirdiği insan öznesinin, “tabiatın (*landscape*) başrolde olduğu bu hikâyede” (Tsing, 2015: 155) bir yoldaşa dönüşmesidir. Böylece Tsing, anlatıcısı insan olsa

bile türlerin insana özel bir bağlamda nasıl ele alınmayabileceğini (Descola, 2013) ya da “insanın ötesinde bir antropoloji” (Kohn, 2013) ile türlerin çoksesliliğinin nasıl incelenebileceğini gösterir.

Amazon’daki yağmur ormanlarının çoklu-ontolojik dünyasını inceleyen Eduardo Kohn, ormanın nasıl düşündüğünü anlamak için “bir şeyi temsil etmenin ne anlama geldiğine dair kabul edilmiş fikirlerimizi bir kenara bırakmamız” ve “onun kendi terimleriyle ilişki kurmak, ilişki mantığına girmek, onun düşünceleriyle düşünmek için” ormanın yaşam formlarının örüntülerine uyum sağlamamız gerektiğini öne sürer (Kohn, 2013: 8, 20). “İnsan-olmayan dünyanın düşüncelerinin kendi düşünce biçimimizi özgürleştirmesine nasıl izin vereceğimizi” sorgulayan Kohn, Tsing’in çalışmasında incelediği mantar toplayıcıları gibi, modern insanı ormanlarla birlikte düşünmeye davet eder (Kohn, 2013: 21). Amazon ormanlarında çalışan Descola ve Kohn gibi, Lewis Daly (2015) de benzer bir yaklaşımla Makushi Amerindianlarının bitkilerle olan ilişkilerini inceleyerek bitkilerin sadece kaynak olarak değil, aynı zamanda yaşayan öznel olarak kabul edildiği bir yaşam biçimini ortaya koyar. Kohn’un çalışmasına sıklıkla atıfta bulunan Daly, onun düalist düşünceyi aşmaya yönelik girişiminin önemine vurgu yaparken bitkilerin yaşamına değinse de onlara hayvanlar kadar yer vermediğini belirtir (Daly, 2015: 67). Bitkilerin Makushi kozmolojisinde merkezi bir yere sahip olduğunu belirten Daly, bitkilerin ve diğer canlıların semiyotik rollerini ve bu rollerin Makushilerin etnobotanik uygulamalarındaki önemini vurgulayarak, Tsing ve Descola’nın çalışmalarında olduğu gibi, “insanların ve bitkilerin simbiyotik ve semiyotik olarak nasıl birbirine dolanık olabileceğini”, “ortak yaşam dünyalarının birlikte yaşayanları olduklarını; derin tarihsel ortaklıklar içinde iç içe geçmiş ortak evrimsel aktörler olarak birbirlerini yaratıklarını ve oluşturduklarını” anlatır (Daly, 2015: 2). Bu noktada Daly, Kohn’un ekosemiotik yaklaşımına değinerek araştırmacının konumu ve türleri temsil etme çabasının da üzerine düşünülmesi gerektiğinin altını çizer. Bu yazıya konu olan araştırmanın da temel sorularından biri olan “çok türülülük önerisinin pratik anlamda ne kadar uygulanabileceğini” sorgular: “Bir antropolog bir insana bitkiler hakkında ne düşünebileceğini kolaylıkla sorabilir. Ancak bitkilerin insanlar hakkında ne ‘düşünebileceğine’ dair nasıl çıkarımda bulunabilir—ya da gerçekten çıkarımda bulunabilir mi?” (Daly, 2015: 68).

Yağmur ormanları gibi türlerin dolanıklığının yoğun olarak deneyimlendiği yaşam şekillerinden farklı bir düzen inşa eden Batılı, şehirli modern insan kendini böylesi bir yaşamsallığın ya da çoksesliliğin parçası olarak yeniden nasıl hissedebilir? Günlük yaşamda görmezden geldiği diğer türlerin—örneğin ağaçların—failliğinin nasıl farkında olabilir? Onlarla olan karşılaşmalarının dönüştürücü etkisini nasıl deneyimleyebilir? İnsanlar, diğer hayvanlar ve bitkiler (ya da dünyadaki tüm türler) arasındaki hiyerarşik ayrımı ortadan kaldırmak için Batılı insan öznesinin fark edilmeyeni fark etmeye ve “kendi bilgi ve varlık kategorileriyle uyuşmasalar bile” farklı ontolojilere aşına olmaya çalışmalıdır (Ochoa Gauiter, 2016: 141). Belki de dünyayı fark edilemeyen ontolojisinden anlamaya, görmeye veya dinlemeye çabalamalıdır. Sesin hem maddeselliğini hem de taşıdığı anlamsal yükü dikkate alan, kulağın yetisini beden edimselliği (*performativity*) ile birleştirerek sınırları ve ikilikleri aşmaya çalışan bir dinleme hali, insanın yaşamı paylaştığı varlıkları algılama şeklini değiştirebilir mi? Hızlı şehir yaşamında durmanın ne olduğunu unutan insan, ağaçlar gibi farklı zamansallığa sahip bir varlık ile empati kurabilir mi? Karmaşık orman ekosistemini ayakta tutan ağaçlar gibi durup sesleri, titreşimleri bedeniyle algılamaya çalışırsa onların dünyası ile ilişkilenebilir mi? Performatif dinleme deneyimi insan ve ağaçlar arasındaki fizyolojik farklılıklar nedeniyle oldukça karmaşık ve pratikte zor olsa da durup dinlemek, sese ve bedene odaklanarak ortamla uyumlanıp orman ve onun sakinleri hakkında düşünmek bile şehirli modern insanı ağaçların dünyasına yaklaştırabilir.

### **Performatif Dinleme: Ağaçlarla Birlikte Dinleyen Bedenler**

İnsan ve birçok hayvan türü için sesin varlığı, kulağa ulaşan ses dalgalarının ya da titreşimlerinin sinirler aracılığıyla beyne iletilmesine yani duymaya bağlıdır. Jonathan Sterne sesin “insanlardan bağımsız olarak var olmadığını, aksine insan duyularının bir ürünü olduğunu” belirtir (Sterne, 2003: 11). Sese ve duymaya dair tüm tanımların insanmerkezli olduğunu ifade eden Sterne, ses araştırmacılarına kalıplaşmış kabullerin dışına çıkarak bu idealize edilen tanımları aşmayı önerir (Sterne, 2003; 2015). Nitekim insan kendi türü dışındaki biyolojik yaşam formlarıyla iletişime geçebilmek ve sürdürülebilir olarak bir arada yaşayabilmek için duyularını kullanmalı ve farklı dinleme formları aramalıdır (Post ve Pijanowski, 2018; Cooley vd., 2020). Peki duymayı kulağın

tekelinden çıkarıp, bedene ulaşan ses dalgalarının ya da titreşimlerinin duyumsanması olarak tanımlanırsak, dinleme nasıl bir eyleme dönüşür?

Dinleme, iletişim kurma veya bilgi edinmede kritik rol oynayan bilinçli ve yönelimli bir eylemdir. Sesin anlamı, varlıkların öznelliğine, çevreleri ve diğer varlıklarla olan ilişkilerine bağlıdır. Dolayısıyla dinleme, dinleyenin kim olduğuna, neyi dinlediğine ve nasıl dinlediğine göre değişen, yani farklı türleri olan “performatif bir eylemdir” (Kapchan, 2017: 5). Deborah Kapchan, J.L. Austin'in “söz edimleri” (*speech acts*) teorisine dayandırdığı ses bilgisini, “dinleme eylemlerinden kaynaklanan, söylemsel olmayan bir duygulanım (*affect*) aktarım biçimi” olarak tanımlar (Kapchan, 2017: 2). Duygulanım farklı deneyimler arasındaki geçişlerde duyular, hisler ve pratiklerden elde edilen, kültürel ve tarihsel olarak oluşturulmuş anlamları içeren bedensel yoğunluklardır (Massumi, 2002; Berger, 2012; Ahmed, 2014). Dolayısıyla dinleme, kültürel geçmiş ve bilgi birikimiyle ilişkili yani kültürleşmiş (*enculturated*) bir deneyimdir (Eidsheim, 2015; Becker, 2010). Steven Feld, kültürel ve tarihsel bağlamda sesin nasıl algılandığına ve yorumlandığına dair ses ve dinleme arasındaki bu ilişkiyi “dinleme tarihleri” (*listening histories*) olarak adlandırır (Feld, 1994; 2003). Ses aracılığıyla bilme olarak tanımladığı akustemoloji (*acoustemology*) kavramı ile ses bilgisini ve dinleme tarihlerini anlamaya çalışan Feld, dinlemeyi zihin-beden, insan-insan olmayan, kültür-doğa ikiliklerini ortadan kaldırarak “sesin duyusal, bedensel olarak deneyimlenmesi” (Feld, 1994: 11) veya dünyada-olmayı sağlayan bir süreç ya da performans olarak ele alır. Bu performans “aynı zamanda fizyolojik, duyusal ve yorumlayıcı bir pratiktir” (Ochoa Gautier, 2014: 23). Kapchan, Feld ve Ochoa Gautier’e atıfla, performatif dinleme pratiği sesin ve dinleminin aktif, dönüştürücü ve bedensel yönlerine vurgu yapan katılımcı ve dönüştürücü bir eylemdir. Bu dinleme hali hem zihinsel hem de bedenseldir; duygulanım, kültürleşme ve şimdinin, ses ve karşılaşmalar aracılığıyla “bedenlerin, çevrenin, epistemolojilerin ve ideolojilerin ortasındaki ilişkiselliği” (Thompson, 2019) yeniden keşfetme performansıdır.

Performatif dinleme pratiğinin çıkış noktası pandemi döneminde ağaçlar gibi durup çevredeki seslere odaklanmanın ağaçlarla ve çevreyle kurulan ilişkide neyi değiştirebileceğini araştırdığım “ağaçlar gibi duymak” (*hearing-as trees*) çalışmasıdır.

Buradaki durmak fiili hem modern hayatın hızlı temposundan, alışkanlıklardan uzaklaşmak hem de fiziksel olarak mümkün olduğunca sabit durmak anlamında kullanılmıştır: Kulakları takıp müzik dinlemeden, yürümeden, konuşmadan ya da cep telefonuyla ilgilenmeden sadece durmak ve ağaçlara, çevreye, seslere ve bedene odaklanmak. Şehirde yaşayan bir insan, ağaçların daha yoğun olduğu ve şehrin seslerinin bedene daha az etki ettiği ormanın sessel ekolojisinde benzer şekilde sabit durup bedene ve seslere odaklanarak ortamı dinlerse, bu deneyim ona ağaçların ontolojilerine dair nasıl bir farkındalık kazandırabilir?

Ağaçların yaşamsallığına dair bilgi edinmeyi ve onların failliğini belirli bir zaman ve mekân koşulları içinde deneyimlemeyi esas alan performatif dinleme pratiği, katılımcıların ağaçlarla doğrudan bedensel bir bağ kurarak farkındalık kazanmalarına olanak tanır. Bu yaklaşım, Karen Barad'ın "faili gerçeklik" (*agential realism*) kavramıyla ilişkilendirilebilir; Barad, varlıklar arasındaki etkileşimlerin, olguların ve olayların, onları gözlemleyen insanların algılarına dayanmadan da gerçekliği şekillendirebileceğini, gözlemci ile gözlemlenen arasında durumsal olarak var olabileceğini öne sürer (Barad, 2003). Bu gerçeklikte insan, doğanın tüm bileşenleriyle aynı maddeselliği paylaşır ve "birbiriyle iç etkileşimleri" (*intra-action*) sayesinde dolanık (*entangled*) yapılar oluşturur. Performatif dinleme hali ağaçlar ve birlikte aynı maddeselliği paylaştığı tüm türler arasındaki bu dolanıklığı deneyimleme çabasıdır: Bu dinleme biçimi, ağaçlar ve insanlar arasındaki etkileşimi pasif bir gözlemden ziyade, her iki tarafın da aktif fail olarak katıldığı bir süreç olarak tanımlar. Barad'a göre bu dolanıklık hali maddenin, insanın ve insan olmayanların iç etkileşimleri sonucunda her defasında farklılıkların birbirine etki ederek yeni ilişki yapıları oluşturduğu (*diffractive*) bir süreci tanımlar. Bu ilişki yapıları, onları oluşturan faillerin sahip olduğu edimsellik (*performativity*) ile şekillenir (Barad, 2003; 2007). Farklılaşmanın ötekileşme anlamına gelmediği bu ilişkisellikte madde ve anlam, özne ve nesne, ben ve öteki birbirinden bağımsız, ayrı ya da kopuk değildir; her varoluşun kendi failliğini icra ederek birbirlerini karşılıklı olarak inşa ettikleri bir gerçekliktir (Barad, 2007). Performatif dinleme pratiğindeki "performatif" kelimesi Barad'ın belirttiği bu edimselliğe referans verir: Ağaç ve insan arasındaki durumsal ilişki her pratikte faillerin zihinsel ve bedensel edimsellikleri yani performatiflikleri ile şekillenir. Dolayısıyla her dinleme pratiği insan ve ağaç varlıklar arasında yeniden şekillenen



ilişkisellikler oluşturur. Performatif dinleme pratiğini birden fazla deneyimleyen katılımcıların her pratik sonrasında ağaçlarla kurdukları ilişkisellikte benzer bir durum gözlenmiştir. Katılımcılar, her dinleme pratiğinde seslere ve bedenlerine daha fazla odaklanabildiklerini, sesler üzerinden çoklu-türler arasındaki karşılıklı ilişkiselliği anlamlandırmaya çalıştıklarını ve ağaçlarla kurdukları ilişkinin her pratikte derinleştiğini ifade etmişlerdir.

Doğal yaşam alanı orman olan bir toplum için dolanıklılık hali tüm sesleriyle birlikte yaşamın bir parçası olarak çaba sarfetmeksizin içselleştirilmiştir. Örneğin Bosavi Yağmur Ormanları'nda yaşayan yerli halk için orman sesleri, doğanın canlı bir parçası olarak günlük aktivitelerini yönlendiren, çevreleriyle olan derin bağlarını ifade eden, ruhsal ve kültürel miraslarının bir parçasıdır. Ormanla uyumlanmanın, onunla birlikte yaşamının, paylaşmanın ve birlikte-var-olmanın aracıdır (Feld, 2003). Bu ortamın tüm türleri, bir anlamda birbirlerine yoldaşlık eden ve birbirlerinin yaşamlarını etkileyen “yoldaş-türlerdir” (Haraway, 2016). Oysa pek çok şehirli modern insan için orman ya dinlenmek ve rahatlamak için ara sıra gittiği bir aktivite alanı ya da ötekileştirdiği ve doğa olarak adlandırdığı bir kavramın beden bulmuş halini temsil eder. Benzer şekilde, performatif dinleme pratiğini deneyimleyen pek çok katılımcı da ya dinlenmek, yürüyüş yapmak veya sosyal aktivitelerde bulunmak için bir ormanı ziyaret etmiş ya da daha önce hiç ormana gitmemiştir. Bu nedenle katılımcıların büyük çoğunluğu için orman, istemsiz de olsa ötekileştirilmiş, yaşam alanlarının dışında kalan bir doğa kavramını ifade etmekteydi. Dolayısıyla ormanla uyumlanma ve burada yaşayan tüm türlerin insandan ayrı bir alana ait olmadığını algılama aşaması, pratiğin kendisi kadar zorlayıcı olmuştur. Bu uyumlanma sürecini kolaylaştırabilmek için, katılımcılarla öncelikle ormanda kısa yürüyüşler yapılmış ve ağaçların yaşamsallıklarına dair bilgiler paylaşılmıştır. Dinleme pratiği aşamasında, katılımcılardan ağaçları gözlemlmeleri ve onlarla birlikte mümkün olduğunca sabit bir şekilde ayakta durarak çevredeki seslere ve kendi bedenlerine odaklanmaları istenmiştir. Fiziksel dayanıma göre 10 ila 30 dakika arasında süren bu dinleme pratiklerinde katılımcılar, çevredeki sesler ve çoklu-türlerle karşılaşarak, ağaçların varlıklarına, yaşamsallıklarına ve diğer türlerle birlikte var oluşlarına dair farkındalık geliştirmeye başlamışlardır. Öte yandan, doğanın farklı ve bağımsız bir alan olmadığı, aksine iç içe geçmiş ve yoldaş-türler ile birlikte kurulduğu bu bir araya gelişte deneyimlenen

performatif dinleme pratiği, katılımcıların kendinden başka türlere karşı sorumluluk alması (*responsibility*) (Barad, 2012) ya da tepki verebilme yetisini (*response-ability*) (Haraway, 2016) geliştirmesi açısından da bir karşılaşma imkânı sunmuştur. Böyle bir karşılaşma, insanın kendi dışındaki yaşam formlarını fark etmesine ve aynı maddeselliği paylaştığı bu dolanıklığın bir parçası olduğunu bedensel olarak deneyimlemesine olanak tanır. Nitekim performatif dinleme pratiğini deneyimleyen katılımcıların pek çoğu ağaçlarla olan karşılaşmalarında bu dolanıklığın bir parçası olduklarını hissettiklerini ve daha önce hiç düşünmemiş olsalar da ağaçların yaşamsallığını fark edebildiklerini ifade etmişlerdir. Öyle ki, bu farkındalık hali, örneğin yangınlar, şehirleşme ya da tüketim amaçlı ağaç kesimi gibi konuları hatırlamalarına neden olmuş ve neredeyse tüm katılımcılar, ağaçlara karşı daha fazla sorumluluk alınması gerektiğini dile getirmiştir.

Karşılaşmalar varlıkların diğer varlıklar, çevreler ve durumlarla olan çeşitli etkileşimlerini ve deneyimlerini kapsar. Ses de bir karşılaşmadır; ses dalgaları bedenimize ulaştığında onun varlığıyla karşılaşırız. Christopher Tilley (2020) dünyayla olan karşılaşmalarımızın etkisini dokunma ve görme eylemi üzerinden örneklendirir: Dokunma eyleminin dokunulabilen bir beden gerektirmesi gibi görme eylemi de görülebilen bir beden gerektirir. Tilley, Merleau-Ponty'nin ressam ve resmedilen arasındaki rollerin tersine çevrilmesi fikrinden yola çıkarak, ağaçların varlıklarıyla resim sürecini etkilediğini ifade eder: "Ressam ağacı görür ve ağaçlar da ressamı görür; ağaçların gözleri olduğu için değil, ağaçlar ressamı etkiledikleri, harekete geçirdikleri, varlıkları olmadan ortaya çıkması imkânsız olan resmin bir parçası haline geldikleri için" (Tilley, 2020: 18). Öyleyse bu durum ses için de geçerlidir. Performatif dinleme pratiğinde dinleyici ve ağaç arasındaki karşılaşmada da benzer bir etki gözlemlenir; dinleyici yaprakların rüzgârla, kuşun dallarla, tırtılın yapraklarla, yağmurun ağaçla karşılaşmasının sesini dinler. Ağacın varlığı olmadan ortaya çıkamayacak olan tüm bu sesler dinlemenin bir parçası haline gelir. Bu, ormandaki tüm bedenlerin birbirleriyle olan karşılaşmalarının işitsel bir temsildir.

Karşılaşmalar dönüştürücüdür; sesin beden üzerinde etkisi olduğu gibi bedenin de ses dalgaları üzerinde dönüştürücü etkisi vardır. Dinleme pratiğini deneyimleyen katılımcıların seslerle olan karşılaşmalarında benzer bir dönüşümün farklı şekillerde tezahür ettiğini söylemek mümkündür. Katılımcılar, kendilerini çevreleyen sessel

ekolojinin içine dalarak yalnızca kulaklarına gelen ses dalgalarına değil, bedenlerine ulaşan titreşimlere de odaklanarak ağaçlar, böcekler, kuşlar ve ortamda duyumsadıkları tüm seslerle ilişkilendirebilecekleri varoluşlara dair farkındalık geliştirmişlerdir. Tim Ingold (2007) sesin zihinsel ya da maddesel değil deneyimsel bir olgu olduğunu öne sürerek onu içerisinde duyduğumuz, bizi çevreleyen ya da içerisine “daldığımız” (*immerse*) bir ortam olarak tarif eder. Ingold’un aksine ses dalgalarının titreşimsel etkisine odaklanan Stefan Helmreich’a göre ses içine daldığımız bir ortam değil “ortam aracılığıyla iletilen bir enerjidir” ve maddesel titreşimin bilgiye “dönüşümü” (*transduction*) ile var olur (Helmreich, 2015: 22). Performatif dinleme pratiğinde ses, hem Ingold’un içine dalınan ortam yaklaşımını hem de Helmreich’in dönüşüm vurgusunu kapsar. “Kimse” yani insan olmasa da karşılaşmalar sonucunda var olan ve farklı bedenlerin ve türlerin kendi algılama ve dinleme biçimleriyle anlamlandırdığı sesler, içine dalınan ve bedenler aracılığıyla bilgiye dönüşen ormanın sessel ekolojisini oluşturur. Performatif dinleme pratiğinde katılımcılar, bedenlerin karşılaşmalarından doğan ses çeşitliliğini, seslerin etkileşimlerini ve bu etkileşimlerin duyumsal olmanın ötesinde varlıklararası bir iletişime dönüştüğünü deneyimlemiştir. Diğer bir deyişle, katılımcıların, içine daldıkları ormandaki seslerin sadece bir duyum ya da algı nesnesi olmaktan çıkarak, farklı maddesellikler (ağaçlar, böcekler, kuşlar vb.) arasında bir tür iletişim aracına dönüşümü yani doğadaki varlıklar arasında süregelen bir etkileşimin ya da karşılıklı varoluşun dışavurumu olarak algıladıkları gözlemlenmiştir.

“Ses hem bedenlerden yayılır hem de bedenlere nüfuz eder; bu yansıma ve özümseme karşılıklılığı, bedenleri ses çıkarma potansiyelleri aracılığıyla mekânlara ve zamanlara uyumlayan yaratıcı bir yönelim aracıdır” (Feld, 2003: 226). Orman ekosisteminde ses, ormana ve onun zamansallığına, ritmine, ormanın çoklu-türlerinin karşılaşmalarından doğan sessel ekolojisine uyumlanmayı sağlayan bir aracıdır. Kendini doğadan ayrı, onun dışında gören şehirli modern insanın birlikte yaşadığı diğer kendilikleri fark edebilmesi, “dünyayı onlardan dinleyebilmesi” için “her bir organizmanın kendini inşa ettiği çoklu-türler uyumunun bir parçası olması gerekir” (Tsing, 2015: 156-158). Duygulanımları “enerjik boyutu olan maddi, fizyolojik şeyler” olarak tanımlayan feminist filozof ve psikanalist kuramcı Teresa Brennan (2004: 6), toplumsal ve biyolojik olarak hem içeride hem dışarıda fizyolojik olarak var olduklarını ve “uyumlanma, senkronize olma”

(*entrainment*) yoluyla aktararak deneyimlendiklerini ifade eder (2004: 52). Uyumlanma ya da senkronizasyon iki farklı titreşim alanının yeterli süre birbirine maruz kalması sonucunda meydana gelir. Deborah Kapchan'a göre, "çevresinin titreşimlerine uyum sağlayan ve bu titreşimlerle dönüşen bir beden" sınırları ve ikiliği ortadan kaldırarak bizi çoklu-türlerin bir arada varoluşuna bağlar (Kapchan, 2015: 38). Öyleyse ormanın deneyimsel ortamında yeterince zaman geçirmek bedenlerimizi nasıl etkiler?

Performatif dinleme pratiğini deneyimleyen katılımcıların bir kısmı, farklı ormanlarda ve birden fazla kez çalışmayı gerçekleştirme fırsatı buldu. Çalışmalar her ne kadar ormanın kendi dinamikleri, ortam koşulları ve katılımcının fiziksel durumuna göre değişiklik gösterse de yapılan pratik sayısı ve süresi arttıkça ormanın sessel ekolojisine uyumun da giderek arttığı gözlemlendi. Performatif dinleme yönteminde ormanın sessel ekolojisine uyum sağlamak için sese odaklanılır: Ses, ağaçlar gibi durup, onlar gibi bedenimize ulaşan her tür titreşimi duyumsamaya çalıştığımız, ortama uyumlandığımız ya da Brennan'ın tabiriyle "senkronize" olduğumuz, bedenimizin ve zihnimizin sınırlarını aşmaya çalıştığımız bir dinleme deneyimine aracılık eder. Bu deneyim, "ağaçların arasında nasıl duyulduğunu ve üç metreden ilerisini göremediğinizde sesin nerede konumlandığını" (Feld, 2017: 90) algılamamıza yardımcı olabilecek bir dinleme halidir. Ses, bedenin ve zihnin "eyleme geçme ve eyleme geçirilme kapasitelerini" (Greg ve Seigworth, 2010: 1) ortaya çıkaran, katılımcının daha önce belki de üzerine düşünmediği türleri fark etmesine ve onlarla karşılaşmasının dönüştürücü etkisine aracı olan duygulanımsal (*affective*) bir pratiktir. Bedeni ve zihni tanımlardan ve sınırlardan özgürleştirerek seslerin akışına bırakan, bilgiyi bedensel pratik üzerinden edinmeyi ve insan olmayan türlerle ilişki kurmayı sağlayan katılımcı ve dönüştürücü bir eylemdir. Ağaç gibi durarak onun çevresel uyarınları nasıl algıladığını anlamaya çalışma, yani etrafındaki sesleri ve tüm duyuşsal etkileri fark edebilme çabası, insanmerkezci bakış açısına hem fiziksel hem de zihinsel bir meydan okuma niteliğindedir. Dolayısıyla performatif dinleme pratiğinde katılımcı doğa-kültür, insan-insan olmayan gibi ikilikleri aşmayı, beden ve doğa arasında aslında hiçbir zaman var olmayan ayrımı ve sınırları ortadan kaldırmayı sağlayan sessel ve bedensel bir farkındalık halini deneyimler. Her ne kadar "ormanda yeterince zaman geçirmek" pratiğin süresine, tekrar sayısına ve deneyimleyenin kendisine bağlı olarak değişse de çalışmalar sonucunda katılımcılar ikiliklerin ve ayrımların zihinsel olduğunu, aslında şehrin doğadan

ayrı bir yer olmadığını ve sokaklarda birlikte yaşadıkları ağaçlarla aslında iç içe olduklarını fark ettiklerini ifade ettiler.

Performatif dinleme, tıpkı yağmur ormanlarındaki yoldaş türlerin sesler üzerinden birbirleriyle etkileşiminde olduğu gibi, aslında hiçbir zaman ayrı olmadığı doğanın, ormanın çoklu-türler dünyasının ayrılmaz bir parçası olduğumuzu hissetmemize olanak tanır. Timothy Cooley, “insanların sadece diğer insanları değil, aynı zamanda diğer biyolojik varlıkları da empati kuracak şekilde duymasını, hissetmesini, görmesini, koklamasını ve algılamasını daha iyi sağlamak için yetilerimizi nasıl yeniden uyumlayabileceğimizi” sorgular (Cooley vd., 2020: 301). Cooley’e göre derin dinleme (*deep listening*), insanların dünyadaki tüm varlıklarla ilişki kurarak insan istisnacılığının azaltılması anlamında olumlu değişiklikler yaratacak bir yoldur (Cooley vd., 2020: 303). Pauline Oliveros’un “iyi olma hissi veren yüksek bir farkındalık hali” olarak tanımladığı derin dinleme yöntemi, dinleyiciyi ses ya da sessizliğin uzay-zaman sürekliliğine genişleten ve aynı zamanda tek bir sese ya da ses-sessizlik dizilerine anlık olarak odaklanmayı sağlayan bir süreçtir” (Oliveros, 2005: xvii, xxiv). Sesin “algılanabilir tüm titreşimleri kapsadığı” bu dinleme hali, etrafımızda olup bitenlere dikkat etmek ya da bilincin genişlemesi, tüm çevreye ve ötesine bağlanmak anlamına gelir (Oliveros, 2005: xxv, xxiii). Dinleme dışsal olduğu kadar içsel de bir deneyimdir. Neyi ve nasıl dinlemeyi tercih ettiğimiz, bedenimizin hangi seslere odaklandığının ve onlara nasıl tepki verdiğinin farkında olmamız, o seslerin kaynağına, varoluşuna ve yaşamsallığına dair düşünmemizi sağlar. Toprağın altındaki dünyanın, yaprakların arasındaki böceklerin, ağacın kabuğunda yaşayan organizmaların ya da ağacın kendisinin sesini duyabilmek için, tüm duyuların dış uyaranlara açık hale getirildiği bedene odaklanmak gerekir. Nitekim dinleme pratiğini deneyimleyen katılımcılardan bazıları, toprağın altındaki titreşimleri hissetmeye çalışıp ağaçların köklerinde yaşayan canlılar hakkında düşünürken, bazıları ağacın gövdesi ve yapraklarına odaklanarak bedenlerindeki su akışını ve üzerinde yaşayan organizmaların seslerini hayal etmeye çalışmıştır. Bedene ve seslere daha çok odaklandıkça etraflarında var olan dünyayı ve bir aradalığı fark etmeye ve böylece ortamın bir parçası gibi hissetmeye başlamışlardır.

Performatif dinleme, sesler üzerinden bedeninin diğer bedenlerle karşılaştığı, failliklerine açık hale geldiği ve uyumlandığı bir dinleme pratiğidir. Sesleri bedensel deneyim üzerinden anlamlandırmayı ve algılamayı sağlar. Ağaçları sosyal varlıklar, ormanı da hem onların sosyal alanı hem de onlarla karşılaşılan mekân olarak kabul eder. İnsan türünün alışlagelmiş işitme kalıplarının dışına çıkmaya çalışarak ses aracılığı ile ağaçların ontolojisini tanımaya ya da aşına olmaya odaklanır. Oliveros'un (Oliveros, 2005) hayvanları derin dinleyiciler olarak kabul etmesi gibi performatif dinleme yöntemi de kökleri toprağın derinliklerine inen ve dalları gökyüzüne uzanan ağaçları, orman ekosisteminin derin dinleyicileri olarak ele alır. Bir ağaç gibi durup toprağın derinliklerini, kuşları, böcekleri, rüzgârı, yağmuru, ormanın tüm türlerini ve onların birbirleriyle ve bizimle olan karşılaşmalarını bedenimizle dinlemeyi ve algılamayı önerir. Ses aracılığıyla ve dinleme üzerinden, birlikte yaratılan ilişkiler ağının parçası olan çoklu failer ya da bedenler arasındaki etkileşimi keşfetmeye çalışır. Performatifliğin her yinelemede farklılaşarak tekrarlayan doğasına vurgu yaparak (Butler, 1990; Barad, 2012) her dinleme pratiğinin insanın kendi özneliğiyle, doğayla ve diğer türlerle olan ilişkilerini şekillendirebildiğini, değiştirip dönüştürebildiğini öne sürer. Böylece özne ve nesnenin, ben ve ötekinin birbirine dolanıklılığını (Haraway, 2003; Barad, 2012), karşılaşmaların dönüştürücü etkisini, çoklu-türlerin failliğini ve onlarla "birlikte-olma" (*becoming-with*) (Haraway, 2016) halinin ses ve beden üzerinden deneyimlenmesini sağlayabilmeyi amaçlar.

## Sonuç

Yeryüzünün sunduğu kaynakları kullanarak kendine modern bir yaşam tarzı inşa etmiş olan kapitalist ve sömürgeci insan, ötekileştirme çabası içine girdiği doğanın bir parçasıdır. Doğa ve kültür arasında oluşturulan ayrımı giderek keskinleştiren insanmerkezci düşünme tarzı, insanı birlikte var olduğu diğer türlere zamanla daha çok yabancılaştırmıştır. Doğa neresidir? Şehirler doğadan ayrı mıdır? Sokakta duran ağaç şehirde mi doğada mıdır? Sınırlar nerede başlayıp nerede biter? İnsan ve insan olmayanlar arasındaki girift ilişkiler ağı, onlara rağmen değil onlarla birlikte var olma hali sadece Bosavi ya da Amazon'daki yağmur ormanlarında yaşayan toplumlar için mi geçerlidir? İnsanı bir ağaçtan daha canlı, daha fail ya da daha hissedebilen yapan nedir? Bu yabancılaşmadan kurtulmak ve yeryüzünü paylaştığı diğer varlıklara alan açabilmek için

insanın tüm bu sorular üzerine düşünmesi, kabullerini gözden geçirmesi ve sorumluluk alması önemlidir.

İnsan-olmayan türlerin failliğini anlayabilmek için belki de dünyayı bir ağaçtan veya bir ağaç gibi dinlenmemiz, ya da dinleme çabasına girmemiz gerekir. Ancak insan türü için kendi yaşamsallığına ve bedenine bu kadar yabancı olan bir varlık gibi çevresini deneyimlemeye ve algılamaya çalışması, sesleri sadece kulak değil tüm beden ile algılamaya çalışması kadar zor, hatta çoğu zaman tahayyül edilemezdir. Ancak performatif dinleme pratiği önce bedenin sonra da zihnin kalıplarını ve sınırlarını aşmayı, dünyayı bir ağaçtan ve bir ağaç gibi dinlemeye çabalamayı önerir. İnsanmerkezcilikten uzaklaşarak, ağaçların ve yoldaş-türlerinin failliğini fark etme, türlerin çoksesliğinin bir parçası olduğumuzu anlama ve anlatma yolculuğudur. Ağaçlar gibi durabilmek, yavaşlayabilmek, nefes alabilmek, toprağı ve etraftaki çoklu-türler dünyasını duysal olarak algılamaya çalışabilmektir. Her ne kadar böyle bir deneyim sesin failliğine odaklanarak ağaçların varlıklarına dair farkındalık sağlayacak olsa da bu farkındalık hali özdüşünümsel bir yorumu da içinde barındırır. İnsan bir ağaç olamaz, ama bir ağacın varlığı üzerinden diğer binlercesini fark edebilir. Kendi var oluşunun gerçekliğini değiştiremez ama dünyayı nasıl algılayacağını ve dünyayı paylaştığı türlerle bir arada yaşayama şeklini değiştirebilir, kendinden başka türlerin yaşamsallıklarına dair sorumluluk almasını sağlayabilir. Doğa ve kültür ayrımının ve insanın dışında kalan bir doğanın aslında hiç var olmadığını, tüm türlerin birbiriyle karşılıklı ilişkisellik içinde var olduğunu yeniden hatırlamak için “doğa” olarak dışsallaştırılan, ötekileştirilen çevreyle ve failleriyle yeniden uyumlanmamıza aracılık edebilir.

### **Teşekkür**

Bu çalışma İstanbul Teknik Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından desteklenmiştir. Proje Numarası: 44104.

### **Kaynakça**

- Ahmed, S. (2014). *Cultural politics of emotion*. Edinburgh University Press.
- Andersen, L., Corazon, S.S.S., Stigsdotter, U.K. (2021). Nature Exposure and Its Effects on Immune System Functioning: A Systematic Review. *Int. J. Environ. Res. Public Health*, 18, 1416.
- Barad, K. (2003). Posthumanist performativity: Toward an understanding of how matter comes to matter. *Signs: Journal of women in culture and society*, 28(3): 801-831.

- Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.
- Barad, K. (2012). Matter feels, converses, suffers, desires, yearns and remembers. R. Dolphijn ve I. van der Tuin (Ed.). *New Materialism: Interviews and Cartographies* içinde, s. 48-70. Ann Arbor: Open Humanities Press.
- Balding, M. ve Williams, K. J. (2016). Plant blindness and the implications for plant conservation. *Conserv Biol.* 30(6):1192-1199. doi: 10.1111/cobi.12738.
- Becker, J. (2010). Exploring the habitus of listening. Juslin, Patrik N., ve John Sloboda (Ed.). *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* içinde, s. 127-157. Oxford University Press.
- Bell, S. L., Westley, M., Lovell, R., Wheeler, B. W. (2017). Everyday green space and experienced well-being: the significance of wildlife encounters. *Landscape Research*, 43(1): 8-19.
- Berger, H. M. (2012). *Stance: Ideas about emotion, style, and meaning for the study of expressive culture*. Wesleyan University Press.
- Braidotti, R. (2021). *İnsan Sonrası*. (Çev. Öznur Karakaş). Kolektif Kitap, İstanbul.
- Brennan, T. (2004). *The transmission of affect*. Cornell University Press.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble*. New York: Routledge.
- Chamovitz, D. (2012). *What a plant knows: A field guide to the Senses*. Scientific American/Farrar, Straus and Giroux.
- Coccia, E. (2019). *The life of plants: A metaphysics of mixture*. Polity.
- Coole, D. ve Frost, S. (2010). *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Duke University Press, Durham.
- Cooley, T., Allen, A. S., Hellier, R., Pedelty, M., Von Glahn, D., Titon, J. T., Post, J. C. (2020). Call and Response: SEM President's Roundtable 2018, "Humanities' Responses to the Anthropocene". *Ethnomusicology*, 64(2): 301-301.
- Daly, L. (2015). *The symbiosis of people and plants: ecological engagements among the Makushi Amerindians of Amazonian Guyana*. (Doktora Tezi). University of Oxford.
- Demey, M. L., Mishra, R. C., Van Der Straeten, D. (2023). Sound perception in plants: From ecological significance to molecular understanding. *Trends in Plant Science*. <https://doi.org/10.1016/j.tplants.2023.03.003>
- Descola, P. (2013). *Doğa ve Kültürün Ötesinde*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Eidsheim, N. S. (2015). *Sensing sound: Singing and listening as vibrational practice*. Durham: Duke University Press.
- Feld, S. (1994). From ethnomusicology to echo-muse-ecology: Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea rainforest. *The Soundscape Newsletter*, 8(6): 9-13.
- Feld, S. (2003). A Rainforest Acoustemology. Bull, M. ve Les Back (Ed.). *The Auditory Culture Reader* içinde, s. 223-239. Bloomsbury Publishing, Berg.
- Feld, S. (2017). On post-ethnomusicology alternatives: acoustemology. *Perspectives on a 21st century comparative musicology: Ethnomusicology or transcultural musicology*: 82-98.
- Gregg, M. ve Seigworth, G. J. (2010). *The affect theory reader*. Duke University Press, Durham.
- Grusin, R. (Ed.). (2015). *The nonhuman turn*. University of Minnesota Press.



- Haraway, D. (2003). *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Haraway, D. J. (2008). *When Species Meet*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Haraway, D. J. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- Helmreich, S. (2015). Transduction. Novak, D. ve Sakakeeny, M. (Ed.). *Keywords in sound* içinde, s. 222-231. Duke University Press, Durham.
- Ingold, T. (2007). Against soundscape. *Autumn leaves: Sound and the environment in artistic practice*: 10-13.
- Jung, J., Kim, S.-K., Kim, J. Y., Jeong, M.-J., Ryu, C.-M. (2018). Beyond chemical triggers: Evidence for sound-evoked physiological reactions in plants. *Frontiers in Plant Science*, 9. <https://doi.org/10.3389/fpls.2018.00025>
- Kapchan, D. (2015). Body. Novak, D. ve Sakakeeny, M. (Ed.). *Keywords in sound* içinde, s. 33-44. Duke University Press, Durham.
- Kapchan, D. (2017). The splash of Icarus: theorizing sound writing/writing sound theory. Kapchan, D. (Ed.). *Theorizing Sound Writing* içinde, s. 1-22. Wesleyan University Press.
- Kirksey, S. E., ve Helmreich, S. (2010). The emergence of multispecies ethnography. *Cultural anthropology*, 25(4), 545-576.
- Kohn, E. (2013). *How forests think: Toward an anthropology beyond the human*. University of California Press, California.
- Krause, B. (2012). *The great animal orchestra: finding the origins of music in the world's wild places*. Hachette UK.
- Massumi, B. (2002) *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*. Durham: Duke University Press.
- Middelhoff, F., ve Peselmann, A. (2023) The Stories Plants Tell: An Introduction to Vegetal Narrative Cultures. *Narrative Culture*, 10(2): 175-188.
- Montgomery, B. L. (2021). *Lessons from plants*. Harvard University Press.
- Ochoa Gautier, A. M. O. (2014). *Aurality: Listening and knowledge in nineteenth-century Colombia*. Duke University Press, Durham.
- Ochoa Gautier, A. M. O. (2016). Acoustic multinaturalism, the value of nature, and the nature of Music in Ecomusicology. *boundary 2*, 43(1): 107-141.
- Oliveros, P. (2005). *Deep listening: A composer's sound practice*. New York: Iuniverse, Inc.
- Plumwood, V. (2023). *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*. (Çev. Başak Ertür). Metis Yayınları, İstanbul.
- Post, Jennifer C. ve Bryan C. Pijanowski. (2018). Coupling Scientific and Humanistic Approaches to Address Wicked Environmental Problems of the Twenty-First Century: Collaborating in an Acoustic Community Nexus. *MUSICultures* 45(1-2): 71-91.
- Silvers, M. (2020). Attending to the nightingale: on a multispecies ethnomusicology. *Ethnomusicology*, 64(2): 199-224.
- Simard, S. (2021). *Finding the mother tree: Discovering the wisdom of the Forest*. Penguin.
- Sterne, J. (2003). *The Audible Past*. Durham: Duke University Press.

- Thompson, M. (2019). Gendered sound. Bull, M. (Ed.). *The Routledge Companion to Sound Studies* içinde, s. 108-117. Routledge.
- Tilley, C. (2020). *The materiality of stone: explorations in landscape phenomenology*. Routledge.
- Tsing, A. L. (2015). *The Mushroom at the End of the World*. Princeton University Press.
- Whitehouse, A. (2015). Listening to birds in the Anthropocene: The anxious semiotics of sound in a human-dominated world. *Environmental Humanities*, 6(1): 53-71.

*Araştırma Makalesi/Research Article*



# SINGERS OR PHOTOGRAPHS? THE DISCIPLINED BODY IN TURKISH CLASSICAL MUSIC CHOIRS\*

Gizem Nur COPÇUOĞLU ÖZYILDIZ\*\*

## Abstract

This article scrutinizes the limited and disciplined body movement within contemporary Turkish classical music choirs and ensembles, drawing insights from the author's ethnographic study in Istanbul. The goal of the article is to raise questions about the extent to which Turkish classical music singing is embodied and how external entities, beyond the singers themselves, contribute to shaping this embodiment. In order to demonstrate the variety of body language used by singers and investigate the fundamental causes of this controlled and restricted body movement, this article will examine the historical, sociomusical, and structural elements that contribute to this shared body language among Turkish classical music singers. Employing a participant-observer approach within the framework of autoethnographic research, the study investigates the bodily, psychological, and musical experiences encountered while singing in a choir. Interviews conducted with fellow choir members further illuminate their personal experiences. Findings indicate that, in addition to the inherent musical features—such as slow rhythmic cycles, elongated syllables, intricate lyrics, and melancholic makams—singers limit their bodily movements due to multiple influences, including socio-political efforts to restore and modernize the music of a post-imperial republic. To compensate for this physical restraint, they rely on facial expressions, subtle gestures, and most importantly, vocal expression.

**Keywords:** Singing, Turkish classical music, choir, embodiment, discipline.

\* *Makale Geliş Tarihi: 25 Ekim 2024. Makale Kabul Tarihi: 25 Kasım 2024* (Produced from the doctoral thesis of the first author)

\*\**Doctoral Student, Istanbul Technical University, Center for Advanced Studies in Music (ITU MIAM), copcuoglu15@itu.edu.tr <https://orcid.org/0000-0003-0942-6676>*

## **Şarkıcı mı Fotoğraf mı? Klasik Türk Müziği Korolarındaki Disiplinli Beden**

### **Özet**

Bu makale, yazarın İstanbul'daki etnografik çalışmasından yararlanarak, çağdaş Türk klasik makam müziği koroları ve toplulukları içindeki sınırlı ve disiplinli beden hareketlerini derinlemesine incelemektedir. Makalenin temel amacı, Türk makam müziği şarkıcılığının ne ölçüde bedenselleştiği ve müziğin dışındaki etkenlerin bu bedenselleşmenin şekillenmesine nasıl katkıda bulunduğu hakkında önemli sorular ortaya atmaktır. Şarkıcılar tarafından kullanılan beden dilinin çeşitliliğini göstermek ve bu kısıtlı beden hareketinin temel nedenlerini araştırmak amacıyla, bu makale Türk makam müziği şarkıcıları arasındaki ortak beden diline katkıda bulunan tarihsel, sosyo-müzikal ve yapısal unsurları inceleyecektir. Otoetnografik araştırma çerçevesinde katılımcı-gözlemci yaklaşımını benimseyen bu çalışma, bir koroda şarkı söylerken karşılaşılan bedensel, psikolojik ve müzikal deneyimleri detaylı bir şekilde araştırmaktadır. Diğer koro üyeleriyle yapılan röportajlar, onların kişisel deneyimlerini ve bu deneyimlerin anlamlarını daha da aydınlatmaktadır. Bulgular, ağır usuller, uzun heceler, genellikle Osmanlı Türkçesiyle yazılmış sözler ve melankolik makamlar gibi müzikal özelliklerin yanı sıra, şarkıcıların, Osmanlı dönemi müziğini restore etme ve modernleştirme çabaları da dahil olmak üzere çeşitli etkenler nedeniyle beden hareketlerini sınırladığını göstermektedir. Bu fiziksel kısıtlamayı telafi etmek için, şarkıcılar yüz ifadelerine, küçük jestlere ve en önemlisi vokal ifadeye başvurmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Şarkı söyleme, koro, beden, disiplin, Klasik Türk Müziği

### **Introduction: A Parody of Turkish Classical Music Choirs**

*People must think we are photographs. How are we different from a photograph? Only our lips are moving. Sometimes I don't even move my lips. Who will notice me if I sing? Or even if I sing another song, who will notice? Another song? Whoa! That's a good idea!*

*(Olacak O Kadar, 2000)*

Almost anyone who used to watch Turkish television in the 90s remember the satirical TV show called *Olacak O Kadar*<sup>1</sup>, directed by Turkey's iconic comedian and impersonator Levent Kırca. Kırca satired Turkish classical music choirs in two episodes of the show, once in 1993 with a sketch called "Klasik Türk Musikisi Cemiyeti Korosu" (Hakan Ç, 2017), that is

“Turkish Classical Music Society Choir”, and then in 2000 with “Yurttan Sesler Korosu” (SEMİH ÖNEN music, 2017), that is Voices from the Homeland Choir. In the first one, the sketch opens with a choir of 16 chorists-nine men and seven women-singing the song *Mümkün mü unutmak güzelim, neydi o akşam*<sup>2</sup> in the *Nihavend* makam. The women stand at the front with their hands clasped in front of their bellies, wearing a white long-sleeved shirt and a long indigo skirt. Men in tuxedos are behind them on a platform, and their hands are not seen. In front of the choir, there is a conductor in a tuxedo, leading the choir by waving his hands. The neat appearance of the choir stands out with their uniform attire and attitude: Their bodies below their shoulders do not move, and their tightly clasped hands remain still. In fact, nothing moves from the shoulders down. They only move their mouths to sing, shake their heads to left and right, frown and sometimes squint, until we start to hear the internal monologue of one of the choristers: “We have been standing like this for hours.” Levent Kırca, playing a senior choir member who has never sung a solo once, starts speaking to himself. After this point, we begin to witness the inner world of a choir member who stands still like a person in a photograph that has lost its liveness, and turned into a frozen memory, amidst the uniformity and monotony of a group. Not only his voice but also his body has become invisible in that uniform image. He tries to make his voice heard, and make his body seen by standing on his tiptoes or changing his place in the choir. Finally, he breaks through the chorus, throws himself forward and says, “Enough is enough, I’m going to sing a solo!” and starts singing a popular song. When he shouts and sings at the top of his lungs, his body language suddenly changes. He starts to spread his arms wide, swinging from side to side of the stage and even jumping up and down.

In the second sketch played in 2000, we hear the internal monologues of more than one choir member. Aşkın Nur Yengi, a famous pop singer who played in this sketch as a guest actress, says “Why on earth did they dress us up like this? I have beautiful shoulders to show”. This time one of the choir members sings solo, and we see that he starts waving his hand. Nevertheless, as soon as he realizes, he grabs it with the other hand and lowers it. Levent Kırca, who is again in the role of a choir member, likens this ensemble, standing side by side

with minimal movements, to a bathroom pitcher (*gusûlhane ibriği*) and a menemen's jug (*menemen testisi*), which are inanimate objects that do not move. Believing that there is no difference between them and a photograph, he finally finds the courage to stand out in the choir by singing another song in the choir. Ayşen Gruda, starring in this episode, complains that she hasn't been able to live her life so far for the sake of being ladylike and dignified. Lamenting that she missed the opportunity to become famous by blending in with the choir, she finally takes off her dress and shows up in her belly dancer dress by taking advantage of the chaos initiated by Kırca.

These parodies are nothing but a satire of the State Choir (*Devlet Korosu*) which was founded in 1975 and whose concerts were broadcast on TRT during the single-channel television years. The resemblance of the images below and the comments on Youtube support this view: "What a boring choir it was. It would go on for hours. There were no other channels to change to" (sonerhiroshima-nagasaki3246, 2019). "That's right. How many people listened to this program on TRT in the past, especially during the single-channel days? People would say there was nothing on TV and turn it off" (ural3805, 2022). "Today's young people don't understand the skit, but when we were kids, when the choir would come out, we would wonder what their inner voice was saying, it was a sketch just for us" (sajda2766, 2022). Although put in an exaggerated manner since they are parodies, these sketches could be considered as a noteworthy representation of Turkish classical music choirs as a disciplined and standardized organization.

I approach this article with a self-reflexive perspective, drawing on my experience as a vocal artist currently working in a state choir in İstanbul, Turkey. During my ethnographic field research, conducted as a participant observer in three different choirs, including my own, I became increasingly aware of a topic that had previously escaped my consideration: the body. Although singing is inherently a physical act, observations revealed a noticeable lack of bodily comfort among choir members. Further exploration into this subject revealed that existing studies on Turkish music choirs have not sufficiently addressed the issue of the body. Consequently, this article scrutinizes the limited and disciplined body movement within

contemporary Turkish classical music choirs, drawing insights from my ethnographic study in Istanbul. By delving into the historical, sociomusical, and structural factors contributing to this shared body language among Turkish classical music singers, I aim to present the diverse ways choristers use their bodies and explore the underlying reasons for this disciplined and limited body movement. Throughout this article, my goal is to raise questions about the extent to which Turkish classical music singing is embodied and how external entities, beyond the singers themselves, contribute to shaping this embodiment. I have chosen to begin this article with the *Olacak O Kadar* sketch because this parody by Levent Kirca effectively encapsulates, in a striking five-minute format, a topic that would typically require extensive elaboration across numerous academic pages.



**Figure 1.** State Turkish Classical Music Choir conducted by Nevzat Atlıĝ (Nevzat Atlıĝ, 2014).



**Figure 2.** A scene from the sketch “Klasik Türk Musikisi Cemiyeti Korosu” in the TV Show *Olacak O Kadar* (Hakan Ç, 2017).

### **Is Turkish classical music a choral music? A brief history**

One of the longstanding debates surrounding Turkish classical music revolves around its suitability for choral performance. Rather than proposing a definitive answer, this paper reflects on this question through a historical lens, examining whether the music itself or

external factors like Westernization contributed to the development of a more disciplined, choir-based performance practice in Turkish classical music, or both.

Turkish classical music, with its unique modal system, is deeply intertwined with Ottoman culture and was performed in diverse settings ranging from the Sultan's palace to public arenas such as coffeehouses, dervish lodges, and religious ceremonies (Popescu-Judet, 2000, p. 21). Its rich repertoire reflects both religious and secular traditions. Oransay (1983) classifies Turkish classical music into two main categories: religious music, encompassing mosque and *tekke* (Sufi lodge) music, and secular music, including the courtly *fasıl* (classical suite), the military mehter (Ottoman janissary band), and urban entertainment music (p. 1496). Religious music, especially that performed in Sufi lodges, significantly influenced the development of Turkish classical music. Collective singing, in particular, became an essential element of religious practice in these settings, where prominent composers were often also Sufi practitioners who received both spiritual and musical training (Çetinkaya, 1999, p. 50).

Secular music in the form of the *fasıl* ensemble also played an important role in shaping Turkish classical music. The term *fasıl* refers to both a suite of compositions organized according to rhythmic and melodic principles, and the ensemble performing these compositions. *Fasıl* performances were typically led by a *serhânende*, a lead singer who guided the ensemble and played a rhythmic role. The *serhanende* sits among the performers, and he has multiple roles: Directing the ensemble, playing the rhythm, singing together with the ensemble, and singing a solo *gazel*. The *fasıl*, often performed in enclosed spaces, was also executed in open areas during festivities under the name of 'meydan faslı' (open-air *fasıl*). During the Ottoman era, both within the palace and outside, there were *fasıl* ensembles known as "*küme faslı*" (cluster *fasıl* literally), consisting of a large ensemble of voices and instruments. The performance style of *küme faslı* was characterized by the harmonious collaboration of vocalists and instrumentalists, maintaining a unified rhythm through the beats struck by percussion instruments. These ensembles, rich in musical instruments, varied in size, with examples ranging from twelve members during the reign of Sultan Murad IV to fifty to sixty members in the era of Sultan Selim III. Even larger ensembles, involving



around 80-100 artists, were organized for special occasions, such as the circumcision ceremony of Sultan Ahmed III's sons, under the direction of the composer Enfi Hasan Ağa. (Özkan, 1995). This wide array of sizes demonstrates the flexibility inherent in Turkish classical music's performance practice, which suggests that collective singing has always been always a natural part of this tradition.

In the 19th century, a distinctive ensemble emerged known as *incesaz*<sup>3</sup>, which differed from larger ensembles like *küme fasıls*. *Incesaz* ensembles focused on songs composed in small rhythmic patterns, especially in slow and odd meters (*aksak*). Directed by a *serhanende* again, *incesaz* ensembles featured fewer members than *küme fasıls* (Yıldırım, 2011, p. 138). Additionally, as Özkan (1995) states, during the Ottoman era, there were "kaba saz"<sup>4</sup> ensembles that compiled and presented compositions derived from various popular tastes in a distinct style. These ensembles performed music forms known as "*köçekçe*"<sup>5</sup> and "*tavşanca*," and played dance tunes.

By the late 19th century, *fasıl* performances had evolved into two distinct categories: *Fasıl-ı Atik* (The Old *Fasıl*) and *Fasıl-ı Cedit* (The New *Fasıl*). While the former adhered to more traditional instruments and structures, the latter incorporated Western instruments and began harmonizing songs, marking the early influence of Western musical practices on Turkish classical music. A significant turning point came with the arrival of Giuseppe Donizetti Pasha in 1828, who introduced Western music genres and the concept of a Western-style choir to the Ottoman court (Aksoy, 1994). The *Mızıka-i Hümayun*, an imperial band established by Donizetti, replaced the traditional *Mehterhane-i Hümayun* (the Ottoman military band), and Western harmony and orchestration gradually entered the Ottoman musical landscape.

This Westernization process accelerated further toward the end of the 19th century and into the early 20th century, influencing the development of Turkish music in profound ways. Although Western-style choirs had not been a central feature of traditional Turkish music,

collective singing was already well-established, as evidenced by the large *küme fasıls* that could include 20 to 60 members. The introduction of Western-style choral conducting to Turkish classical music is closely associated with the figure of Santuri Miralay Hilmi Bey, who led the Faslı Cedid ensemble within the Mızıkai Hümayun (Yıldırım, 2011, p. 139). His leadership marked a transition in how Turkish music ensembles were conducted, influenced by Western choral practices. The period between the late 19th century and the early 20th century saw a dramatic increase in the number of choirs and public concerts, establishing a modern choral tradition in Turkish classical music. Despite the rise of Western methods, the tradition of collective singing in Turkish classical music continued, reflecting a blend of influences.

The 20th century witnessed further modernization efforts that helped shape contemporary choral practices in Turkish classical music. Mesut Cemil, a pivotal figure in Turkish music, founded the *Tarihî Türk Müsikî Ünison Erkekler Korosu* (Historical Turkish Music Unison Men's Chorus) at Ankara Radio in 1937 (Yıldırım, 2011, p.139). This choir marked the first structured attempt to introduce Western choral discipline to Turkish classical music on a national scale. Modeled after Western music choirs, this ensemble was a groundbreaking development in the performance of Turkish classical music. Mesut Cemil's innovations emphasized the importance of unity among singers, advocating for unison singing that contrasted with the earlier heterophonic performances (Elitaş, 2019, p. 7). His efforts aimed to reinvigorate a musical tradition he felt was in decline and gradually forgotten (Kıyak, 2018: 33).

Further institutionalization of choral performance in Turkish classical music came in the 1970s, with the Turkish Ministry of Culture establishing the *İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu* (Istanbul State Turkish Classical Music Choir) in 1975 under the direction of Nevzat Atlığ (Doğruöz, 2018, p. 76). This choir represents the culmination of over a century of gradual adaptation of Turkish classical music to large-scale choir performance. Other state choirs and ensembles followed Devlet Korosu, such as *İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu* founded in 1985, *Ankara Devlet Klasik Türk Müziği Korosu* in 1986, *İstanbul Devlet Türk*

Müziği Topluluğu in 1987, and İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu in 1991. Today there are 13 choirs and ensembles affiliated with the General Directorate of Fine Arts under the Turkish Ministry of Culture and Tourism (Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, n.d.). Located in İstanbul, Ankara, Bursa, İzmir, Edirne, Diyarbakır, Elazığ, and Samsun, these choirs and ensembles continue to play an essential role in maintaining the tradition of Turkish classical music and introducing it to new generations of listeners.

In conclusion, Turkish classical music has a long-standing tradition of collective singing, from religious settings in Sufi lodges to secular fasıl performances at the Ottoman court. The introduction of Western-style choirs in the late 19th and early 20th centuries represented a significant shift in performance practice but did not erase the earlier forms of collective singing that had been integral to Turkish music. The debate over whether Turkish classical music is suited for choirs remains open to interpretation, but the historical evidence suggests that both small and large ensembles have long played a crucial role in its performance tradition.

### **Gesture and Movement in Turkish Classical Music Group Singing: Case Study**

We know there are numerous ways to engage in music-making, whether by playing an instrument, creating rhythmic patterns by striking a pot, whistling, generating sounds from everyday objects, producing electronic music, or utilizing artificial intelligence, which has become highly popular these days. The majority of these musical practices are inherently physical and embodied activities. Singing, however, represents an activity that is uniquely grounded in the body, often emerging without the need for an external instrument. While one might initially think that singing solely involves specific parts of the body such as the vocal cords, oral cavity, diaphragm, and lungs, it is, in fact, a holistic activity that engages the entire body. Moreover, much like other forms of musical activity, it is a profoundly cognitive process. Rather than maintaining a body-mind duality, we can understand singing as a unified phenomenon that integrates both physical and mental dimensions.

Traditional training practices in Turkish classical music, known as *meşk*, emphasize the embodied nature of vocal performance. Instructional sessions are designed to integrate rhythm and vocalization through a technique called "usul vurmak", which translates to "striking the *usul*." The term *usul* refers to the rhythmic cycles in Turkish classical music. During lessons, the instructor demonstrates the *usul* by rhythmically striking their knees while vocalizing, with each strike corresponding to a specific pattern and bearing distinct names such as "Dü-üm te-ke dü-üm te-ek." Students are required to follow a sequential approach when learning new pieces: first, practicing the rhythmic patterns; then, performing the song with its lyrics while maintaining the *usul*. This traditional method is still applied in modern settings of Turkish classical music training, such as conservatories or private lessons. In these modern practices, students perform solfège while striking the *usul* at the same time. However, the embodied approach is largely confined to the instructional context. During modern stage performances, the physical act of striking the *usul* is typically omitted in favor of a more formal and static presentation style.

This difference in body engagement between the traditional training process and professional performance settings in Turkish classical music has become one of the key topics of this research. Through the participant-observer method employed in autoethnographic research, closer attention was given to the bodily, psychological, and musical experiences encountered while singing in a choir. Interviews with fellow choir members provided insights into their experiences. Additionally, video recordings captured during rehearsals and concerts facilitated a detailed analysis and interpretation of bodily movements. This section presents observations obtained from studies conducted in a state ensemble, the İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu (İstanbul State Choir for the Research and Performance of Turkish Music), where I work as a singer.

The ensemble was founded in 2008 by Murat Salim Tokaç, a renowned neyzen and tanbur artist, with the aim of performing and recording Turkish music in its traditional form to leave an archive for the future generations. As the name indicates, İDTMAUT is not a choir but an ensemble, and since its establishment, it has generally consisted of 8 vocal artists, 4 women

and 4 men, distinguishing itself among state choirs<sup>6</sup>. The reason for this distinction is the ensemble's dedication to the tradition-bound principle of performance and its desire to showcase the nuances and unique styles of the artists more clearly, using a small number of artists trained by similar teachers in similar styles and with similar vocal ranges (Interview with Osman Kırklıkçı, 4 January 2023). As for the instruments, the ensemble features traditional instruments including tanbur, ney, kemençe, kanun, ud, daire, bendir, kudüm, as well as a cello. Another feature that makes İDTMAUT different from many of the state choirs is that it has no conductor in a Western sense, but an artistic director, who determines the repertoire, arranges the pieces, and leads the rehearsals. All the artistic directors of İDMAUT have had a common characteristic: They perform at the same time when they lead the choir. The first art director and founder of the ensemble, Tokaç, did not conduct the group in a Western style, standing on a raised podium with a baton in hand. Instead, he conducted using his gestures while simultaneously playing his tanbur at one end of the stage, alongside the other instrumentalists. The choir had to look at Tokaç, particularly at the beginning and end of the pieces. However, this was not as frequent as in a classical Western choir, since the conductor was often engaged with his instrument. The following artistic director was one of the vocalists of the ensemble, only led the rehearsals, and continued to be one of the choristers during the concerts. Today, the artistic director of the ensemble, Osman Kırklıkçı is also an oud player, and he is seated in the center during the concert, with his back turned to the choir, just like the other instrumentalists.<sup>7</sup> As a result, there is no direct eye contact between the choir and the conductor. Instead, the choir relies on visual cues from the percussionist or his *zahme* to begin the piece. Positioned at the far right of the choir, the percussionist raises the *zahme* or nods to signal the start of the singing. Beyond this initial cue, choristers typically focus on their sheet music or the audience. The unique conducting style practiced in the İDTMAUT plays a significant role in shaping the choir's visual focus. Choristers are not required to maintain constant eye contact with the artistic director, and, in fact, are unable to do so under the current circumstances. Thus, it could be argued that the choristers' gaze is less constrained compared to that of most choirs, allowing for greater freedom in visual focus.

İDTMAUT vocalists are distinguished from many other state choristers by the fact that they sit while they sing together. This stylistic choice has been adopted by the artistic director since the ensemble's inception, aligning with the objective of maintaining performance traditions. The smaller size of the ensemble reduces the spatial requirements on stage, thereby eliminating the necessity for standing. Although this practice may appear problematic from a vocal technique standpoint, performing lengthy and physically demanding classical suites—comprising *peşrev*, *kâr*, one or two *bestes*, one or two *ağır semais*, *yürük semai*, and *saz semai*—while seated is more comfortable for the singers. Particularly in concert performances, it is notable that the ensemble's singers sit in an upright posture, typically resting their hands either in their laps or on one leg, presenting a dignified and composed appearance. The manner of hand placement varies between genders. Male singers often clasp their hands between their legs or rest each hand on a separate leg, while there are female singers who place their hands gracefully atop one another on a single leg.

To analyze the body movements, gestures, and facial expressions of the vocalists of İDTMAUT during group performances, it would be more appropriate to differentiate between rehearsals and concert performances. Beginning with rehearsals, they take place on the third floor of Üsküdar Tekel Deposu (Üsküdar Tobacco Warehouse), a historical building, in a room designed as a studio. Rehearsals start at 12:00 PM<sup>8</sup>, and it has been observed that the vocalists do not engage in any physical preparations, such as vocal warm-ups or body stretching exercises, prior to the rehearsal. The vocalists and instrumentalists are seated in two rows along the sides of the room, facing each other. The percussionists are positioned in the middle, between the vocalists and instrumentalists, at the far end of the room. Female vocalists sit next to other female vocalists, and male vocalists sit next to other male vocalists. Since the vocalists are not seated in a semicircle, they have some difficulty seeing each other during rehearsals. As the instrumentalists are seated directly across from them, the vocalists tend to make more eye contact with them during the performance. It is quite common for vocalists and instrumentalists to exchange glances, smile at each other, and occasionally say something to one another during the performance. Communication among the vocalists, however, occurs more frequently between pieces due to the seating arrangement.

The choirs and ensembles affiliated with the Directorate General of Fine Arts are required to perform a specified number of concerts each month, typically ranging from three to four, though this number may increase with additional assignments. These performances are expected to feature distinct repertoires and themes, avoiding repetition. As previously emphasized, İDTMAUT is dedicated to the mission of preserving a musical archive for future generations by performing and recording works that have neither been previously performed nor recorded. Therefore, for ensemble performances, as opposed to solo concerts, classical repertoires are predominantly selected. Each concert necessitates a distinct repertoire, often consisting of works that have not been previously performed, and which are compiled through research in historical manuscripts. This process requires the performers to learn, decode, and rehearse these pieces from the very beginning, bringing them to performance level within a constrained timeframe. Consequently, this increases the performers' reliance on the musical score during rehearsals, thereby limiting their physical movements and restricting eye contact.

It can be posited that the vocalists exhibit greater physical comfort during rehearsals than on stage. Throughout the fieldwork, it has been seen that the singers predominantly rest their hands in their laps, often clasping them. Notably, there is increased upper body movement among the singers, including stretching, clasping hands behind their backs, adjusting their hair, and playing with their fingers, in comparison to their behavior during performances. Additionally, some singers occasionally tap their feet or kept tempo by tapping their hands on their thighs. However, almost all the singers sing in an upright posture for the ease of vocalization. In rehearsals, hand gestures typically employed to enhance musical or verbal expression during performances are noticeably less frequent. The head appear to be the most mobile part of the body while singing, with a significant degree of synchronicity observed in the head movements of the singers. It could be argued that there is an alignment between the melodic direction and the corresponding body movements. For example, when vocalizing a rising scale that culminates in a high pitch, the singers' upper bodies, particularly their heads,

tend to move slightly upward. In addition, some of the singers lean both forward and backward simultaneously during crescendo & decrescendos in the notation

A close examination of the singers' facial expressions indicates that frowning is the most characteristic expression observed. This solemn and melancholic demeanor may be attributed to the intrinsic qualities of the music. Many compositions in Turkish classical music possess an inherently melancholic nature, both in melody and lyrics, prioritizing artistic expression over entertainment. Larger forms, such as *beste*, are structured with expansive usuls, which can extend to 120/4, requiring performances at slower tempos that reduce dynamism. Additionally, the complexity of these pieces, characterized by intricate ornamentation and a wide vocal range that spans both low and high pitches, further complicates performance. Another significant factor is the tuning, which presents a complex issue within Turkish classical music. To achieve a balance between female and male voices, İDTMAUT employs the register known as *müstahsen* (explanation), situated between the *kız* and *sipürde* registers, the former being too low for male voices and the latter too high for female voices. However, this register varies according to the makam and repertoire, meaning that subsequent concerts may occur in different registers. This variability poses one of the main challenges of performing Turkish classical music, as frequent changes in tuning can lead to discomfort in the vocal cords, which may be reflected in the singers' facial expressions.

In addition to observation and documentation through video recordings, interviews were also conducted with the participants. These interviews indicate that the body practices of the ensemble singers differ among them. During discussions regarding bodily awareness, one ensemble member remarked:

“I am conscious of my seating posture during rehearsals, particularly because the instrumentalists are positioned directly opposite us. I make an effort to avoid spreading my legs excessively to ensure I do not discomfort the person seated across from me. I am uncertain whether this consideration influences the musical performance, yet I acknowledge that attention to one’s posture is often motivated by aesthetic concerns” (Respondent-1, personal interview, 10 November 2022).



In another interview, one ensemble singer said:

“When I sit, I sing very comfortably because I can more easily control the flow of my breath. I feel it in my waist area rather than in my throat or nose. It also reflects in my movements. My hands and arms definitely move; I can't just stand still like a log. (...) When I sing, I use my entire body, from the tips of my nails to the roots of my hair, I use everything. That's why I do an exercise starting from the bottom, waking up my whole body from my toes. It prepares you, relaxes you, and also energizes you. It says, 'I'll use my knees too, my throat, my ears—you're with me'” (Respondent-2, personal interview, 2 May 2023).

As previously mentioned, this study has an autoethnographic aspect, and in each choir where the fieldwork was conducted, the author's experiences have also been examined. As a vocal artist of İDTMAUT, I had never paid attention to what was happening in my body, nor had I reflected on this topic until I began my fieldwork. When reviewing video recordings, I noticed that I was furrowing my brow and did not appear to be very comfortable. As the focus on my body increased, I began to observe what was happening in different parts of it. Looking at my notes, it became evident that my body was often not at ease:

“We had two full rehearsals and sang all the lyrics. Since we were singing in *kız* register, my throat hurt in the lower registers. The vocalist next to me also said her throat was hurting. There are some high *Hüseyni* notes in the upper registers. Towards the end, I really struggled. My blood pressure dropped, I got hungry, and I started feeling sleepy. I even yawned while singing, which never happens normally. I felt numbness and tingling around my mouth, jaw, nose, and the tip of my tongue. I got pain in my eye, which also never happens. I could barely keep my eyes open. I was scared something was going to happen” (Field notes).

Although proper diaphragmatic breathing while singing has always been a focus, this fieldwork revealed that it alone is not sufficient. Attempting to perform highly demanding classical pieces—characterized by few breath pauses, long syllables, and numerous high-pitched notes—without adequately preparing and relaxing the body over extended periods leads to various side effects. These effects have been observed not only personally, but also in those around me, as noted in comments received after rehearsals. In another fieldnote, it was written, “Makams like *Saba* or *Sünbüle* put a person into a certain mood. For example, singing a *Kürdilihicazkâr* fasıl would be more cheerful and lively, but with these makams,

there's a seriousness, a kind of melancholy that seems to settle on a person's face." In compositions familiar to all, with themes such as enjoying life, the beauty of a lover, leisure, and drinking, ensemble members tend to sing with more smiles, engage in greater eye contact, and demonstrate freer use of their hands.

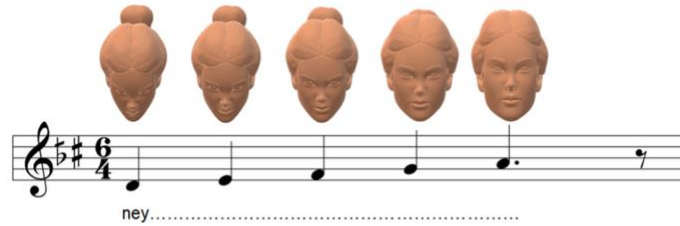
Regarding the concerts of İDTMAUT, as previously mentioned, the seating arrangement in most ensemble performances mirrors that of the rehearsals. The positions of the vocalists remain the same as in the rehearsal setting. However, the instrumentalists typically sit in a slight semicircle in front of the vocalists, with their backs turned towards them, making it difficult to establish eye contact with most of the instrumentalists. Depending on the concert hall and the sound system, the arrangement is made such that either each vocalist has a microphone and a music stand, or one is shared between two vocalists. In cases where the music stand and microphone are not positioned between two vocalists, a large portion of the vocalist's upper body, up to the head, is obscured by the music stand and microphone. This situation prevents the audience from fully viewing the bodies of the performers. When discussing the bodily movements of the performers, it is evident that singing while seated on a chair primarily involves movement of the upper body. A significant point is that gestures and facial expressions, such as waving, are employed more frequently in concerts compared to rehearsals. This can be attributed to the effort to establish communication with the audience and to reinforce the emotions conveyed by the song through body language. Notably, the artistic director has frequently emphasized the importance of this aspect during rehearsals. In an interview, he articulated the following:

"Since the lyrics belong to Divan literature or are attributed to a particular poet, we have the responsibility to convey the emotions that the poet experienced musically to the audience. When a performer engages with the artistic dimension of the music alongside its meaning, this is expressed physically. They demonstrate it through their facial expressions and gestures, allowing the audience to understand the affection the performer feels for the particular phrase and makam at that moment. A performer communicates their satisfaction through body language, making it evident to the audience" (Osman Kırklıkçı, personal interview, 4 January 2023).

A recent topic highlighted by the artistic director is the serious expressions of artists during their performances. He reminds the artists of the importance of presenting themselves with smiling faces rather than serious expressions and furrowed brows before the concert, underscoring its significance for the audience on numerous occasions. The effective use of gestures and facial expressions during the concert is directly proportional to the performers' command over the pieces being executed. When a piece is rehearsed within a limited timeframe and cannot be memorized—particularly when it involves unfamiliar works that have not previously been performed and lack familiarity—the focus tends to remain on the notation, resulting in gestures and expressions being relegated to the background. However, it can be observed that on stage, vocal artists often adopt a role, paying greater attention to their posture and presentation, and making a concerted effort to employ established gestures and expressions.

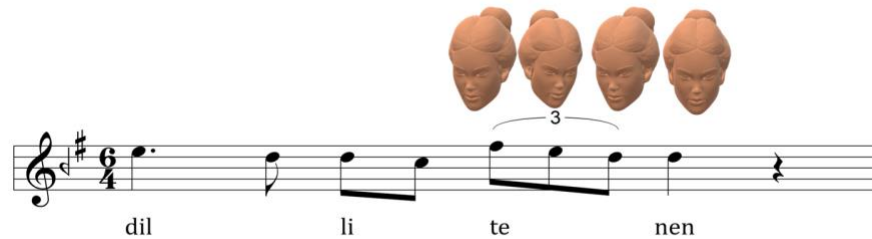
The physical posture and body movements of classical performers on stage can generally be described as follows: an artist standing before a fixed microphone, with minimal or no movement in the lower body (legs and hips), relatively more movement in the upper body, and hands and head moving in accordance with the rhythm and melodic progression of the piece. These movements are largely minimal, with careful attention given to ensuring that they do not dominate the stage or overshadow the music. One of the most used gestures is the act of waving. In İDTMAUT concerts, where vocalists are seated and anchored to their chairs on stage, bodily expression is conveyed through subtle hand movements. At times, both hands are lifted and opened, while at other times, a single hand moves in sync with the rhythm of the piece, the length of the note being sung, or the direction of the melody. Since the tempo of the pieces is generally slow and the compositions often melismatic, hand movements also tend to be slow. For instance, when reaching high pitches, this ascent in the voice is manifested through the upward movement of the hand, or when there is a cry, call, or exclamation in the lyrics, the artist raises their hand to embody the musical expression physically.

It is crucial to note that there are instances where artists appear to perform identical gestures as if predetermined. To explore the connection between these movements and melodic progressions, a gesture analysis methodology has been employed. For instance, the analysis of the *Şedaraban* classical suite concert performed by İDTMAUT on April 3, 2023 showed that in a section of the *Yürük Semai*, which is a composition form, some vocalists moved their heads in a manner that corresponded to the musical notes as the melody ascended stepwise from *yegâh* (re) to *dügâh* (la). While their heads were slightly inclined downwards at *yegâh*, as the melody rose towards *dügâh*, the movement of their heads also followed an upward trajectory.<sup>9</sup>



**Figure 3.** Gesture transcription of İDTMAUT singers in an ascending melody in Sultaniyegah Yürük Semai.

As another example, during the Hüseyini classical ensemble concert on March 13, 2023, the vocalists moved their heads three times in a manner that corresponded to the musical note in a triolet section of the *Yürük Semai*.<sup>10</sup>



**Figure 4.** Gesture transcription of İDTMAUT singers in a triolet in Hüseyini Yürük Semai, 13 March 2023.

In summary, it can be argued that the ensemble singers compensate for their restricted bodily movements through vocal expression, facial expressions, and subtle gestures, thereby enriching the emotional depth and communicative power of their performances.

### **The Disciplined Body**

While conducting field research on Turkish music choirs, it quickly became apparent that being deeply immersed in the field made it challenging to adopt an external perspective and identify anything particularly noteworthy. As a result, it seemed beneficial to examine choirs from other musical traditions around the world. To this end, I attended a concert during the World Choral Music Symposium, organized by the International Federation for Choral Music between April 25-30, 2023, in Istanbul. The performance by the Taipei Philharmonic Chamber Choir was structurally quite different from any Turkish classical music choir that have been seen so far. The positions of the choir members shifted with each song; in some pieces, they swayed and danced, while in others, they stomped their feet to produce sound. Additionally, when a member performed a solo, they would walk slowly to the front of the stage while singing and then return to their position in the same manner once the solo ended. Although the body was not entirely free in this choir, where everyone moved in predetermined, synchronized motions, it was far more active than the Turkish music choirs previously observed.

Later, the VoiceUp A Cappella Festival took place from August 22-27, 2023, where I joined a workshop led by Panda van Proosdij. She specializes in a method called Voice & Physique, which combines dance and music to create "choireography" for choirs. This method, aimed at enhancing vocal support and the quality of singing through physical awareness, is based on three key components: energy, concentration, and focus. In her choir rehearsals that begin with at least an hour of physical exercises focusing on these three elements, the choir member not only engages with their own body while singing but also interacts and makes contact with the bodies of other members. When it comes to the musical section, choir members learn dance movements—choireography—that reflect the emotion of the song and strengthen its

expression. This experience was undoubtedly eye-opening for someone performing music from a deeply classical tradition. Panda van Proosdij's words, in which she explained that singing is a form of sport and that singing without preparation, relaxation, and comfortable body use on stage would be exhausting, were particularly striking. It raised the question: Why do Turkish classical music choirs not even perform vocal warm-up exercises? And why do the majority of them adopt a uniform, motionless, and static choir posture?

Before addressing the external factors that contribute to uniformity and constrained bodily movements, it is essential to examine the influence of the intrinsic characteristics of the music itself. Primarily, the music that the İDTMAUT specializes in and has concentrated its repertoire upon is Turkish classical music. This genre was cultivated and refined within the Mevlevi lodges and tekkes, and reached its zenith through court patronage, consistently appealing to a discerning audience and seldom being composed for entertainment purposes outside certain established forms. Notably, classical suits often feature compositions set to the Divan poetry tradition, or the works of Sufi poets such as Fuzuli and Şeyh Galip, frequently exploring themes such as divine love. The lyrics, often in Ottoman Turkish and occasionally in Persian, are set to large *usuls*, rhythmic cycles that can encompass up to 120/4 and are generally performed at a slow tempo. In terms of lyrics, these compositions are predominantly melismatic, demanding long breaths, thereby rendering the vocal performance considerably challenging. Thus, both in terms of composition and lyrical content, a pervasive sense of gravity, dignity, and seriousness characterizes this music.

Many prominent composers of Turkish classical music, such as Dede Efendi, Hafız Post, and Zekai Dede, held authoritative roles within Sufism. This dual role contributed to a performative atmosphere of reverence in Turkish classical music. Even if the music being performed is not religious, the performers are expected to approach these pieces with the seriousness and respect typically found in religious music settings. Another significant aspect is the pervasive sense of melancholy present in much of this musical tradition. Turkish classical music is rich in *makams* that evoke a sense of melancholy and sorrow (*hüzün*),

addressing recurrent themes such as separation and longing for the beloved. Indeed, certain makams are imbued with meanings that connote deep emotional pain. As Denise Gill (2017) articulates in *Melancholic Modalities: Affect, Islam, and Turkish Classical Musicians*, sonic melancholy in Turkish classical music is not only conveyed through musical structures and modes but is also deeply embodied in the physical practices of musicians and listeners. It is plausible to suggest that musicians who have long declared Turkish music to be “dead” may, in fact, be mourning this deceased music. The “loss narrative,” as Denise Gill (2017, pp. 30-31) defines it, may have been internalized by some musicians of this classical genre, especially given its enduring struggle to find a sufficiently broad popular audience.

After addressing these internal factors pertaining to the structure of Turkish music, it is necessary to consider external influences, which demand a return to the historical trajectory of the genre. The emergence of Turkish music choirs bearing resemblance to Western-style ensembles in their present form is neither a coincidental nor an arbitrary development. As Onur Güneş Ayas (2013) meticulously details in his doctoral dissertation, criticisms directed at Turkish music during the early Republican period predominantly revolved around issues of perception and image. These criticisms portrayed the music as lacking in seriousness and attention, with musicians looking untidy, hitting their knees while singing, and showing signs of facial swelling and redness when performing in higher vocal ranges (Ayas, 2013, p. 294). Following Atatürk’s speech after attending a concert by the Eyüp Music Society at Sarayburnu Gazino in 1928, in which he asserted that alaturka music was incompatible with the nature of the Turkish nation, these debates were further exacerbated, leading to a ban on Ottoman music on the radio between 1934 and 1936 (Ayas, 2013, p. 310).

Ayas underscores the significant efforts by Turkish music authorities to dissociate the music from this negative image and secure its acceptance by the state. In a top-down approach, the state established polyphonic and Turkish folk music choirs, while Turkish classical music choirs were predominantly formed through individual endeavors (Ayas, 2013, p. 295). In an effort to enhance the prestige of Turkish music, there was a concerted effort to introduce the

genre into large concert halls and reconfigure it as a concert music tradition aligned with European conventions. To achieve this, the number of performers was increased to fill the venues, which in turn necessitated the introduction of a conductor to manage the larger ensembles, thus instituting a model in which the conductor was distinct from the performers, similar to Western musical practices. Consequently, performances became marked by a formal, unembellished, and disciplined approach, eschewing improvisation or ornamentation. As a result, as satirized in Levent Kirca's parodies, choir members were reduced to passive performers stripped of their individual interpretive autonomy (p. 297). In attempting to confer legitimacy upon Turkish music, these choirs ultimately became bound to an exaggerated classicism and an excessive seriousness, which gradually solidified into a tradition. During the fieldwork, one of the conductors interviewed uttered these words:

“The choir must be a center of discipline and seriousness. That means during a performance, there should be no laughing, smiling, turning around, or movements resembling dancing. The soloists must also adhere to the same etiquette because Turkish classical music deserves this respect. While this discipline should be observed in all aspects, it is especially crucial in a classical choir” (Respondent-4, personal interview, 18 June 2023).

Drawing on Eric Hobsbawm's concept of "invented traditions," Ayas argues that these choirs—represented initially by Mesut Cemil's Classical Choir at Ankara Radio and subsequently by the Presidential Turkish Classical Music Choir established by Nevzat Atlığ—constitute the earliest examples of modern choral formations within the context of Turkish music's modernization efforts (Ayas, 2013, p. 299). Ayas's analysis, which focuses on these choirs, suggests that their style of performance became the standardized model for later ensembles. While this assertion holds considerable validity, as evidenced in this case study, there are contemporary ensembles within state institutions that, like traditional performances, do not separate the conductor from the performers, emphasize ornamentation and nuanced interpretation, and consist of smaller numbers of musicians. Nonetheless, the seriousness, gravitas, and classicism discussed earlier remain conspicuously evident in these ensembles as well. These choirs, after all, are established by the state and operate under its supervision. All artists employed in state choirs and



ensembles are, in essence, salaried civil servants. They are selected through state-administered examinations, and the repertoires, performance practices, and even the artists' attire are regulated by the state. Given this historical shift from traditional *fasil* performers, who sang while rhythmically striking their knees, to contemporary practices, it would be accurate to suggest that the body has also undergone a process of discipline. Thus, in Foucauldian terms, the lack of physical expressivity among choir members can thus be interpreted as a form of *docile body* where the individual's autonomy is subsumed under the collective discipline of the ensemble (Foucault, 1995). We can argue that the formal and traditional educational institutions of Turkish classical music function as disciplinary forces that ensure the uniformity and conformity of bodily expression. This creates a visual representation of control, homogeneity, and seriousness, reinforcing the legitimacy and authority of the music as a traditional and refined art form.

Lastly, another factor to consider is the efforts of Turkish classical music artists to distinguish themselves from *piyasa*<sup>11</sup> artists who belong to a subculture characterized by a significantly less serious and more freeform approach. A similar phenomenon is described by Matthew Rahaim in his work *Musicking Bodies: Gesture and Voice in Hindustani Music* (2013), where he explores comparable dynamics within the context of Hindustani music. He notes that middle-class women sought to distance themselves from courtesans who both sang and danced, opting for minimal gestures as singing became a respectable activity. Additionally, Amanda Weidman (2021) examines the women singers in light music troupes in India during the 1970s in her work "Anxieties of Embodiment: Liveness and Deadness in the New Dispensation". She observes that the stage is perceived as a space where women who do not adhere to societal norms of respectability perform. When respectable singers take the stage, they often seek to minimize the live performance context by singing as if in a studio, using a music stand and microphone to obscure the visibility of their bodies (p. 159). Although these examples come from a different culture, it is evident that the distinction between high culture and low culture, as well as between classicism and popular culture, has direct implications for the performer's body.

## Conclusion

Music “does not exist until bodies make it,” asserts Suzanne Cusick (1994, p. 10). Body serves as the primary instrument of the voice, and when singing, our entire body is engaged in the process. However, we are often unaware of this and tend to perceive singing as solely involving the voice, thereby attempting to suppress much of the body’s involvement. When we perform on stage, we are present not merely with our voice but with our entire body. As a singer who realized this aspect rather late, I noticed that the topic has not been sufficiently examined in the literature, particularly in relation to Turkish classical music, and thus decided to conduct a study on it. Despite having performed in a choir—such as the one featured in the parody on *Olacak O Kadar*—where my fingers went numb from immobility and my entire body ached, in this article, I focused on a relatively more traditional formation. One reason for this choice is that the State Choir, parodied in *Olacak O Kadar*, has already been analyzed in studies on choirs. The other is my belief that focusing on the ensemble in which I also work professionally, and which constitutes the most comprehensive part of my fieldwork, would yield more productive results. As a result of this research, it can be stated that certain body movements differ between rehearsals and performances, that singing while seated stabilizes the lower body while simultaneously providing comfort for the singers, that the absence of a conductor during performances increases eye contact with the audience, and that performers adopt a shared body language, especially in concerts. When singing in a seated position, the upper body—particularly the head and hands—engages in movement, although the range of these movements is quite limited. Interestingly, it has been observed that hand and head movements shaped by the melodic contour and dynamic structure of the music are performed simultaneously by multiple singers. Additionally, while performing Turkish classical music, a serious facial expression is adopted, and the eyebrows are unconsciously furrowed. Beyond the inherent musical elements—such as slow rhythmic cycles, elongated syllables, elaborate lyrics, and melancholic makams—singers, constrained by numerous factors, including the socio-political efforts to restore and modernize the music of a post-imperial republic, are compelled to restrict their bodily movements. To compensate for this physical restraint, they rely on facial expressions, subtle gestures, and most importantly, vocal expression.

Although the aim of the article is not to make judgments about the benefits or harms of this disciplined body but rather to identify the reasons behind it, it can be said that singing without relaxing the body and straining the body for the sake of a serious and disciplined posture may have negative effects on singing. These might include tension in vocal chords, ache in throat, and limitations in expressiveness in performance. To conclude, the subject of the body in Turkish classical music choirs and ensembles requires much more in-depth examination, and it is obviously impossible to draw conclusions based on a single case study. Analyzing various professional and amateur choirs with different sociocultural and socioeconomic backgrounds from different regions of Turkey, and even the world, would significantly contribute to research in this area.

---

<sup>1</sup> The name of the show means “well that happens” or “that much can be expected”.

<sup>2</sup> This very first line of the song can be translated as: “How can one forget it, my beauty, what a night it was!” The song was written by Ahmed Rifat Moralı (1900-1977), and composed by Rakım Elkutlu (1872-1948).

<sup>3</sup> İncesaz literally means “fine instrument”. It refers to fine or delicate music.

<sup>4</sup> Kaba means crude or rough. Kaba saz music refers to entertainment music.

<sup>5</sup> Köçekçes are dancing tunes and composed for the dance of köçeks, male dancers wearing colorful skirts.

<sup>6</sup> During the time I was conducting my fieldwork in this ensemble, there were 9 singers in total. In October 2024, three female and two male singers joined the ensemble after a national examination.

<sup>7</sup> There was one exception when Kırklıkçı led the choir by standing up with his face turned to the choir on 24 January 2024.

<sup>8</sup> After September 2024, the rehearsal time became 13.00.

<sup>9</sup> The transcription can be accessed at

[https://drive.google.com/file/d/16zPTBO0bWf25kFfmRGtMBuEccNXp\\_KbB/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/16zPTBO0bWf25kFfmRGtMBuEccNXp_KbB/view?usp=sharing)

<sup>10</sup> I also made a gesture transcription in video format. It can be accessed via URL - .  
<https://drive.google.com/file/d/11jU-nb8xILzSvy7EEihykmmHfPazQ46n/view?usp=sharing>

<sup>11</sup> The word *piyasa* literally means marketplace. It also refers to a social scene within a certain context, such as nightlife or a particular industry. The idiom *piyasaya çıkmak*, for instance, means “to go out and socialize”. In Turkish classical music jargon, it refers to the mainstream and entertainment music.

**References**

- Aksoy, B. (1994). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlı'da Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ayas, O. G. (2013). *Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim: Erken Cumhuriyet Dönemi Müzikte Batılılaşma Politikalarına Karşı Uyum ve Direnç Örüntüleri*. Dissertation. İstanbul University Social Sciences Institute.
- Cusick, S. G. (1994). *Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem*. *Perspectives of New Music*, 32(1), 8-27. <https://doi.org/10.2307/833149>
- Çetinkaya, Y. (1999). *Müzik Yazıları*. İstanbul: Kaknüs yayınları.
- Doğruöz, M. D. (2018). Türkiye'de Modernleşme Sürecinin Müziğe Yansımaları Bağlamında "Klasik Koro" Örneği. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, (12), 69-81.
- Elitaş, Ö. (2019). Mesud Cemil'in Klasik Koro Anlayışı. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 5(10), 1-14. 2004). Mes'ud Cemil'in Klasik Koro Anlayışı. *AKÜ AMADER*, vol. 10: Kubbealtı Neşriyatı.
- Foucault, M. (1995). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books.
- Gill, D. (2018). *Melancholic Modalities: Affect, Islam, and Turkish Classical Musicians*. New York: Oxford University Press.
- Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü. (n.d.). Korolar. Retrieved <https://guzelsanatlar.ktb.gov.tr/TR-2236/klasik-turk-muzigi-korolari.html>
- Hakan Ç. (2017, May 2). "Olacak O Kadar - Koro (Mümkün mü Unutmak Güzelim)" Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=yuXP8dsu3II>
- Kıyak, A. (2018). *Mızrabı, Yayı ve Kalemle Mesud Cemil*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Nevzat Atlıg. (2014). Devlet Korosu Prof. Dr. Nevzat ATLIĞ (Siyah Beyaz TRT Konseri 1.bölüm). [Youtube video]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=DKM-10k0388>
- Oransay, G. (1983). *Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz*. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, vol. 6 Edited by Murat Belge. İstanbul: İletişim Yayınları. 1496-1509.
- Osman Kırklıkçı. (4 January 2023). Personal Interview. İstanbul
- Özkan, İ. H. (1995). "FASIL", TDV İslâm Ansiklopedisi. Retrieved from <https://islamansiklopedisi.org.tr/fasil--musiki>
- Popescu-Judet, E. (2000). *Prens Dimitrie Cantemir: Türk Musikisi Bestekârı ve Nazariyatçısı*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Respondent-1. (10 November 2022). Personal Interview. İstanbul.
- Respondent-2. (2 May 2023). Personal Interview. İstanbul
- Respondent-3. (18 June 2023). Personal Interview. İstanbul
- sajda2766. (2022). "Yurttan Sesler Korosu". Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=lKC9CK9Sc40>
- Semih Önen music. (2017, March 1). "Yurttan Sesler Korosu". Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=lKC9CK9Sc40>
- sonerhiroshima-nagasaki3246 (2019). "Yurttan Sesler Korosu". Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=lKC9CK9Sc40>

ural3805. (2022). "Yurttan Sesler Korosu". Video file]. Retrieved from  
<https://www.youtube.com/watch?v=lKC9CK9Sc40>

Weidman, A. (2021). *Anxieties of Embodiment: Liveness and Deadness in the New Dispensation. Brought to Life by the Voice: Playback Singing and Cultural Politics in South India.* (1st ed.). University of California Press. (pp.158-186)

Yıldırım, F. (2011). Geçmişten Günümüze Türk Müziğinde Toplu İcra Anlayışı Üzerine Bir İnceleme. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(30), 129-143.

Araştırma Makalesi /Research Article



# MEVLEVİLİKTE SEMA RİTÜELİNİN AKTARIM SÜREÇLERİNİN PERFORMANS TEORİSİ KAPSAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ: *BURSA MEVLEVİHANESİ ÖRNEĞİ\**

Merve AMAK ÇELİK\*\*

## Özet

Bu çalışmada Bursa Mevlevihane'sinde gerçekleştirilen Mevlevi ayinleri kapsamında yapılan ritüel pratikleri performans teori ve ritüel kuramları çerçevesinde değerlendirilmiştir. Kültürel performans olarak değerlendirilecek olan Mevlevi Ayini, yorumsamacı (hermenötik) yaklaşım ile ele alınacaktır. Özellikle sema gösterimi bölümüne odaklanılacak olan çalışmada tarihsel ve kültürel içeriğinin yanı sıra, sema eylemine ve yetisine nasıl ulaşıldığı, Mevlevi ayinlerinin içeriği ve Bursa Mevlevihanesi'nin yeniden inşasında söz konusu kültürel performansın mekanla ilişkisine dair değerlendirmeler çalışmanın içeriğini oluşturmaktadır. Çalışmanın verileri saha çalışması metodolojisi ile yapılmış, literatür taraması, netnografik inceleme ve saha çalışması sırasında kullanılan görüşme tekniği yoluyla elde edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Sema, Mevlevi ayini, Bursa Mevlevihane'si, ayin, ritüel, performans.

\* Makale Geliş Tarihi: 24 Ekim 2024 Makale Kabul Tarihi: 25 Kasım 2024

\*\* Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dünyası Müzikleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi [702273001@ogr.uludag.edu.tr](mailto:702273001@ogr.uludag.edu.tr)

## **The Evaluation of The Transmission Processes of The Sema Ritual in Mevlevism Within the Scope of Performance Theory: The Case of Bursa Mevlevi Lodge**

### **Abstract**

In this study, ritual practices within the scope of Mevlevi rites performed in Bursa Mevlevi Lodge are evaluated within the framework of performance theory and ritual theories. The Mevlevi ritual, which will be evaluated as a cultural performance, will be handled with a hermeneutic approach. In the study, which will focus especially on the sema performance section, in addition to its historical and cultural content, the content of the Mevlevi rituals, how the act and ability of sema is achieved, and the relationship of the cultural performance with the space in the reconstruction of the Bursa Mevlevihanesi constitute the content of the study. The data of the study were obtained through literature review, netnographic analysis and interview technique used during the fieldwork.

**Keywords:** Sema, Mevlevi ritual, Bursa Mevlevihanesi, ritual, ritual, performance.

### **Giriş**

Sema ritüelinin aktarım süreçlerinin performans teori kapsamında değerlendirilmesinde örnek alan olan Bursa Mevlevihanesi araştırmasında, araştırmanın amacı, Mevlevi ayini ritüelinin performansı ve performans süreçlerinin nasıl aktarıldığı, Bursa Mevlevihanesi örneği üzerinden irdelemektir. Performansı oluşturan unsurların mekân, uzam bağlamında ele alınışı ile söz konusu aktarımın, performansın sürdürülmesinde yaptığı etkiye dair irdeleme çalışmanın bir diğer amacını oluşturmaktadır. Araştırmanın evrenini Mevlevi ritüelleri, örneklemini ise Bursa Mevlevihanesi oluşturmaktadır. Araştırma kapsamında literatür tarama ve saha çalışması yapılmıştır. Görüşmeciler tekniğinden yararlanılmıştır. Bu bağlamda planlanmış ve yarı planlanmış olarak T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Konya postnişini Fahri Özçakıl, semazenbaşı Ömer Kılıç ve neyzenbaşı Yusuf Yılmaz ile görüşme yapılmıştır. Bursa Mevlevihanesi'nde mukabelelere postnişin ve semazenbaşı Konya'dan gelmekte neyzenbaşı ise Bursa'dan iştirak etmektedir. Bu araştırmada veriler netnografik yöntem, yazılı kaynaklar incelenmesi, fotoğraf, video kaydı ve görüşmeler sonucunda elde edilmiştir.

Araştırma soruları şu şekildedir;

1. Mevlevilikte ritüeller nelerdir?
2. Mevlevilik ritüellerinde müziğin işlevi nedir?
3. Müzik performansının isimlendirilişi, müzik yapımcıların konumu ve görevleri nedir?

4. Sema gösteriminin işlevi ve aktarım aşamaları nelerdir?
5. Bursa Mevlevihanesi'nin geçmişten bugüne değişen misyonu ve işlevi nedir?
6. Mekanının kültürel performansların gerçekleşmesinde etkisi nedir? Bursa Mevlevihanesi'nin mekân olarak Mevlevi ayini performansında işlevi nasıl açıklanabilir?

### **Mevleviliğin Tarihi ve Mevlevi Ayini İnşası**

“Mevlâna Celaleddin Rumi miladi 1207 senesinde Belh şehrinde doğmuştur. Sultan'ül-Ulema olarak da anılan babası Bahaeddin Veled ve Seyyid Burhaneddin gibi âlim ve mutasavvıfların talebesi ve müridi oldu. Mevlâna Celaleddin gerek ilmiyle ve gerekse ailesinden tevarüs ettiği asaletiyle Konya'da bir âlim ve mutasavvıf olarak son derece sevilen ve sayılan bir müderristir” (Bölükbaşı, 2011:16).

Mevlâna Celaleddin Rumi, Gevher Hatun ile 18 yaşında evlenmiştir. Babasının vefatının ardından camide onun yerine vaaz vermeye başlamış ve babasının izinden gitmiştir. Babasının arkadaşı olan Burhaneddin Veled'i görmek için Konya'ya gelmiş ve ardından kendisinden ilim talep etmiştir. Şems-i Tebrizi'nin de Konya'ya gelmesi ve kendisiyle tanışması ile büsbütün tasavvuf ilmine eğilmiştir. “Mevlevilik, XIII. asır sonlarında Konya'da Mevlâna Celaleddin Rumi adına, oğlu Sultan Veled tarafından kurulan tarikatın adıdır. Bu tarikat, “Efendimiz” anlamına gelen “Mevlâna” adıyla anılan Belhli Celaleddin Muhammed'e nispet edilmiş ve vefatından sonra Konya'da gelişip, Anadolu Beylikler dönemi ve altı asırlık Osmanlı imparatorluğu boyunca, Türk toplumunu belki de en yakından etkileyen tarikatlardan birisi olmuştur “(Küçük, 2000, s. 18).

“Mevlevilikte Mevlâna 'nın halifesi konumundaki kişiye çelebi unvanı veriliyordu. Çelebi Hüsameddin ve Mevlâna 'nın oğlu Sultan Veled tarikatın kurucularıdır. Tarikatın silsilesi Hz. Ali 'ye dayanmaktadır. Çelebi Hüsameddin çelebilik makamının ilk postnişinidir. Ardından Çelebilik makamına Sultan Veled geçmiş ve ondan sonra Çelebilik makamının babadan oğula geçmesi veya aile içinde devretmesi gelenek halini almıştır “(Bölükbaşı, 2011, s. 19).

Mevleviliğin piri Mevlâna, üç estetik unsura dayanmıştır: Aşk, müzik ve raks. Mevlâna eserlerinde müziği övmekte ve onu bir sanat olarak görmektedir. Fakat Mevlâna ve ondan



sonra ilk çelebiler zamanında, sonradan mukabele adı verilecek olan törende, buna eşlik edecek özel olarak bestelenmiş eserler yoktu. Mevlâna'nın ölümünden sonra sema töreni ve Mevlevi ayinleri kural ve kaidelerini Sultan Veled zamanında almaya başlamış daha sonra torunları tarafından devam ettirilmiştir (Kayalı Orta, 2014, s. 89-90).

Mevlevilik Selçuklu döneminde elde etmiş olduğu dini ve kültürel varlığını Osmanlı zamanında da devam ettirmiştir. Öyle ki başka hiçbir tarikat bu şekilde bir büyüme göstermemiştir. Bir tarikat olması nedeni ile ağırlıklı olarak tasavvuf düşüncesini benimsemiştir. Diğer tarikatlara nispeten sanatsal unsurlar bu tarikatta ön planda olmuştur. Özellikle Osmanlı döneminde, kültür ve sanat hayatının merkezinde yer almıştır. Müzik ve şiir Mevleviliğin her zaman içerisinde olmuştur. Tekke müziğine katkısı ise yadsınamaz bir gerçektir.

Mevlâna döneminde herhangi bir düzeni ve şekli olmayan aşk ve heyecan içerisinde yapılan sema törenleri Sultan Veled, Ulu Arif Çelebi döneminden başlayıp Pir Adil Çelebi dönemine değin bir düzen içine sokularak sistemleştirilmiştir. Herhangi bir sırası ve düzeni olmayan sema etkinlikleri zaman içerisinde ayin biçimine dönüşmeye başlamıştır. Günümüzde Mevlâna ve Mevlevilikle ilgili şeyler artık daha iyi bilinmektedir. Mevlevi ayini denildiğinde akla sadece sema gelmektedir. Oysaki sema ayininin içinde musiki vardır, şiir vardır, dans vardır. Görülmektedir ki Mevlevilikte sema oldukça önemli bir yere sahiptir. Bu nedenle öncelikle semanın ne olduğu ve musiki ile ilişkisini anlamak gerekir. Sema denilince ilk akla gelen gökyüzüdür. "İşitmek, işittirmek, dinlemek" gibi anlamlara da gelmektedir. Tasavvufi olarak ise işitilen seslerden sonra raks ederek kendinden geçme hali anlamlarında kullanılmaktadır. Yine aynı şekilde tasavvufta Tanrı'yı seven ve ona âşık olan kişilerin işittikleri her seste Tanrı'yı işitmesi de bir semadır. Bu şekilde kişinin kendinden geçmesi hali "vecd" olarak açıklanmaktadır (Uzun, 2018:370). Süleyman Uludağ vecdin musiki ile tanımlanmasını şöyle ifade eder "Vecd, semadan evvel rastlanmayan manevi hallere iç alemde tesadüf etme demektir" (Uludağ, 1976:305). İkinci anlamı ise Mevlevilerin zikir ayinlerinde dönerek raks etmektir. "Mevlevi literatüründe sema, ritim ve müzik eşliğinde yapılan, sağdan sola, kalbin etrafında çark atıp dönerek icra edilen bir nevi nafile ibadettir" (Top, 2007:81).

Aslında biraz ince düşünüldüğünde ilk iki anlamın bir Mevlevi ayininde birleştiği görülebilir. Dönerek sema eden kişi, ayinin ve güftesinin etkisiyle yüce duygular kazanarak manen olgunlaşır, yücelir, Tanrı'ya ulaşmayı hedefler. Bu dönüş yalnız bedenle yapılan dönüş değildir. Gönülle, ruhla, aşkla, imanla, maddi ve manevi bütün varlığı ile dönüştür (Uzun, 2019:370).

Mevlevilikte sema, semazenin kendi etrafında sağdan sola dönüşü ile olur. Bu dönüşte Allah'ın ismi zikredilir. Mevlâna'nın her şeyin kendi etrafında deveran etmesi düşüncesi sema zikrine de yansımıştır. Kâinat, gezegenler, her zerre dairesel bir şekilde hareket etmektedir. Bu, topraktan geldik toprağa gideceğiz düşüncesinin yansımasıdır. Mevlâna'yı semaya iten de budur. Mevlâna her şeyde Allah'ın tecellisini görmüştür ve kalkıp o coşku ile sema etmiştir. "Sema, kelime anlamı itibari ile işitmek manasına gelir. Mevlâna'ya göre de sema, musiki nağmelerini işitmek ve bu musiki nağmelerini işitirken aynı zamanda kalbin bu sözleri işittikten sonra vücudu harekete geçirmesidir. Bu esnada kişinin sağdan sola doğru dönmesi hareketine sema denilmektedir. Sema, bir zikirdir. Mevlevilerin Allah'a ulaşma gayretiyle yapmış oldukları bir zikirdir. Sema eden semazenin sol ayağını sabit tutarak, sağ ayağı ise onun etrafında 360 derecelik her dönüşüne çark denir. Semazen her çark atışta Allah'ı zikreder. Dolayısı ile zikir nafile bir ibadettir. Sema eden semazen, vakit namazını kıldıktan sonra sema mukabelesine geçer ve Allah'a ulaşma düşüncesi ile sema etmeye başlar. "F. Özçakıl (kişisel iletişim, 2 Mayıs 2024).

Sufiler, "sema" tabirini "dini musiki" yerine kullanmışlardır. İlk sufiler sema kelimesi ile dini musikiyi kastetmiş olsalar da musiki kelimesini tercih etmemişlerdir. Sema musiki eşliğinde yapılan bir icrayı ifade eder. Mevlevilik, kuruluşundan itibaren musikiye çok önem vermiş, müzisyenler yetiştirmiş ve aynı zamanda müziği ibadetin bir parçası olarak görmüştür. Mevlevihanelerde müzik icrası sosyal ve dini bir ritüel haline gelmiştir. Mevleviliği musikiden ayrı düşünmek imkansızdır. Dini musiki; cami musikisi ve tekke musikisi olarak ele alınır. Cami musikisi ve tekke musikisi arasındaki fark şudur; cami musikisinde çalgı yoktur, sadece insan sesi ile icra edilebilmektedir. Fakat tekke musikisinde çalgı ile icra söz konusudur. Mevlevi musikisi, ayinhan- mutrıp- semazen üçlüsünden meydana gelir. Musiki, Mevlevilerin profesyonel anlamda da mesai harcayıp

ürettiği bir alandır (Aksüt Çobanoğlu, 2022:125-126). Semayı musikiden ayrı düşünmek imkansızdır. Başvurulan kaynaklardan Fahri Özçakıl yapılan görüşmede bu konuyla ilgili şunları söylemiştir: “Sema ve musiki aslında birbiri ile eş ve olmazsa olmaz iki kavramdır. Biz sema eden semazeni görürüz ama orada asıl olan müziktir. Müzik olmazsa sema olmaz. Çünkü semazeni asıl coşkunluğa iten o müziğin ritmi ve lahuti sesidir. Bu hem insanlara hem de semazene coşkunluk verir. Semazen de sema ederken mutrib heyetindeki o müziğin sesini işiterek bu yolculuğu devam ettirir.”

Sema edebilmek için zaman ve mekân unsurlarının olması gereklidir. Bunlar olmadığında semadan söz edemeyiz. Yine kaynak kişi Fahri Özçakıl’dan edindiğimiz bilgilere göre, “Tasavvufta üç önemli unsur vardır: Zaman, mekân ve ihvan. Bu üçünün bir arada olması lazım. Ama Mevlâna zaman, mekân olmadan bir anlık hareketle sema etmiştir. Günümüzde bu işin yapılabilmesi için tabi ki bir Mevlevihane olması gerekmektedir. Oralarda sema mukabeleleri yapılmaktadır. Dolayısı ile buna ilişkin semahaneler, Mevlevihaneler gereklidir.

### **Performans Olarak Ritüellerin Oluşumu ve Sema Unsurlarının Değerlendirmesi**

Sema, bir zikir olması, mukabelenin önemli bir bölümünü oluşturması hem de manevi anlam ve sembolleri ile Mevleviliğin en önemli unsurudur. Mevlâna, semaya özel bir anlam atfetmiştir. Mevlâna’nın vefatından sonra da sema, belli kaidelerle günümüze kadar bir ritüel olarak gelmiştir.

“Sema edebilmek için öncelikle bu işe gönüllük şarttır. Buna müracaat eden kardeşlerimiz de gönüllü olarak gelip biz de semazen olabilir miyiz demektedir. Biz de onların arasından kurs açarak eğitimlerini sağlamış olduk. Dolayısı ile bu işe gönüllü olmak lazım ve tabi ki yaşantıları ile edep ve ahlakla, gerek aile terbiyesi ile gerek eğitim terbiyesi ile bu ile vakıf olan insanların sema etmesinin daha yatkın olduğunu görüyoruz. Genç yaştaki arkadaşlarımız bu işe tevessül ediyorlar. Anne babalar, evlatlarının Mevlevi adap ve erkanına uygun yaşamalarını ve yetişmelerini arzu edenler, onlar çocuklarını getiriyorlar. Biz de hasbelkader onlara yardımcı olmaya çalışıyoruz.” F. Özçakıl (kişisel görüşme, 2 Mayıs 2024)

Mevlevi ayinlerinde sema edebilmek için bir yaş aralığı yoktur. Fakat küçük yaşlarda yapılan sema daha makbuldür. İlerleyen yaşlarda öğrenmek çok daha zor olabilmektedir. Sema eğitimleri yaklaşık altı ay sürmektedir. Bu altı ayın sonunda eğitimi tamamlayabilenler semazen olmaya hak kazanabilmektedir.

“Sema eğitimi öncelikle sema meşk tahtası dediğimiz çivili tahtadan başlıyor. Bir metre kare ebadındaki ahşap kaygan zeminin ortasında bombeli bir çivi vardır. O çivinin üzerine çıplak ayağınızla, sol ayak baş parmağınızı yerleştiriyorsunuz, biraz da tuz serpmek sureti ile kayganlığını sağlıyor. Orada çark eğitimini alıyorsunuz. O birkaç ay süren bir eğitim sürecidir. Eğer sizin çarkınız bozuk olursa, sağa sola yürüyüşünüz daha çabuk kayabilir. Yanınızdaki başka bir semazene üzerinizdeki tennureniz çarpabilir ve ahenkte bir bozukluk oluşabilir. Dolayısı ile bu çark eğitimi çok önemlidir. Kabiliyete göre birkaç ay süren bu eğitim sürecini bitirdikten sonra, tekrar kol açma, vücudun dönüşü, başın duruş şekli de zamanla o kişiye öğretiliyor. Ve semazen olmaya hak kazanmış oluyor “F. Özçakıl (kişisel görüşme, 2 Mayıs 2024).

Eğitimde ilk egzersizlerde, ayak parmakları arasında çivi bulunurken, daha sonraları parmaklar çividen çıkarılır. İlk meşk mutfaktan başlar. Buna ise matbah-ı şerif denir. Meşkin illa mutfakta olması zorunlu değil, dedelerin hücrelerinde de yapılabilmektedir. Bir süre de çivisiz olarak çark atılır daha sonra semazen olacak olan dervişe kol açma ve direk tutma yani olduğu yerde tam tur dönme, çark atarak yürüme ve sağa sola çarpmadan yürüme öğretilir (Yöndemli, 1997:11).

Mevlevilikte tartışmasızdır ki sema önemli bir unsurdur. Mevlevilerin meşk ortamlarında olmazsa olmazdır. Öyle ki, her Mevlevi'nin sema etmeyi bilmesi gerekir. “Mevlevilikte sema, aşk ve cezbeyi husule getiren bir vesiledir. Meşk ederek sema öğrenmeye “sema çıkarmak”, sema etmeyi öğrenmiş Mevlevi'ye “semazen” denir. Mevleviliğe intisap eden kişinin sikkesi tekbirlendikten sonra dedelerden biri, dervişe sema talimi yaptırmakla görevlendirilir ve o dede, dervişin sema dedesi olur. Dede, derviş matbaha götürür. Mevlevi tekkelerinde matbahta geniş, kalın ve üstü cilalı bir tahta; bu tahtanın ortasında parmağı kesmeyecek tarzda yuvarlak, pürüzsüz ve tümsek olan ve etrafı çukurlaşan bir çivi vardır. Bu çivili tahta, semazen adayının meşk tahtasıdır. Sema dedesi, dervişe nasıl

sema edeceğine öncelikle kendisi tarif ederek gösterir ve sonrasında dervişe yaptırır. Nevniyaz derviş, abdest almıştır ve ayakları çıplaktır. Meşke başlamadan önce derviş, yere kapanıp çivi ile görüşür ve çivinin kenarına sağ eliyle tuz serper. Çünkü tuz hem ayağının kaymasını sağlar hem de pişmesini engeller. Derviş tuzu ektikten sonra baş keserek niyaz vaziyeti alır” (Aksüt Çobanoğlu, 2022:105).

Mevlevilikte sema eğitimi, tarikatın edep ve ahlak anlayışı çerçevesinde dervişin intisabı ile başlar. Zira Mevlevi'nin ilk öğrenmesi gereken pratik semadır. Derviş, aşama aşama tüm pratikleri tamamlar ve öğrenir. Semazenlerin asgari düzeyde de olsa musiki bilmeleri tercih edilmektedir. Her derviş kabiliyeti neticesinde ilerleme kaydeder. Son merhalede semazen olmaya hak kazanır ve semazen için bir tören düzenlenir. Daha sonrasında semazen olarak mukabelelere katılabilir. Tören düzenlenmesi, Mevlevilikte semanın önemini ortaya koyan bir durumdur. Tıpkı insanın yaşamının merhaleleri gibi derviş de eğitim basamaklarını tamamlar.

Mevlevilikte törenlerin ve sema mukabelesinin önemi giyim kuşama da yansımıştır. Semazenlerin giymiş olduğu kıyafetler kendine mahsustur. Bu kıyafetlerin çeşitli anlamları vardır. Günlük giyim ile tören giyimi farklıdır. Bazı kıyafetler tüm Mevleviler için ortakken bazıları Mevlevi'nin makamına göre değişiklik göstermektedir. “Mevleviler günlük hayatlarında “elif” denilen, ağı pantolon ağından genişçe olan şalvar, soldan iliklenen ve bele veya belden biraz aşağıya kadar inen dar kollu ince gömlek, bu gömleğin üzerine “hayderi/hayderiyye” denilen kolsuz, yakasız, bele kadar inen önü açık yelek ve tüm bunların üzerine de “dışarı hırkası” denilen yakasız ve enseden göğse kadar, yanlarında On İki İmam'a ithafen on iki veya Mevlâna nezrine ithafen on sekiz adet makina dikişi olan topuklara kadar uzun ve belsiz bir pardösü giyerlerdi. Başlarında ise dal sikke bulunurdu. İç ve dış elbiselerinde asla ilik ve düğme olmaz, kapanması gereken yerlerde karşılıklı ipe benzer kısımlar birbirine bağlanırdı. Mevlevilerin, giydikleri kıyafetleri düğme ve ilikle tamamen kapatmaktan kaçınmaları, konuşma dilinde bazı keskin anlamlara sahip kelimeleri kullanmaktan kaçınmalarındaki anlayışla paralel olarak açıklanabilir” (Aksüt Çobanoğlu, 2022:122-123).

“Mevlevilikte günlük giyimde ve törensel giyimde yer alan önemli kıyafetlerden biri de Kalenderiler, Hayderiler ve eski Bektaşilerde de bulunan tennuredir. Genel şekli itibariyle ters çevrilmiş lamelif harfine benzetilen tennure; kolsuz, yakasız, göğse kadar önü açık ve bele kadar olan kısmı dar olup belden aşağıya doğru gittikçe genişleyen bir fistanıdır. Tennure, semada nefsin kefenini temsil etmekteydi.

Mevlevilikte semazenlerin giymiş olduğu diğer önemli bir kıyafet ise hırkadır. Hırkanın da giyilme amacına göre iki çeşidi vardır. Biri sokağa çıkarken giyilir diğeri ise törende giyilmektedir. Buna resim hırkası denilmektedir. “Kolları 70 cm genişliğinde ve yaklaşık bir metre uzunluğunda, giyilmediğinde kolları etek boyuna yaklaşan, giyildiğinde ve eller önde kavuşturulduğunda kollarının boyu dizleri geçen, önü açık ve yakasız, geniş ve topuklara dek uzanan bir hırkadır. Hırka sema töreninde toprağı, dervişin nefsinin ve kabrini sembolize eder. Dolayısıyla sikke de törensel giyimde önemli ve sembolik bir unsurdur” (Aksüt Çobanoğlu, 2022:124).

Mevlevilikte diğer bir önemli giyim ise sikkedir. Keçeden yapılan dergâhta manevi derecesine göre değişiklik gösteren başa takılan bir kıyafettir. Manevi anlamı kişinin ölü nefsinin mezar taşını simgelemektedir. İki parçanın birleşiminden oluşan sikke Kuran’da bahsi geçen “Her şeyden yaratılan çiftleri (ez- Zariyat 49/51) ve Nurun ala nur (en-Nur 24/35) ayetlerinin temsilidir. İlmi ve manevi dereceye gelenler, Şeyh Efendi tarafından icazet alıp destar sarmaya hak kazanırlardı. Destar sikkkeyi giyenin manevi anlamda korunduğuna inanılmaktaydı (Bozkurt, 2009:185).

Performans kavramı günlük hayatın her alanında yer almakta olup müzikal performans ile birlikte icracının yaptığı icradan tutun giydikleri kıyafete kadar hepsi performansın içeriğini oluşturmaktadır. Bu anlamda bakıldığında sema da bir performans olarak değerlendirilebilir.

## **Sema Töreninde Semazenlerin Rolü**

### **Şeyh Efendi (Postnişin)**

Mevleviliğin kurumsal bir dini yapı haline gelmesi ile birlikte idari yapıyı oluşturan kişiler Çelebi Efendi, sertarik, sertabbah, türbedar, Şems dedesi, kudümzenbaşı, neyzenbaşı, mevlevihane sakinleri dedeler, dervişler ve muhiplerdi. “Mevlevihanenin maddi ve

manevi açılardan hizmetlerine bakan kişilere genel olarak “dergâh zabitanı” denirdi. Mevleviliği Konya’da Çelebi, diğer mevlevihanelerde ise şeyh temsil ederdi. Çelebilik makamı tarikatın idari yapısının başıydı. Sultan Veled tarafından kurulan ve tarikata idari açıdan merkezîyetçi bir kimlik kazandıran Çelebilik makamı, Mevlâna soyundan gelen aile üyelerine has bir makamdı (Aksüt Çobanoğlu, 2022:35-36). O, tüm Mevlevî tekkelerindeki post makamının sahibi sayılır ve hangi mevlevihaneyi ziyaret etse şeyh postu ona sunulur.

### **Dede**

Mevlevilikte ikrar verip bin bir gün hizmetini bitirdikten sonra çile çıkarmış, dervişlik pâyesine erişerek dergâhta hücre sahibi olmuş salike dede veya derviş adı verilir. Bu tarikatta aşağıdan yukarıya muhiblik, dervişlik, şeyhlik ve halifelik şeklinde sıralanan derecelerin ikincisinde yani dervişlik derecesinde bulunan salike dede adı da verilir. (Uludağ S., Dede, 1994:76)

### **Semazenbaşı**

Semazenlerin en kıdemlisi semazenbaşısıdır. Mukabelede semazenlere öncülük eder ve kendisi mukabele esnasında sema yapmaz, semazenlerin kontrolünden sorumludur. Bununla birlikte eğer mukabelede şeyh efendi yok ise mukabeleye önderlik eder.

### **Semazen**

Sema eden dervişlere semazen denilmektedir. Semazenler taşıdıkları kimlik sebebi ile Mevlevîliğin görsel sembolü haline gelmiştir. Mukabelelerde semahanenin büyüklüğüne göre semazen sayısı değişebilmektedir. İslamiyet’teki tevhid inancı nedeni ile tek sayılara önem verildiği için semazen sayısı da buna göre değişkenlik göstermektedir.

### **Kudümzenbaşı**

“Klasik Türk musikisinde icrayı yöneten bir şef bulunmaz. İcranın başlangıcı, bitişi, temposu ve nüansları vurmaları sazların icrasıyla belirlenir. Mevlevî Ayinleri ritmik yapı itibarıyla çok zengin eserlerdir. “Mutrıb heyeti” denilen saz topluluğunu “kudümzenbaşı” kudüm darplarıyla yönlendirir. Bu sebeple “kudüm” ayinin en önemli sazıdır” (Bayrakçı, 2015:144).

### **Neyzenbaşı**

Neyzenlerin en kıdemlisine neyzenbaşı denir. Neyzenbaşı mevlevî ayinlerinde mutrıb heyetinde ilk başta gelir ve heyete kudümzenbaşı ile birlikte önderlik eder.

## **Mutriban**

Mukabele esnasında ayinin musiki kısmını icra eden heyete denilmektedir. Okuyucular ve saz heyetinin tamamını kapsamaktadır.

## **Mevlevi Ayininin Bölümleri ve Performansın Biçimlenişi**

UNESCO'nun "Mevlevi Sema Töreni olarak ifade ettiği tarikat ayini; belli kuralları, kareografisi, müziği olan dini bir ritüeldir. Mevlâna zamanında, bazen zamana ve mekâna bağlı olmadan doğaçlama olarak yapılan bazen de çeşitli toplantılarda toplu olarak icra edilen sema, Sultan Veled'in torunu olan Pir Adil Çelebi ve sonraları Pir Hüseyin Çelebi tarafından ayrıntılarıyla düzenlenmiş ve bugünkü şeklini almıştır. Mukabeleyi izleyecek olanlar yerini aldıktan sonra mutrib heyeti semahaneye girer. Elbette ki burada da belli kural ve kaideler söz konusudur. Başvurulan kaynaklardan Fahri Özçakıl ayinin başlangıcını şu şekilde anlatmaktadır:

Mevlevi ritüelinde, mutrib heyeti ve semazenler birlikte ayini icra ederler. Daha önce de belirtildiği gibi müzik olmadan sema olmaz. Sema mukabelesi başlamazdan önce semahane içerisinde öncelikle mutrib heyetindeki hanende ve sazandeler yerlerini alırlar. Daha sonra semazenbaşı eşliğinde semazenler semahanedeki yerini alır ve daha sonra postnişin, şeyh efendi ya da sema dedesi, Mevlevi şeyhi semahaneye girerek kırmızı posta doğru yürür. Kırmızı post aslında Hz. Mevlâna'nın makamıdır. Oraya oturan kişi Hz. Mevlâna'yı temsil eden kişidir aslında. Dolayısı ile postnişin de semahanedeki yerini alır selam vererek otururlar, tabi otururken yeri öperler. Mevlevilikte her şeye karşı saygının bir ifadesi vardır. Semazen üzerindeki hırkayı giyerken öperek giyer, öperek çıkartır. Başındaki sikkeyi giyerken öperek giyer, öperek çıkartır. En küçük semazen en yaşlı semazenin elini öper, en yaşlı semazen de onun elini öper. Buna karşılıklı görüşme denir.





**Görsel 1.** Semahaneye girdikten sonra yer ile selamlaşma (Foto: Merve A.Ç. 2024)



**Görsel 2.** Semazenlerin karşılıklı görüşmesi (Foto: Merve A.Ç. 2024)

Semahaneye girişlerinin ardından Na't-ı şerif okunur. Buna na't-ı Mevlâna da denilmektedir. Bu na'at, 17.yy'da Buhurizade Mustafa Itri Efendi tarafından bestelenmiştir. Rast makamında bestelediği Nâ't-ı Şerif, Nâ't-han'ın kıyamda yani ayağa kalkarak okumasıyla başlar. Bu durum, tarikatlarda salat ile başlama geleneğinin bir tezahürüdür. Nâ't içerisinde peygamberden övgü ile bahsedilir. "Ya Hz. Mevlâna hak dost" diye başlar. Nâ'tın ardından kudümzenbaşı kudüme üç kez vurur. Bu kudüme vurmanın manası kün yani ol emrinin bir sembolüdür. Akabinde ney taksimine geçilir. Ney taksimi, yaratıcının insanı yarattıktan sonra ona kendi ruhundan üflediğini ifade etmektedir. Tasavvuf içerisinde şüphesiz ki ney sazı oldukça önemlidir.

Baş taksim bitmesi ile okunacak ayinin peşrevi icra edilmeye başlanır. Tam bu sırada Postnişin ve semazenler ellerini yere vurarak Allah ismini zikrederler, bu yerle hızlı bir şekilde görüşmedir ve buna “Darb- ı Celâl” denir. Postnişin postun önüne doğru çıkar ve selam verir. Ardından sağ tarafa yönelerek sağ ayak ile adım attıktan sonra sol ayağını yanına çekmek suretiyle peşrev eşliğinde dairesel bir yönde yürümeye başlar. Ardından semazenler de aynı şekilde yürümeye başlar ve postun yanında birbirlerine selam vererek dairesel yürüyüşe devam ederler. Bu karşılıklı selamlaşma iki kişinin birbirine ayna olmasını ifade eder. Bu dairesel yürüyüşü üç kere tekrar ederler. Bu dairesel yürüyüş Devr-i Veled denir. Semazenler her adım atışta Allah’ı zikrederek yürüyüşlerini tamamlarlar. Her bir turun bir manası vardır. Birinci tur “İlm-el yakin”, ikinci tur “ayn-el yakin”, üçüncü tur ise “Hakk-el yakin” mertebelerini temsil eder. Bu turlar bitip son semazenin de posta selam vermesi ile kudümzenbaşı peşrevin neresinde olduğuna bakmaksızın peşrevi uyumsuz darplar ile böler ve neyzenbaşı kalınan son perdeden sesi alıp okunacak ayinin kararına kısa bir taksim ile getirir.

Şeyhin postun önüne doğru yürüyüp baş kesmesiyle diğer dervişler de baş keser ve semazenbaşı, hırkasının kollarını giyerek şeyhin önüne gelir. Şeyhe baş keserek onun sağ eliyle görüşür. Şeyh de eğilerek onun sikkelerini öper. Bu, sema için şeyhten izin almaktır. Daha sonra semazenbaşı, hatt-ı istivanın sağ tarafında niyaz vaziyetine geçip tekrar baş keser. Onun her baş kesmesinde semazenler de baş keser. Şeyh de baş keserek karşılık verir ve böylece sema için izin alınmış olur. Semazenler sırayla şeyhin önüne gelip baş keserek şeyhin eliyle görüşürler. Şeyh de onların sikkelerini öper. Semazenbaşının verdiği işaretle ilk semazen semaya başlar (Aksüt Çobanoğlu, 2022:113).

Mevlevi ayini başlar başlamaz semazenler üzerlerindeki siyah hırkalarını çıkartarak, beyaz tennureleri ile beraber ellerini çapraz şekilde bağlayarak, sol el sağ omuzda, sağ el sol omuzda çapraz bir şekilde, sol ayak mühürlenerek sema etmeye başlarlar. Bu duruş Allah’ın birliğini temsil etmektedir. Sema eden semazen sağ el açık, sol el kapalı, sağdan sola kalbinin etrafında sema eder. Bu lamelif şekli, “la ilahe illallah”tır, yani kelimeyi tevhidi ifade eder” F. Özçakıl (kişisel görüşme, 2 Mayıs 2024).



**Görsel 3.** Sema esnasında semazenler (Foto: Merve A.Ç. 2024)

Selamlar arası hızlı bir geçiş olması hasebi ile bu geçişler semazenler tarafından usûl değişikliği ile anlaşılır. Birinci selam genellikle Mevlevî ayin devr-i revanı ve ağır düyek usûlü ile çalınır. İkinci selama geçilirken ayinin ağır aksak usûlü ile bestelenmiş kısmı çalınır. Üçüncü selamda ise birden fazla usûlün içerisinde karma olarak bestelenen bölüm vardır. Ama bu usûller belli bir sıra bestelenir. İlk olarak genellikle devr-i kebir veya frenkçin usulü icra edilir ondan sonra ise aksak semai usûlüne geçilir. Daha sonra yürük semai usûlüne geçilerek hızlanarak devam eder. Yürük bir şekilde dördüncü selamda tekrar ağır aksak usûlüne geçilir. O bitince yürük bir şekilde düyek usûlü çalınır ve son peşrev icra edilir. Ardından iki usûl yürük semai vurulup son yürük çalınır ve ayin son yürük usulü biter. Her çarkta semazenler Allah'ı zikrederler. Dolayısı ile sema, dört selam ile yapılır ve böylece ilk selam tamamlanmış olur. İlk selamın anlamı, insanın kendi kulluğunu idrak etmesi ve yaratılışını hatırlayarak Allah'a yönelmesidir. Birinci selamın icra edilmesinin ardından ikinci selama geçilir. "İkinci selamın başında semazenler buldukları yerde yüzleri "kutuphane/kutup noktası" de denilen semahanenin merkezine bakacak şekilde durup niyaz vaziyetinde baş keserler ve ikili-üçlü gruplar hâlinde omuz omuza yaslanırlar. Semazenbaşı ve semazenler, birinci selamda olduğu gibi semaya girerler. İkinci selam, birinci selama göre daha kısa sürer. Bazen ikinci selamın

güftesi ve müziği, dördüncü selamınki ile aynı olur. İkinci selam bitip bestedeki usul değişikliğiyle üçüncü selama gelince yine aynı hareketler tekrar edilir. Üçüncü selam tamamlanınca da yine usul değişikliğiyle son selam olan dördüncü selama geçilir” (Aksüt Çobanoğlu, 2022:114.).

İkinci selamın anlamı, insanın yaratılan her şeyde Allah’ın azametini, kudretini ve ahengini tefekkür ederek Yüce Allah’ın büyüklüğüne ve kudretine hayranlık duymasındır. Üçüncü selamın manası ise, Cenabı Allah’ın büyüklüğü ve kudreti karşısındaki hayranlık artık aşka dönüşür ve bu bir coşkunluk halidir. Tam bir teslimiyet mertebesidir. Allah’ta Allah ile var olmayı temsil eder. Mutrıb heyetinin dördüncü selama geçmesi ile yine bir usûl değişikliği olur ve semazenler niyaz pozisyonuna geçerler. Tekrar izin alındıktan sonra semaya başlarlar. Son selamda şeyh ve semazenbaşı da semaya katılır ve semahanenin ortasına gelip hırkalarından tutarak kendi etrafında çark ederler. Buna post seması denilmektedir. Dördüncü selamın manası ise manevi yolculuğunu, miracını tamamlayan kulun tekrar yaradılıştaki vazifesine geri dönmesidir. Kulluk makamı İslam’da en önemli makamdır.

Dördüncü selamın ardından mutrıb heyeti, düyek usûlündeki son peşrevi icra etmeye başlarlar. Akabinde yürük semai olarak bestelenmiş son yürüğü de icra ederler. Bu süre zarfından semazenler ve Şeyh Efendi semasına devam ederler. Son peşrev ve son yürük semai bittikten sonra neyzenbaşı ya da onun işaret ettiği bir saz son yürüğün bittiği makamdan Aşr-ı Şerif’in okunacağı makama bir taksim yapar. Bu taksim sürecinde semazenler semaya devam ederken Şeyh Efendi postunda yerini alır. Şeyhin posta yürümesi sürecinde taksim devam eder. Şeyh posta vardığında taksim biter ve Aşr-ı Şerif okunmaya başlar. Aşr’ı duyan semazenler semayı bitirir ve niyaz pozisyonunda bir araya gelirler ve yerlerine geçerler. Akabinde Şeyh Mevlevi gülbangını çeker ve duayı okur. Bütün Mevleviler Hu çekerek gülbanga eşlik ederler. Tekbir getirildikten sonra Fatiha suresi okunur ve mukabele sona erer. Semahane terk edilirken ise, İlk olarak Şeyh Efendi posta “mühürlü” bir şekilde selam verdikten sonra önce semazenbaşına ardından neyzenbaşına “Esselâmualeyküm ve Rahmetullahi ve Berekatu huu” nidası ile selam verir. Selamları aldıktan sonra yüzü posta dönük bir şekilde semahaneyi terk eder. Ardından

sırası ile semazenbaşı ve semazenler, neyzenbaşı ve mutrıb heyeti semahaneyi terk ederler. Böylece Mevlevi ayini tamamlanmış olur.

Semazenlerin Mevlevi ayinindeki giriş ve çıkış sırası ise başvuru kaynaklardan Fahri Özçakıl'dan edindiğimiz bilgilere göre, "daha eski olan semazenler kıdemli olduğu için onlar daha ön tarafta semaya gelirler, en son semayı öğrenen semazen de en sonra semaya girer. Eğer hepsi aynı anda sema çıkartmışlarsa o zaman da yaş sıralamasına göre düzen kurulur. Semazenbaşı, semazenlerin semahanedeki yerlerini tanzim eder. Kimin nerede sema etmesi, kimin ortada direk tutması gerektiğine göre bu ayarlamayı yapar. Mutrıbanlarda ise, neyzenbaşı mutrıban başıdır fakat ayini yöneten kudümzenbaşısıdır" F. Özçakıl (kişisel görüşme, 2 Mayıs 2024).

### **Performans ve Mekân İlişkisi Ekseninde Bursa Mevlevihanesi'nde Sema Ritüelinin İnşası**

Performans Fransızca kökenli bir sözcüktür ve TDK sözlüğüne göre şu anlamlara gelmektedir: 1. Yapılan iş, uygulama, icraat. 2. Herhangi bir olayı veya durumu başarma isteği ve gücü. 3. Kişinin yapabileceği en iyi derece. 4. Herhangi bir eseri, oyunu, işi vb. ortaya koyarken gösterilen başarı.

Performans meselesi Etnomüzikoloji içinde 1980'lerden itibaren ağırlık kazanmaya başladı. Performans kuramını kısaca dilbilim, teatral performans, antropoloji, ya da müzikolojiden türeyen, çeşitli gündelik hayat davranışlarını yorumlamamıza ve analiz etmemize yarayan bir çerçeve olarak tanımlayabiliriz. Başlangıçta performans terimi sadece müzikal performans anlamına geliyordu. İkinci bir performans tanımı ise folklor araştırmacıları tarafından geliştirilmişti ve özellikle sözlü performansa odaklanıyordu Buna paralel olarak Victor Turner'ın ritüel antropolojisine dayandırılan üçüncü bir performans anlayışı daha gelişti. Turner daha sonraları performansın sadece ritüellerle, törenlerle sınırlı olmadığını, dünyanın her yerinde, farklı toplum biçimlerinde çeşitli ifade şekillerinde ortaya çıktığını savunmuştur. Daha sonra Richard Schechner, Turner'ın yaklaşımından hareketle, performans kavramını her tür teatral performansı açıklamak için kullandı. Diğer yandan antropolojinin etkisiyle kültürel performans olarak anılan bir kavram daha ortaya atıldı (Şirin Özgün, 2013: 44-45).

“Performans Teorisi, bağlam merkezli kuramlardan biri olarak yaklaşık yüzyıllık bir süreç sonucunda ortaya çıkmış ve bu süreç içerisinde araştırmacılar tarafından kuramsal bir yapıda ele alınmaya başlanmıştır. Kuramsal çalışmalarla birlikte folklor ürünlerinin “geçmişin ürünleri” olarak bilinen algısı kırılmış ve folklor ürünleri “dinamik bir iletişimsel araç” olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. E. Sapir tarafından 1910’larda yaş ve cinsiyet grupları ile diğer benzeri özelliklere bağlı olarak dilin sosyal kullanımına yönelik olarak yapılan icra çalışmaları ve Malinowski’ nin “şüphesiz metin çok önemlidir fakat bağlamsız metin ölüdür” şeklinde “bağlam” (context) fikri, teori açısından önemli sayılan kavramsal başlangıç noktalarını oluşturmuştur” (Onat, 2019, s.67). “Malinowski’nin bağlam (kontex) kavramına dikkat çekmesi ve bağlamsız metnin ölü olduğunu söylemesi ile icraya dayalı kültür ürünlerinin meydana geldiği ortam ve ortamı oluşturan her bir unsurun icranın seyrine etki ettiği gerçeği, bu icraya dayalı folklor ürünlerinin değerlendirilmesinde performansın da göz önünde bulundurulması fikrini doğurmuştur. Sözlü anlatıma dayalı türlerde başlayan bu yeni bakış açısının müzik alanında da uygulanabilirliği fark edilmiştir”(Özdemir, 2016:1358). Dolayısıyla müziğin tek başına bir performans olmasından hareketle bu çalışmada Mevlevilikte performans olgusu, icracı, dinleyici, mekân ve sema ritüeli bileşenleri ile ele alınmaktadır.

Performans, izler kitlenin bir icrayı izleyip ve/veya dinleyip daha sonra değerlendirmede bulunduğu bir etkinliktir. Ritüelde ise izler kitle günümüz anlayışında yoktur, kişi kendisi için ve ritüelin bir parçası olarak bir şey yapar ve biter. İzler kitle olursa da izlemekten ziyade yapılan semanın zikir olduğunu bildiği için davranışları ona göre değişir. Ritüelde buna ilişkin bir ayrışma söz konusu değildir, ama icra yani performans denildiği zaman, hem performansı sergileyen kişi veya kişilerin ortaya koyulan gösteriyi en iyi şekilde yapmasından söz edilir hem de izler kitlenin izledikten sonra izlediği şeyi değerlendirip, yorum yapmasından söz edilir. Dolayısıyla, performansı sergileyen kişilerin yaptıkları işi en iyi şekilde yapma durumu söz konusudur (Uzun, 2019:375).

Yukarıda verilen bilgiler doğrultusunda, Bursa Mevlevihanesi’nde gerçekleştirilen Mevlevi ayinini kültürel performans olarak değerlendirilebilir. Zira bu törenler izler kitle önünde yapılmaktadır. Ayinin hemen hemen tüm ritüelleri sahneye taşınmıştır. İcracı, dinleyici ve icra edilen gibi performans bileşenlerinin icra edilen kısmını, sema ve musiki oluşturmaktadır. Sadece Mevlevi ayini değil sema tek başına da aslında bir performans oluşturmaktadır. Semanın farklı mekanlarda farklı izler kitle içerikleri ile sergilenmesi

sırasında (düğün salonu, alışveriş merkezi, festivaller, konser salonu vb.) özellikle semazen performansı, semazenlerin dansçı kimlikleri ile sahnede yer almaları, bitiminde seyircinin alkışlaması, semayı bir dini ritüelden sahne performansı haline getirmektedir. Ancak Bursa Mevlevihanesi'nin yeni inşasında da izleyici, mutrib, semazen gibi unsurların daha çok turistik bir gösteri şeklinde sunumları da benzer bir dönüşüme işaret eder. Zira Mevlevihane mekânın mimari şekline bağlı kalınarak yeniden inşa edilse de mekânın bağlam ve kültürel içeriğinin yeniden inşası asıl bağlamı çerçevesinde gerçekleşmemektedir.

### **Yeniden İnşa Edilen Bursa Mevlevihanesi'nde Sema Töreninin Yeniden İnşası Üzerine**

Tarihi Hisar Bölgesinde, şehrin en eski Müslüman mezarlıklarından biri olan Pınarbaşı Mezarlığının karşısında, Bayramyeri Caddesi üzerinde yer alan Bursa Mevlevihane'si, âsitane olarak tanımlanan büyük dergâhlar arasında yer almaktadır. 1615 yılında Sultan I. Ahmed'in emriyle Cünuni Ahmed Dede tarafından inşa edilen söz konusu dergâh, dört asır boyunca Hak ile hâk olanların, dost yolunda ölenlerin, Allah yolunda birlik olanların sığınağı olmuştur. 20. yüzyıldan itibaren mescit, karakol, askeri depo ve son olarak su deposu gibi farklı işlevler için kullanılan Mevlevihane binaları zaman içinde bakımsızlıktan ve kimsesizlikten harap hale gelerek yıkılmıştır. Bursa Büyükşehir Belediyesinin Tarihi Kültürel Mirası Koruma ve Yaşatma Çalışmaları kapsamında ele alınarak yeniden ihyası gerçekleştirilen Mevlevihane alanı ve binaları, 2023 yılından Bursa Mevlevihanesi ve Müzesi olarak hizmet vermeye başlamıştır. Hisar'da, sur dibinde geniş bir avlu içerisinde konumlanan Bursa Mevlevihanesi ve Müzesi; Semahane, Matbah-ı Şerif, Cünuni Ahmed Dede Türbesi ve Haziresi (Hamusan) ile Dedegân Hücreleri ve Selamlık bölümlerinden meydana gelmektedir. Bagdadî tarzında inşa edilen Semahane bölümündeki tavan islemeleri ile ahşap oymaları göz kamaştırırken, Matbah-ı Şerif binası Mevlevilik kültürünün tüm yönleriyle anlatıldığı bir müze olarak tasarlanmıştır.



**Görsel 4.** Bursa Mevlevihanesi (Foto: Merve A.Ç. 2024)



**Görsel 5.** Cünuni Ahmed Dede Türbesi ve Haziresi (Foto: Merve A.Ç. 2024)

Mevlevihaneler; kurulduklarından itibaren sanat, edebiyat ve musiki çevrelerinin bir nevi eğitim öğretim gördükleri güzel sanatlar merkezi olarak faaliyet göstermişlerdir. Mevlevi kültürü yaşatılarak korunmasının amaçlandığı Bursa Mevlevihanesi'nin Dedegân Hücresi ile Selamlık bölümleri de bu amaçlarla ayrılmıştır. Dedegân Hücresinde hat ve tezhip gibi gelenekli sanatlarımızın dersleri verilirken, selamlık bölümünde mesnevi okumaları ile mutrib (saz) ekibinin çalışmaları devam etmektedir.

(<https://www.bursamuze.com/bursa-mevlevihanesi-ve-muzesi>)





**Görsel 6.** Bursa Mevlevihane'si ve müzesi bahçesi (Foto: Merve A.Ç. 2024)

Bursa Mevlevihanesi XVII. yüzyılda inşa edilmiş olsa da semahane ancak XIX. yüzyılda inşa edilmiş ve dairevi şekilde tasarlanmıştır (Tanrıkorur, 2000, s.210). Bursa Mevlevihanesi ile ilgili Küçük'ün aktardığına göre Seyyid İsmail Belig'in "Tarihi Bursa" adlı eserinde "Yakup Efendi isimli bir şeyhin Bursa'dan İstanbul Eyüp Sultan civarına taşınmasıyla tekkesi harabeye dönmüştür. Cununi Dede'nin Muhammed isimli müritlerinden biri buranın ihyasını sağlar, yine Bursalı bir kadın da evini bu tekkeye vakfeder, aynı zamanda Derviş Muhammed ve Dede'yi sevenler de bazı mülklerini dergaha vakfederler. Böylece Bursa'da Cununi Dede mevlevihaneyi faaliyete koymuş olur" (Küçük, 2000, s. 158-159). Bursa Mevlevihanesi XVII. yüzyıldan itibaren çeşitli eklemelerle büyümüştür. Mevlevihane'nin maddi ihtiyaçları halkın ve devletin yardımlarıyla sağlanmıştır.



**Görsel 7.** Bursa Mevlevihanesi Müzesi (Foto: Merve A.Ç. 2024)



**Görsel 8.** Bursa Mevlevihanesi Müzesi (Foto: Merve A.Ç. 2024)

Bursa Mevlevihanesi mimari açıdan yeniden inşa sürecine girerken içindeki ritüellerin de yeniden inşası amaçlanmıştır. Bu anlamda Mevlevi mukabeleleri yeniden hayata geçirilmiştir. Mevlevihane şu anda müze hizmeti görmektedir. Geçmişteki temel işlevini görmemekle birlikte her perşembe Bursa Türk Müziği Topluluğu tarafından Mevlevi mukabelesi gerçekleştirilmektedir.<sup>1</sup>

Milton Singer, kültürel performansları, bir toplulukla bağlantılı önemli performans içeriklerine sahip olan ve ayrıca belirli karakteristik özellikleri paylaşan performanslar olarak tanımlar. Kültürel performanslar, oyunlar ve konserlerin yanı sıra duaları, ayinsel okumaları, geleneksel seremonileri, festivalleri içerir. Singer için, kültürel performansların ortak bazı özellikleri vardır: Belirli bir zaman dilimi içinde gerçekleşmesi ve bir başlangıcı ve bitişi olması, önceden organize edilmiş bir aktivite programı içinde yer alması, programlanmış olması, performansı gerçekleştiren kişilerin, en az bir adet izleyicinin bulunması ve belirli bir mekânın olması, performansı gerçekleştirmek için bir neden olması. Bu performanslar kültürün “kapsüllenmiş” halidir ve bu nedenle kültürel ifadenin dönüşlü araçları olarak kültürün içinde yer alırlar. Tüm bu özelliklere bağlı olarak kültürel performanslar, kültürün öğelerini barındırdıklarından dolayı, o kültüre ait insanlar için de kendi kültürlerinin bir yansımasıdır (Eken Küçükaksoy, 2017:1734).

Bursa Mevlevihanesi’nde gerçekleştirilen sema ayini bu kapsamda ele alındığında; her perşembe akşamı akşam 19:00-22:00 arası gerçekleştirilmesi, önceden Bursa Türk

<sup>1</sup> Bursa Türk Müziği Topluluğu 2024 yılı, Eylül ayından itibaren Bursa Mevlevihanesi’nde faaliyet yapmayı durdurmuştur.

Müziği Topluluğu tarafından prova edilerek icra edilmesi ve yine belli bir izleyici kitlesinin bulunması ve geleneği devam ettirmeyle birlikte geleneğin yeniden hayat geçirilmesinin hedeflenmesi bakımından kültürel performans olarak nitelenebilir. Fakat bununla birlikte sema ayinleri her ne kadar kültürel performans içerisinde değerlendirilse de Bursa Mevlevihanesi'ndeki sema ayininin, günümüzde kültürel bir performanstan sahne performansına dönüştüğü görülmektedir. Çünkü Bursa Mevlevihanesi'nde hali hazırda devam eden bir tekke hayatı yoktur. Yapılan Mevlevi mukabelesi artık geleneğin yeniden inşası kapsamında daha çok turistik bir önem kazanmıştır. Bir sahne performansı sergilenmektedir.

Bu bağlamda, Mevlevi ayinlerinin değişmez parçası olan sema, küreselleşmenin de etkisi ile Türk milli kimliğinin varlığı ve dini kimliğinden uzaklaştırılmış ve folklorik bir kimliğe büründürülmüştür. Sema, Mevlevilik ideolojisiyle şekillenmiş önemli bir kültür ürünüdür. Mevleviliğin iki önemli ögesi olan Mevlevi ayini ve sema birbirinden ayrılmış, sema tek başına devlet tarafından desteklenen turizm amaçlı görsel bir gösteri şeklinde sunulmaya başlanmıştır. Kültür endüstrisine hizmet etmeye başlayan sema, Mevlevihaneler veya semahaneler gibi özel alanlarda ve kesinlikle Mevlevi tarikatı mensubu dervişler tarafından icra edilmesi gerekirken, artık her türlü mekânda ve Mevlevi tarikatı mensubu olmayan semazenler tarafından icra edilmeye başlanmıştır (Tohumcu, 2008, s.4).

Turner, tam da bu noktada değişen sosyal hayata ve toplumların dolayısıyla kültürel uygulamaların da değiştiği vurgusunu yapar ve geleneksel kültürler ve modern kültürlerde gerçekleşen bu aşamalar arasındaki farkların altını çizer. Eşiksel evre, Turner'ın toplumsal bakış açısıyla farklı bir yorum da kazanmıştır. Buna göre endüstrileşme ve iş bölümü ile birlikte geleneksel yapılarıdaki ritüellerin çoğu işlevini sanatsal aktiviteler, eğlence ve boş zaman aktiviteleri üstlenmeye başlamıştır. Dolayısıyla Turner bu aktiviteleri eşiksellik benzeri, bir anlamda liminoid faaliyetler olarak tanımlar ve serbest aktivitelerde ortaya çıkan ritüel benzeri sembolik hareket türlerini açıklamak için kullanır. Buna göre, genellikle liminoid aktiviteler gönüllü, liminal geçişler zorunludur; liminal kavramı yeniden oluşum, değişim ve kutsal sembollerini içermekle birlikte, liminoid kavramı modern yaşamdaki sanatsal aktiviteleri ve popüler eğlenceleri içermektedir (Eken Küçükaksoy, 2017, s. 1735).

Bursa Mevlevihanesi'nde mutribler ve semazenler tarafından gerçekleştirilen performanslar profesyonelce gerçekleştirilmektedir. Mutrib heyetinde konservatuvar mezunu icracıların bulunması, semazenlere eğitim verilmesi, postnişinin T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Konya Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu postnişini olması hasebiyle profesyonellikten bahsedilebilecektir.

İracılarca ritüel eylemleri kutsal olarak görüldüğünden, eşiksellik süreci üyeler arasında anlamlı bağlar oluşturmuştur. Hale Birgül Akçamak, *Eşiksellik ve Komünitas Kavramları ile Cem Ritüelinde Müzik Kullanımına Bakış* adlı çalışmasında şöyle demektedir; “Komünitas, Turner tarafından ritüel sürecinin birlikte deneyimlemesi sırasında katılımcılar arasında kurulan ilişkiyi karakterize etmek amacıyla türetilmiş bir kavramdır. Komünitas vurgusu, sınırdalıdaki birey ya da grupların görece bütün durumlardan sıyrılmış, dolayısıyla homojen bir ortaklıkta, hiçliğin ortaklığında buluşmuş olmalarında yatar” (2021:242) demektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde sema ayinindeki ritüeller semazenleri ve mutrıbanları ortak bir amaç etrafında birleştirmektedir.

### **Sema Aşamalarının Aktarımı**

Bursa Mevlevihanesi’nde ise sema eğitimi, Konya Mevlevihanesi postnişini Fahri Özçakıl ve semazenbaşı Ömer Kılıç tarafından gerçekleştirilmektedir. Mevlevi ayinini izlemek ve kaynak kişi ile görüşmek için gidildiğinde çok kısa da olsa Ömer Beyefendi ile görüşme imkanı olmuştur. Kendileri tarafından eğitim hakkında kısa birkaç bilgi verilmiştir. Ayin öncesinde yeni gelen genç semazenlerin eğitimleri kendileri tarafından verilmektedir. Semazenlerin tamamı Bursa’da ikamet eden liseli gençlerden oluşmaktadır.



**Görsel 9.** Semazenbaşının semazenin tennuresini giymesine yardımcı oluşu (Foto: Merve A.Ç. 2024)

Yapılan görüşmeden bir tennureli bir de tennuresiz çalışan iki semazenin eğitimine denk gelindi. Tennureli çalışan semazen biraz daha eğitimde ileri olduğundan tam çark atmaya çalışıyordu. Diğeri ise henüz ayaklarını nasıl hareket ettirmesi gerektiğini ve nasıl dönmesi gerektiğini öğrenmeye çalışıyordu ve henüz diğeri göre daha baştaydı. Bu eğitimde semazenlere en fazla uyarıda bulunulan hususun yerini muhafaza etmek olduğu görülmüştür.



**Görsel 10.** Tennureli ve tennuresiz semazenlerin çalışması

### **Mutribler**

Bursa Mevlevihanesi'nde mutrib heyeti bağlamında, semahanenin fiziksel yapısı ve ses tesisatının musiki yapılmasına uygun olup olmaması, mutrib heyetinin performansını olumlu veya olumsuz yönde etkileyebilmektedir. İzlenen Hüzam makamındaki Mevlevi ayini sonrası mutrib heyetindeki bazı icracılar tarafından ses bize gelmiyordu siz duyabildiniz mi gibi sorular sorulmuştur. Görülmektedir ki ses tesisatı önem arz etmektedir. Bestelenen Mevlevi ayininin uzunluğu mukabelenin süresini değiştirebilir. Bu sebepten uzun ayinlerde mutrib heyetindeki okuyucuların ve neyzenlerin performansı düşebilir. Buna önlem olarak okuyucu ve neyzen sayısı artırılarak performans düşüklüğü

engellenebilir. Bursa Mevlevihanesi'nde Mevlevi ayini Bursa Türk Müziği Topluluğu tarafından icra edilmektedir. Bu topluluk Bursa'da faaliyet göstermekte olup profesyonel ve yarı profesyonel icracılardan oluşmaktadır. Topluluk yirmi bir kişiden oluşmaktadır ve bunlar arasında dört ney icracısı, bir tanbur icracısı, bir kanun icracısı, iki ud icracısı, üç vurmali çalgılar icracısı ve on vokal icracısı bulunmaktadır. Toplulukta çeşitli mesleklerden kişiler bulunmaktadır. Bunlar; akademisyen, öğretmen, eczacı, ilahiyatçı, diyanet çalışanı ve Bursa Büyükşehir Orkestra sanatçısıdır. Mutrib heyetinin tarikat mensubu olup olmadıklarına dair bilgi kaynak kişiden alınamasa da mutrib heyetinde tarikat ile ilişkili icracıların bulunduğu bilinmektedir.

### **Müziğin İşlevi**

Bursa Mevlevihanesi'nde; dinleyici, performansa aktif bir katılım sağlamaz. Mukabele esnasında hiçbir şekilde izleyici ile iletişim kurulmaz. Seyirci gösteri sonrasında alkışlamaz. Nitekim yaptığımız görüşmelerde Fahri Özçakıl bu konuda şunları söylemiştir: "Sema eden semazen, post ile mutrib heyeti arasında olduğu varsayılan bir çizgi vardır. Biz buna hattı istiva çizgisi diyoruz. Bu çizginin sağ tarafı görünen alemi (zahiri), sol tarafı görünmeyen alemi (batını) temsil etmektedir. Biz iç alemine odaklanıyoruz. Batına doğru yöneliyoruz. Dış alemdeki insanların ne yaptığını, kimlerin olduğunu biz sema ederken çok fark etmeyiz. Ama tabi ki oradaki izleyenlerin de semanın o manevi coşkusuna kendilerini kaptırdıklarına mutlaka şahit oluyoruz. Semazen sağ eli açık bir şekilde, Cenabı Allah'tan niyaz edercesine almış olduğu feyzi ilahiyi, sol el kapalı olarak etrafındaki insanlara aktarmayı orada göstermektedir ki siz dua edercesine almış olduğunuz feyzi etrafınızdaki sizi izleyen insanlara da aktarmış olmakla onların o manevi etkileşimden hissedar olduklarını görüyorsunuz" F. Özçakıl (kişisel görüşme, 2 Mayıs 2024). Semanın müzikten bağımsız yapılamayacağı ve müzikle birlikte coşkunluk halinin oluştuğu ve bu coşkunluğun dinleyicilere aktarılması müziğin önemini ortaya koymaktadır.

Katılımcılar belli kurallar çerçevesinde, müzik ve sema ile anda kalma deneyimi yaşamaktadırlar. Sema hareketi ve müziğin yarattığı bağlantı hem icracı hem de izleyici

için yeni bir deneyime yol açar. Vücudu ve ruhu birbirine bağladığı kadar izleyici ve sema edeni de birbirine bağlayan en büyük işitsel mekandır.

Nâ't-han'ın okunduğu Rast Nâ't-ı Mevlâna'nın tam bestesi, izleyiciyi sıkmamak ve ilgiyi azaltmamak adına kısaltılabilmektedir. İzleyici gülbang çekme ve dua okuma kısmında aktif katılımcı olabilir. İzlenen 2 Mayıs 2024 günkü ayinde gelen izleyiciler dua kısmına katılım sağlamıştır. Fakat bununla birlikte semahanede çok fazla ses bulunmakta olup küçük bebekleri ile gelen izleyiciler olduğu görülmüştür.

### **Mekânın İşlevi**

Günümüzde semanın performans mekanları sadece Mevlevihaneler değildir. Düğün salonları, alışveriş merkezleri, restoranlar, açık alanlar, spor salonları semanın icra edildiği yerlere örnek olarak verilebilir. Uzun süre bu eğitimi almış semazenlerle birlikte kısa sürede bu eğitimi alan semazenlerin aslında benzer mekanlarda icra ettiğini görebiliriz. Günümüzde zikirden uzak bir pratik çizen sema pratikleri, semanın gösteri olarak sergilendiğini ortaya koymaktadır.

Bursa Mevlevihanesi'nde sema ayini semahanede gerçekleştirilmektedir. Kaynak kişi Fahri Özçakıl'ın aktardığına göre; Bursa Mevlevihanesi'nin semahanesi Mevlevilik felsefesine uygun olarak inşa edilmiştir. Semahanenin etrafında ve bir üst katta izleyenler bulunmaktadır. Alt kat erkek misafirlere, üst kat ise kadın misafirlere ayrılmıştır. Yine kaynak kişi Fahri Özçakıl'ın aktardığına göre, genel itibari ile kadın misafir ağırlıklıdır. Nitekim her Perşembe olan sema ayinine 2 Mayıs 2024 günü kadın misafir yoğunluklu olarak gelmiştir. Alt katın bir kısmında ve üst katta kadın misafirler bulunmaktadır Erkekler kadınlar tarafına geçtiğinde uyarılmaktadırlar.

Semahanenin zemininin sema yapılmasına uygun olup olmaması semazenlerin performansını olumlu veya olumsuz yönde etkileyebilmektedir. Bursa Mevlevihanesi'nde semahane semaya uygun bir şekilde inşa edildiğinden bu konuda bir zorluk görülmemiştir. Semanın kolaylıkla yapılabilmesi için yerlere pudra döküldüğü görülmüştür. Semahaneye pudra ve tuz döküldüğüne dair bilgi verilmiştir.

## Sonuç

Günümüzde Mevlevihanelerin işlevi değişmekle birlikte, tasavvuf kültüründeki olmazsa olmaz sema mukabelesi ve müziği, Mevlâna'nın öğretmiş olduğu kültürle ve kâmil insan yetiştirme düşüncesiyle Bursa Mevlevihane'sinin açılmış olması geleneğin tekrar canlandırılması açısından önem arz etmektedir. Burada edep, ahlak ve tevazu çerçevesinde gençlerin yetişmesi hedeflenirken Mevlevilik kültürü de aktarılmaya çalışılmaktadır. Tabi bu durum belli sınırlar dahilinde kalmaktadır. Mevleviliğin gelecek nesile aktarılması hususunda, Bursa Mevlevihanesi'nde geleneksel sanatlara dair kurslar ve ney, tanbur, ritim gibi sazlara dair kursların açılacağı proje kapsamındadır. Fakat günümüzde geleneğin aktarımından ziyade turistik bir anlamı da bulunmaktadır.

Bursa Mevlevihanesi ve buradaki Mevlevi ayini görsel ve işitsel performans olarak değerlendirilebilir. Sema ayinleri bir ritüelden ziyade artık gösteri niteliğine dönüşmüştür. İzleyen bir kitle olması bunun en açık delilidir.

Mevleviliğin genel çerçevede bilinen, kayıt altına alınmış bağlamlarından ziyade Bursa Mevlevihanesi özelinde Mevlevilikte sema konusuna baktığımızda, mekânsal ve amaçsal çerçevede, sema ritüelinin yeniden inşasında, performansın bir inanç temsili olmaktan ziyade kültürel temsil olarak gerçekleştiğini belirtmek gerekir. Mekânın yeniden açılışı ve inşası, UNESCO gibi uluslararası kurumların dünya genelinde teşvik ettiği, bütçeler verdiği, yerel yönetimlerin de sıklıkla bu bütçelerden yararlanarak yeniden inşa ettiği, restorasyonunu yaptığı tarihi mekanlarda olduğu gibi, Bursa Mevlevihanesi'nin yeniden inşası sonrası kent turizmine hizmet eden konumda olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

## Kaynakça

### Dergiler

Bayrakçı, Ömer Faruk. (2015). *Türk Din Mûsikîsi'nde "Mevlevî Ayini" Formuna Genel Bir Bakış*.

10.05.2024

<https://dergipark.org.tr/tr/download/articlefile/308289#:~:text=Mevlev%C3%AE%20Ayini%2C%20ih%2D%20tiva%20etti%C4%9Fi,ve%20k%C4%B1yamet%20tasavvurunun%20tasvir%20eder>



- Birgül Akçakmak, Hale. (2021). Eşiksellik ve Komünitas Kavramları ile Cem Ritüelinde Müzik Kullanımına Bakış. MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 2 (24): 739-751.
- Eken Küçükaksoy, Merve. (2017). Müziğin Performans Sürecindeki "Sihirli Birliktelik" Müzikal Komünitas. Rast Müzikoloji Dergisi , 5 (3): 1732-1744.
- Kayalı Orta, Nejla. (2014). Müzikal Olarak Mevlevi Ayinlerinin Türk Halkbilimindeki Yeri. Bilim ve Kültür- Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi, 86-93.
- Ödemir, Erdem. (2016). *Performans Teori, Aşık Fasılları ve Doğaçlama*. 10.05.2024 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/546829>

### Kişisel Görüşme

- Görüşmeci Kişi: Fahri ÖZÇAKIL, Bursa Mevlevihanesi. (2 Mayıs 2024). Bursa.
- Görüşmeci Kişi: Ömer Kılıç, Bursa Mevlevihanesi. (2 Mayıs 2024). Bursa.
- Görüşmeci Kişi: Yusuf YILMAZ, Bursa Mevlevihanesi. (2 Mayıs 2024). Bursa.

### Kitap

- Onat, Hüseyin. (2019). Performans Teori Açısından Geleneksel Kazak Müziğini İcra Eden Sanatçı Tipleri Üzerine Bir Değerlendirme. Türk Dünyası Müzikleri Çalıştayı.65-84.
- Uludağ, Süleyman. (1976). *İslâm Açısından Musiki ve Semâ*. İrfan Yayınevi.
- Top, Hüseyin. H. (2007). *Mevlevî Usûl ve Âdâbı*. Ötüken Neşriyat.
- Yöndemli, Fuat. (1997). *Mevlevilikte Sema Eğitimi*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

### İnternet Kaynakları

<https://www.bursamuze.com/bursa-mevlevihanesi-ve-muzesi>

Bozkurt, N. (2009). Sikke. *TDV İslam Ansiklopedisi*.

Uludağ, S. (1994). Dede. *TDV İslam Ansiklopedisi* (s. 76). içinde İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.

### Sempozyum, Kongre

- Tohumcu, A. (2008). Kültürel Performans Kimliği:'Sema'. İTÜ Müzik Bilimi Kulübü Folklor ve Etnomüzikoloji Uluslararası Sempozyumu. İstanbul.
- Uzun, Hülya. (2019). 9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Gelenek Görenek ve İnançlar, (369-380). Ankara. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/68269,9-4-gelenek-gorenek-veinanclarpdf.pdf?0& tag1=3293FA3DF16E136A5E22B091B3E0A3C8C52728EA&crefer=2EF9A47003BC658E198FD85F74D448875AAF972BC2A4340409BB41258E8E7384>.

## Tezler

- Aksüt Çobanoğlu, Seda. (2022). *İstanbul'daki Mevlevi Sema Törenlerinin Kültür Ekonomisi Bağlamında Değerlendirilmesi*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi) İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı, İstanbul.
- Bölükbaşı, Adem. (2011). *Türkiye'de Bir Popüler Kültür Alanı Olarak Tasavvuf: Mevlânâ ve Mevlevilik Örneği* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı Din Sosyolojisi Bilim Dalı, İstanbul.
- Küçük, Sezai. (2000). *XIX. Asırda Mevlevilik ve Mevleviler* (Yayınlanmamış Doktora Tezi) Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı Tasavvuf Bilim Dalı, İstanbul.
- Tanrıkorur, Barihüda. (2000). *Türkiye Mevlevihanelerinin Mimari Özellikleri*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.



# MÜZİK TEKNOLOJİLERİNDE İMKÂNLAR, SINIRLAR VE EŞİTSİZLİKLER: KADINLARIN *VOICE OF WOMEN* PROJESİ TECRÜBELERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME\*

Dilşah KAYMAZ\*\*

## Özet

1980'lerden bu yana yaşanan küreselleşme sürecine yeni medya, bilgi ve iletişim teknolojilerindeki büyük dönüşümler eşlik etmektedir. Bu dönüşümlerin hızı ve yoğunluğu toplumsal, kültürel ve sanatsal alanlarda derinden hissedilmekte ve bu alanları yeniden yapılandırmaktadır. Özellikle son yirmi yılda internet teknolojileri ve sosyal medya platformları ekseninde şekillenen post-modern yaşamda zaman ve mekân birbirinden uzaklaşmakta (Giddens, 2005), teknolojinin sunduğu imkanlar her an her yerde bulunmayı mümkün kılmaktadır.

Teknolojik yenilikler ve internet ağları içerisinde sürekli hareket ve rekabet halinde olma durumu müzikal pratiklere de farklı bir soluk kazandırmakta ve bu alandaki ilişkileri değişime zorlamaktadır. Nitekim müzikal teknolojiler günden güne müzik dünyasında merkezi bir yer edinmekte, bu alandaki tüm aktörleri teknoloji etrafında yeniden konumlandırmaktadır. Müziğin teknoloji aracılığıyla her alanda dolaşımı ve üretimi imkanları artırmakla beraber erişimdeki eşitsizlikleri de derinleştirmektedir. Yine her alanda olduğu gibi kadınlar teknik konularda daha çok kısıtlanmakta, örselenmekte ve engellenmektedir. Ancak kadınların kadın olmakla beraber yaşayacakları herhangi bir dezavantajlı durum bunu perçinlemektedir. Bu çalışmada kadınların müzik teknolojilerindeki dezavantajlı durumu dijital bölünme ekseninde toplumsal cinsiyet, kültürel sermaye ve habitus kavramları ile incelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik teknolojileri, dijital bölünme, toplumsal cinsiyet ve müzik, kültürel sermaye, müzikte eşitsizlik.

\*Makale Geliş Tarihi: 24 Ekim 2024 - Makale Kabul Tarihi: 28 Kasım 2024

\*\* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Etnomüzikoloji ve Folklor Programı (Y.L.). [dilsahkaymaz00@gmail.com](mailto:dilsahkaymaz00@gmail.com)

## **Opportunities, Limitations and Inequalities in Music Technologies: A Study of Women's Experiences of the *Voice of Women* Project**

### **Abstract**

The globalization process that has occurred since the 1980s has been accompanied by major transformations in new media, information and communication technologies. The speed and intensity of these transformations are deeply felt in the social, cultural and artistic fields and restructuring these fields. Especially, in the post-modern life which shaped by internet technologies and social media platforms over the last twenty years, time and space are moving away from each other (Giddens, 2005), and the opportunities offered by technology make it possible to be everywhere at any time.

Technological innovations and the constant state of movement and competition within Internet networks also bring changes in musical practices and forcing changes in the relationships within this field. Indeed, musical technologies are gradually gaining a central position in the music world, repositioning all actors in this field around technology. While the circulation and production of music across various domains is facilitated by technology, it also brings inequalities to access. Moreover, as in many other fields, women face more restrictions, challenges, and barriers in technical domains. The disadvantageous conditions women experience due to their gender, further reinforce these inequalities. This study will examine the disadvantaged status of women in music technologies through the concepts of gender, cultural capital, and the digital divide.

**Keywords:** Music technologies, digital divide, gender and music, cultural capital, inequality in music.

### **Giriş**

Müzik teknolojileri müziğin her aşamasında önemli bir rol üstlenmektedir. Müziğin üretiminde, bestelenmesinde, icrasında, kaydedilmesinde, aktarımında, dolaşımında ve paylaşılmasında teknoloji söze sahiptir ve bu pratikleri domine etmektedir. Bu bakımdan günümüz müzik alanındaki pratiklerin ekseriyeti teknolojinin olanakları ve sınırları ile iç içe geçerek karşımıza çıkmaktadır. Ses, kayıt ve aktarım teknolojilerindeki yenilikler, müzikal ekipmanların elektronik ve akustik düzlemde yeniden tasarlanması, enstrümanların elektronik ve dinamik dönüşümü, dijital müzik uygulamaları, müzik siteleri, online müzik dersleri/kursları ve organizasyonları, müzikal mekân ve sahnelerin büründüğü muazzam çeşitlilik, elektronik müzik türleri ve akımları, dijital müzik arşivleri gibi pek çok yenilik bahsi geçen dönüşüm süreçlerini müteakip hayatlarımıza girmiştir. Uzun soluklu evrimi ve tarihsel dönemeçleri düşünüldüğünde deryada bir damla sayılabilecek kadar kısa bir sürede müzik artık tıklanan, çevrim içi izlenen, paylaşılan, dijitalleşen bir sanata dönüşmüştür ve dönüşüm hız kesmeden devam etmektedir.

Diğer yandan teknolojik dönüşümler ve dijitalleşme süreciyle beraber müzikal alanda farklı aktörler, ilişkiler, mesafeler ve çatışmalar da ortaya çıkmaktadır. Müzik alınan, satılan, pazarlanan, tüketilen, taşınan, arşivlenen, sansürlenmiş formlara bürünürken bu pratiklerin her biri kendi içinde farklı faillik biçimleri ve faaliyet alanları oluşturmaktadır. Müziğin üretiminden dağıtımına kadar olan besteleme, prodüksiyon, sosyal ağlarda paylaşım ve reklam gibi bütün faaliyetler teknoloji aracılığıyla daha kolay ve erişilebilir hale gelmektedir. Bu faaliyetlerin ve bunlara aracılık eden teknolojilerin çeşitliliği beraberinde kullanıcı çeşitliliğini de yaratmaktadır. Teknolojinin günümüzde hâlâ bir hak değil de satın alınan, pazarlanan bir araç olması farklı sosyal, kültürel ve ekonomik geri plana sahip birey ve toplulukların teknolojiye aynı koşullarda eriştiğini söylemeyi oldukça güç hale getirmekte, kimlikler, cinsiyetler, sınıflar arasında dijital bir eşitsizlik meydana getirmektedir.

Cinsiyet eşitsizliği dijital bölünmenin önemli değişkenlerinden biridir. Yaşadıkları mevcut eşitsizliklerin yanında teknoloji alanında maruz kaldıkları eşitsizlik kadınlar için önemli sonuçlara yol açabilmektedir. Müzisyen kadınlar için de durum farklı değildir. Müziğin teknoloji ile bu denli entegre olduğu bir çağda teknolojik araçların kullanımı konusunda karşılaştıkları ayrımcı pratikler, erişim kısıtlılıkları ve erkeklerin alandaki hakimiyeti kadınların müziklerini üretme ve paylaşma dinamiklerini önemli ölçüde etkilemektedir. Kadınların yaşadıkları coğrafi bölgenin/şehrin ekonomik ve dolayısıyla teknolojik açıdan desteklenip desteklenmediği, içinde büyüdükleri aile ve çevrenin gerekli araçlara erişmede, kullanmada ekonomik ve kültürel sermaye açısından yeterli olup olmadığı gibi faktörler kadınların müzik teknolojileri alanındaki sorunlarını derinleştirmektedir. Bu sebeple, dijital bölünme kavramı toplumsal cinsiyet, kültürel sermaye, habitus, sınıf gibi kavram setlerine birçok noktadan temas etmekte ve araştırmaların bu perspektifte yapılması gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır.

Bu gereklilik ışığında ben de müzik prodüksiyonu üzerine çevrim içi eğitim veren, katılımcısı olduğum *Voice of Women* projesi hakkında yaptığım bu araştırmada, kadınların müzik teknolojilerinde yaşadıkları eşitsizlikleri “dijital bölünme” kavramı ile incelemeyi ve bu eşitsizliklere toplumsal cinsiyet, kültürel sermaye, habitus gibi kavramların

perspektifinde bakmayı amaçlıyorum. Araştırmayı, *Zoom* uygulaması üzerinden dijital etnografik yöntemlerle ve katılımcı gözlem yoluyla takip ederek yürüttüm. Araştırmam kapsamında derse sürekli olarak katılabilen ve görüşmeyi kabul eden 5 öğrenci ve 1 öğretmen ile yarı yapılandırılmış, derinlemesine görüşmeleri de aynı uygulama aracılığıyla çevrim içi olarak yaptım.

### **Dijital Bölünme (Digital Divide)**

Dijital bölünme, en genel tanımıyla gelişmiş ülkelerle, gelişmemiş ya da gelişmekte olan ülkeler arasındaki dijital eşitsizliği açıklar. Ancak Keniston'ın da belirttiği üzere dijital bölünme; ülkeler arasında, aynı ülke içindeki farklı gruplar ve sosyal sınıflar arasında ve kültürel bağlamda olmak üzere farklı biçimlerde de karşımıza çıkmaktadır (Keniston, 2003:3). Bu farklılıkları ifade etmek için "dijital uçurum" (digital abyss) tanımı da kullanılmaktadır (Akça&Kaya, 2016:304). Yani aynı ülke, şehir ya da bölgelerde yaşayan birey ya da toplulukların aynı kaynağa farklı koşullarda erişim sağlamaya çalışması da dijital bir eşitsizliği ifade eder. Ancak buradaki kritik nokta erişimin sadece bir "maddi erişim" olarak, yani internete ya da bilgisayara sahip olmak anlamında ele alınmaması gerektiğidir. Van Dijk ve Hacker'a (2003:316) göre maddi erişim de dahil olmak üzere erişim ile ilgili dört önemli faktör vardır. Maddi erişim dışında teknolojiye ilgiyi açıklayan "zihinsel erişim"; teknoloji kullanımı ile ilgili alınan eğitimin yeterli olup olmaması ya da hiç alınmamasını tanımlayan "yetenek erişimi" ve kullanıma dair fırsatların bulunmayışını ifade eden "kullanım erişimidir". Çok taraflı bir erişim eşitsizliğini tanımlayabilmek için maddi erişim tek başına yeterli olmamaktadır. Bu sebeple dijital eşitsizlik yalnızca bilgisayar kullanıp kullanamama, internete erişme ya da erişememe dikotomik yaklaşımıyla değil (Selwyn, 2006), bununla birlikte yaş, eğitim seviyesi, cinsiyet, sınıf, kültürel sermaye gibi toplumsal özelliklerle de analiz edilebilir.

Cinsiyet, bilgi ve iletişim teknolojilerine erişimde ve müzik teknolojisi pratiklerinde en önemli değişkenlerden biridir. Müzik teknolojilerinin yoğun olarak kullanıldığı dijital/elektronik müzik alanı da diğer birçok alan gibi toplumun standartlaştırdığı toplumsal cinsiyet rollerinin tahakkümü altındadır. Diğer bir deyişle "erkek egemen" bir alandır. Erkeklerin teknolojik ekipmanları kullanmak ve geliştirmek gibi "teknik" işlerde kadınlardan daha başarılı olduğuna dair yaygın kanı, kadınların bu sektördeki

üretimlerini özgür bir şekilde göstermelerinin önündeki en büyük engellerden biridir. Öyle ki bu durum kadınlarda da başaramayacaklarına dair düşüncelerin şekillenmesine neden olmaktadır. Ancak kadınların teknolojiye eşitsiz erişimini açıklamak için tek başına toplumsal cinsiyet rolleri de yeterli olmamaktadır. Farklı ekonomik ve sosyal yaşama sahip kadınlar için her alanda tek bir “kadınlık” söz konusu değildir. Toplumsal yaşamda “ne kadar sınıf ve sınıf fraksiyonu varsa, kadınlığı hayata geçirmenin de bir o kadar farklı tarzı vardır” (Bourdieu, 2017: 167). Maruz kaldıkları çoklu eşitsizlikler birbirlerini farklı noktalardan kesmekte, eşitsizliği tecrübe etme biçimleri de çok katmanlı ve özgüldür. Stanley ve Wise’ın (1995) da vurguladığı gibi “kadınlık deneyimleri” farklı kadınlıklarla birlikte ontolojik olarak çeşitli, çok parçalı ve karmaşık olarak meydana gelmektedir (Demiriz, 2018:108-138). Bu sebeple kadınların başarısı ya da başarısızlığı çoğu zaman ataerkil tahakküm altında kadınlık zemininde ortaklaşmakla birlikte bireysel bir soruna da dönüşmektedir. Kadınların kültürel ve sanatsal pratikleri ait oldukları sınıfın kültürel sermayesi ile şekillenmekte ve farklı kadınlık halleriyle yeniden tecrübe edilmektedir.

Kültürel sermaye de eşitsizliğin özellikle görünür olmayan kısımlarını açıklamak için önemli bir perspektiftir. Kültürel sermaye, Bourdieu’nün yalnızca ekonomik eşitsizliklerle açıklanamayacak farklı toplumsal ve kültürel pratikleri anlatmak için kullandığı bir kavramdır. Bourdieu’ye göre, başta ekonomik sınıfları olmak üzere aileden edinilen kültürel sermaye öğelerinin ve çeşitli kültürel, dilsel yatkınlıkların kişilerin eğitimdeki başarılarında önemli etkileri vardır (Bourdieu, 2015:37-43). Bu da görünürde belli olmayan, sınıfsal çatışmayı besleyen kültürel geri planı oluşturmaktadır. Alt sınıf ailelerde yetişen öğrencilerin “gecikme, kalma ya da yerinde saymaları” eğitimlerinin bütün süreçlerinde gözlemlenebilir (Bourdieu, 2018:19). Burada sözü edilen sınıfsal konum sadece ekonomik eşitsizlikler etrafında biçimlenen toplumsal ilişki ve ayrımları değil, aynı zamanda kültürel ilişki ve ayrımları da içermektedir. Kişinin sosyalleşmesine katkı sağlayan imkânlar, zihinsel, bedensel ve sanatsal yetenekler, aileden ya da çevreden edinilen beceriler “bedenselleşmiş sermayesini” oluşturur. Bu durum kişinin mustarip olduğu toplumsal eşitsizliği eğitimde, akademide görünür hale getirir (Aydemir, 2011). Bu eşitsizliğin kendini en çok gösterdiği alanlardan bazıları kültürel, sanatsal faaliyetler ve eğitimidir. Sınıfsal ayrıcalıklarla sanat, teknoloji vb. alanlarda edinilen beceriler, algı ve

davranışlar kültürel anlamda yatkınlıklara yol açar. Dolayısıyla bireyin eğitim ve iş alanındaki başarısı ya da başarısızlığının sahip olduğu kültürel sermayeyle doğrudan bir ilişki içerisinde olduğu söylenebilir. Kültürel sermaye kişilerde kalıcı davranışlar bütünü ve eğilimleri etkileyen bir unsura dönüştüğü noktada Bourdieu'nün biçimlendirdiği *habitus* kavramından bahsedilebilir.

Habitus, "bireysel olanın, hatta kişisel, öznel olanın dahi toplumsal, kolektif olduğunu ortaya koymaktır. Habitus toplumsallaşmış bir öznelliktir" (Bourdieu ve Wacquant, 2012:116) Faillerin düşünce, davranış, algı şemaları biçimlerinde içselleştirdikleri yapılardır. Faillerin benimsedikleri normlar, içinde yetiştikleri aile ve çevrenin kodları ile şekillenir ve bu kodlar düşünce, eylem ve algılarına etki eder. Oldukça önemsiz ve kişisel görünen beslenme, giyinme, spor, müzik gibi günlük pratikler habitusun dolayımından geçerek inşa edilir. Habitus, failer ile içerisinde buldukları toplumsal yapıların temas ettiği noktadır. Bourdieu'ye göre (2015:38) habitus, hem eylemleri belirleyen yapılandırıcı bir yapı hem de kendisi de yapılandırılmış bir yapıdır. Diğer bir deyişle habitus, yapılandırılmış yapıların sınırları içinde var olurken diğer yandan yapıları da yeniden yapılandırmaktadır. Dolayısıyla habitus, algısal olabilmesine rağmen bedenselleşebilir, kalıcı ama uyarlanabilir, başkalarına aktarıldığı durumda bile belli toplumsal eylemlerin ürünü olabilir (Swartz, 2011, s. 145). Sadece bireylerin değil benzer ya da ortak bir sınıfın parçası olan birden fazla kişinin de kolektif bir habitusundan bahsedilebilir. Bourdieu'ye göre her sınıfın kendine özgü sınıf habitusu vardır (Swartz, 2015: 203). "Sınıfsal habitus benzer konumu paylaşanların kolektif bilincine karşılık gelir" (Tatlıcan ve Çeğin, 2014: 326). Buradan hareketle benzer kültürel sermayeye sahip bireylerin eylemlerinin de benzer olma eğiliminde olduğu söylenebilir. Kişilerin dil yatkınlıkları, sanatsal faaliyetlere aşinalığı veya teknolojik becerileri aynı zamanda onların sınıfsal habituslarıyla da ilgilidir.

### ***Voice of Women Projesi ve Bulgular***

Voice of Women Projesi, kendim de katılımcısı olduğum Mardinli, müzikle ilgili bölümlerde okuyan kadınlara Dijital Müzik Yapımı dersleri vermek üzere başlatılmış bir projeydi. Proje Mardin'de çeşitli kültür-sanat faaliyetleri düzenleyen, bunların yaygınlaşması için çabalayan Mardin Kültür Derneği ve kadınlara müzik teknolojileri



alanında çeşitli dersler veren, müzik teknolojileri alanındaki toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dair farkındalık yaratmak için çeşitli projeler yapan bir girişim olan Beats By Girlz Türkiye ekibinden bir eğitmen tarafından yürütüldü. Beni oldukça heyecanlandıran, daha önce tecrübemin olmadığı fakat mesleki görgüme katkısı olacağını düşündüğüm bu projeye eskiden öğrencisi olduğum bir akademisyen tarafından dahil edildim. Yine aynı kişi aracılığıyla katılan diğer kadınlar da biri kız kardeşim olmak üzere eskiden sınıf arkadaşı olduğum, Mardin’de şahsen veya gıyaben tanıdığım kadınlardı. Tanışma toplantısında Mardin Kültür Derneği’nden bir kolaylaştırıcı, Beats By Girlz ekibinden bir eğitmen ve benimle birlikte toplam 15 öğrenci vardı. Derslerde “Ableton Live” adlı bir müzik prodüksiyonu uygulamasını kullanmayı öğreneceğimizin bilgisini edindik. Bu projedeki amaç kadınlara kendi müziklerinin prodüksiyonunu yine kendilerinin yapmasını sağlamak ve müzikte teknoloji kullanımına teşvik etmektir. Katılımcılardan Mardin’de ikamet edenlerin hepsi Mardin Artuklu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji bölümünde sınıf arkadaşı olmalarına rağmen yaşları çok farklıydı. Neredeyse hepsi zamanında çeşitli sebeplerle müzik okuyamayıp şu an ikinci, üçüncü üniversitesini okuyan ya da üniversiteye geç başlayan kişilerdi. Kadınların müzik teknolojilerine erkeklere oranla daha az eriştiği, daha çok engellendiği kabulü ile başladığım derslerde öğrencilerin derse katılımının farklı koşullarını gözlemledikçe konunun kadınlıkla birlikte toplumsal, ekonomik ve sosyal sebeplerinin de olduğunu fark ettim ve araştırmaya karar verdim.

Gözlem notlarımı almaya başladığım ilk andan itibaren dikkatimi çeken ilk şey katılımcıların bilgisayar okur yazarlığı konusunda eksik olmaları ve bunu eğitim sırasında fark etmiş olmalarıydı. Bu sebeple programı indirip kurma gibi temel işler tamamen halledilene kadar artık aradan bir ay geçmişti ve “Ableton” kullanımına dair birçok şey işlenmişti. Programı bazı eksikliklerle birlikte indirebilen sadece bendim. Bu sebeple katılımcılar ilk derslerde öğrendiklerini pekiştiremediler ve derste interaktif bir ortam oluşamadı. Nitekim daha sonra yaptığım görüşmelerde katılımcıların hepsi en büyük eksikliklerinin daha önce böyle bir tecrübeye sahip olmadıklarından ve bilgisayar kullanımına ilişkin temel teknik bilgi eksikliğinden kaynaklandığını belirttiler. Katılımcılar kimi zaman ödünç bilgisayarlarla, kimi zaman telefonla ya da iki kişi ortak bilgisayar

kullanacak şekilde katıldılar. Yurtta kalan öğrencilerin çoğu zaman aktif dinleme ve katılım yapacakları uygun ortamları yoktu. Programı indirmek ve kurmak konusunda en çok zorluk yaşayan 42 yaşındaki Rojin [1] şu ifadeleri kullandı: “Tamam bilgisayar kullanmak konusunda o kadar iyi değilim. Bilgisayarı bulana kadar da zaten çok zorlandım yani. Eniştemin bilgisayarı normalde. Ama kompleks yaptım resmen. Kendime kızdım, bu kadar da olmaz dedim. Dersten soğuyacaktım neredeyse.” (12 Mayıs 2023)

Rojin’in ifadeleri beceri ile ilgili yatkınlıkların başarı üzerindeki etkisine önemli bir örnek oluşturuyor. Görüştüğüm diğer öğrencilerden Sidar(21) [2], Dilan(20) ve Şeyma(25) yine kendine ait bilgisayarı olmadan, ödünç bilgisayarlarla derse katılanlardan. Sidar birkaç defa Rojin ile birlikte tek bir bilgisayardan katılmak zorunda kaldı. Hazal(27) ise eski bir bilgisayara sahip fakat bilgisayarın internete bağlanma ile ilgili sorunu olduğu için derslere komşusunun bilgisayarı ile katıldığını belirtti. Üniversitedeki derslerde edinmeleri gereken çalgıları bile edinemediklerini belirten katılımcılar kendilerine ait bir bilgisayar satın almanın oldukça güç olduğunu, bunun kendilerinin ve ailelerinin ekonomik koşulları ile ilgili olduğunu ifade ettiler. Hiçbiri daha önce bu anlamda eğitim, bilgi ve tecrübeye sahip olmayan katılımcıların projeye “maddi erişim” ve “yetenek erişimi” açısından oldukça eksik başladıkları açıkça görülmektedir. Diğer yandan katılımcıların, ekonomik açıdan yetersiz olduğunu ifade ettikleri sınıfsal habituslarının zorunlu akademik eğitimleri dışındaki herhangi bir eğitimde de başarılı olmak için gerekli olan koşulları doğrudan etkilediği görülmektedir. Ailelerinin ve yaşadıkları bölgenin yetersiz ekonomik ve kültürel koşulları eğitimdeki fırsat ve imkanları yakalamalarını engellemekte, kendilerini geliştirmek için çabaladıkları bütün alanlara olumsuz bir biçimde sirayet etmektedir.

“Programı indirip denemeye başladıktan sonra benim işime çok yarayacağını farkettim. [...] Keşke çok daha önce böyle bir imkânım olsaydı belki kendi müziğimi yapar sesimi sosyal medyada kendi kendime duyururdum. Biz arkadaşlarla biraz öğrendikten sonra sınıf arkadaşlarımıza da öğrettik. Okulda sürekli bir şeyler deniyoruz. Kaydedip YouTube’a yüklemeyi düşünüyoruz. Ama yeterince geliştiremiyoruz çünkü herkesin bilgisayarı yok kurcalamak gerekiyor böyle şeyleri.” (15 Mayıs 2023) Hazal’ın ifadeleri katılımcıların maddi erişim ve yetenek erişiminin yanında “kullanım erişimi” açısından da dezavantajlı

olduklarını gösteriyor. Sadece bilgisayar kullanmakla ilgili bilgileri bile pratikte uygulayamadıklarında unuttuklarını belirten katılımcılar kullanım fırsatları elde ettikleri takdirde meslek hayatlarında da kendilerini ileriye taşıyacağı konusunda hemfikirler. Bu durum aynı zamanda “zihinsel erişimin” de diğer bütün etkenlere bağlı olarak geliştiğini gösteriyor. Kişiler teknik bir konuda dahi ancak eğitim, deneyim ve yatkınlıklarla ilgi geliştirebiliyorlar. Buradaki önemli diğer nokta ise teknolojinin müzikte de yoğun olarak kullanıldığı bu çağda konservatuvar eğitimlerinde yok denecek kadar az olmasıdır. Bu sebeple öğrenciler bu anlamdaki mesleki gelişimlerini sadece kendi imkânları ile gerçekleştirmekte ancak bu da yetersiz kalmaktadır.

Katılımcıların görüşmelerde direkt olarak söylemediği ancak teknolojiye erişimlerinde dahi etkisi olan bir diğer faktör projenin de amacını şekillendiren cinsiyete bağlı eşitsizliklerdir. Katılımcıların hepsi aile evinde ortak kullanım için alınan bilgisayarların çok eskiden beri baba, erkek kardeş ve ağabeylerin kontrolünde olduğunu ve çoğunlukla oyun oynamak, video izlemek gibi aktiviteler için kullandıklarını belirtti. Bu durum kadınların bütün erişim çeşitlerine etki etmekle beraber kendilerinde de teknoloji kullanımına dair özgüvensiz bir halin oluşmasına neden olmaktadır. Kadınlar güç de olsa teknolojiye erişse ve kullansa bile erkeklerin alandaki demografik üstünlüğü ve kadınlara dair ayrımcı, küçümseyici bakış açıları kadınların üretimlerinin önünde engeller oluşturmaktadır.

Bu bilgiler ışığında denebilir ki kadınların kültürel sermayeleri ve sınıfsal habitusları günlük hayattaki teknolojik pratiklerini etkilemekte ve teknoloji aracılığıyla müzik üretmelerindeki koşulları doğrudan belirlemektedir. Ekonomik açıdan dezavantajlı olan bölgelerde ve dolayısıyla daha yoksul ailelerde yetişen kadınlar, bu anlamda eşit şartlarda yaşayamamaktadır. Kadın olmalarının yanında sınıfsal habitusları da ilgilerini, yeteneklerini ve başarılarını etkilemektedir. Dolayısıyla müzik teknolojileri başta olmak üzere yaşadıkları eşitsizliklerin çoğu sadece kadınlar ve erkekler arasında değil kadınların kendi arasında da cereyan etmektedir. Farklı sınıfsal habituslar, farklı kültürel sermayeler farklı kadınlık halleri yaratmaktadır. Nitekim projenin eğitmeni Betül de yaptığımız görüşmede bu konu ile ilgili şunları söylüyor;

*“Farklı bölge ve illerde yapılan derslerin hemen hemen hepsinde sorunlar oluyor ama coğrafi farklılık ve bunun getirdiği ekonomik farklılık kendini hemen belli ediyor gerçekten. Ekipmanlara erişim ya da temel düzeyde bilgisayar okur yazarlığı her açıdan birkaç adım önce götürüyor insanı. Bu açıdan daha avantajlı olan kadınlar biraz daha hızlı ilerleyebiliyor yani öğrenirken.” (16 Mayıs 2023)*

## **Sonuç**

Müzikte teknoloji kullanımının hem eğitimde hem de müzik üretiminde özellikle son yıllarda arttığı görülmektedir. Müziğin teknoloji aracılığıyla üretilmesi ya da kaydedilmesi için en başta ilgili teknolojik ekipmanlara, teknolojik okur-yazarlığa ihtiyaç vardır. Bu durum en müzisyenlerin müzik teknolojilerine eşit erişimiyle ilgili sorunlar doğurmaktadır. En temelde teknolojiye erişim, gelir düzeyi, coğrafi konum, cinsiyet, eğitim seviyesi, yaş ve kültürle sermaye gibi etkenlere bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Cinsiyet bu anlamda en önemli faktörlerden biridir. Kadınlar her alanda olduğu gibi daha teknik bir konu olan müzik teknolojileri alanında da daha az yer bulmakta, teknoloji ile ilgili ihtiyaçlara erişimde zorlandıkları, engellendikleri için yeterli beceriye sahip olamamaktadır. Sahip olsalar bile üretimleri engellenmektedir.

Kişilerin sosyal çevreleri ve ailelerinin etkisi ile edindikleri yatkınlıklar ve beceriler ilgilerini şekillendirmektedir. Diğer bir deyişle kültürel sermayeleri yaşamlarındaki birçok tercihi, sanatsal becerileri, başarıyı ya da başarısızlığı belirlemektedir. Yatkınlıklardan da öte bir habitusa dönüşen bu durum ekonomik ve sosyal açıdan dezavantajlı bireyler için sınıfsal habitus olarak değerlendirilmektedir. Yatkınlıklar bedenselleşmiş bir sınıfsal habitusa dönüşmektedir. Bu sebeple farklı sınıfsal habituslara sahip olan kadınlar farklı kadınlık deneyimleri yaşamakta ve kadın olmanın yanında birbiriyle kesişen farklı eşitsizliklere maruz kalmaktadırlar.

Voice of Women Projesi katılımcıları ekonomik ve sosyal açıdan daha dezavantajlı, teknolojik açıdan daha az desteklenen bir şehirde yaşadıklarından; ailelerinin yetersiz ekonomik koşullarının da etkisiyle proje derslerinde aşına olmaları gereken bazı temel teknolojik bilgilerde eksik kalmışlardır. Görüşme yapılan öğrencilerin tümünün dijital bölünme kapsamındaki erişim biçimleri açısından eksik olduğu görülmüştür. Toplum

içinde kadın oldukları için birçok şeyden geri kalan kadınlar sosyal sınıfları sebebiyle eşit eğitim imkânı bulamamış ve bu durum dersteki başarılarına da etki etmiştir.

### Makale Notları

1. Metinde geçen isimler kişilerin gerçek ismi değildir.
2. Parantez içindeki sayılar kişilerin yaşlarını ifade etmektedir.

### Kaynakça

- Aydemir, M. A. (2011). *Toplumsal İlişkilerin Sosyal Sermaye Değeri* (Yayımlanmamış doktora tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Baştürk Akça, E. ve Kaya, B. (2016). *Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Perspektifinden Dijital Bölünme ve Farklı Yaklaşımlar*. Intermedia International e-Journal, Fall, December 2016/3(5): 301-319.
- Bourdieu, P. ve Wacquant, L. (2012). *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar* (Nazlı Ökten, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Bourdieu, P. (2015). *Pratik Nedenler* (Hülya Uğur Tanrıöver, Çev.). s.37-43. İstanbul: Hil Yayın.
- Bourdieu, P. (2017). *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi* (Derya Fırat ve Günce Berkkurt, Çev.). s.167. Ankara: Heretik.
- Bourdieu, P. (2018). *Vârisler: Öğrenciler ve Kültür* (Leven Ünsaldı ve Aslı Sümer, Çev.). s.19. Ankara: Heretik.
- Demiriz, G. (2018). *Feminist Yöntem Tartışmaları*. D. Şenol ve H. E. Kaya (Ed.), Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi. s.108-138. İstanbul: Lisans Yayıncılık.
- Giddens, A. (2005). *Sosyal Teorinin Temel Problemleri: Sosyal Analizde Eylem, Yapı ve Çelişki*. (çev. Ü. Tatlıcan), İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Keniston, K. ve Kumar, D. (2003). *The Four Digital Divide*. s.3-4. Delhi: Sage Publishers.
- Selwyn, N. (2006). *Digital division or digital decision? A Study of Non- Users and Low-Users of Computers*, Poetics, 34: 273-292.
- Swartz, D. (2011). *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi*. (çev. Elçin Gen), s.145. İstanbul: İletişim Yayınları
- Tatlıcan, Ü. ve Çeğin, G. (2014). "Bourdieu ve Giddens: Habitus veya Yapının İkiliği". *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, Ü.Tatlıcan (der.) (2014) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Van Dijk, J., Hacker, K. (2003). *The Digital Divide as a Complex and Dynamic Phenomenon*, The Information Society, 19(4): 315-326.



# LEYLA İLE MECNUN OPERASININ BİRİNCİ PERDE BÖLÜMÜNÜN TEMATİK VE MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ\*

Esmâ Gizem KIRMIZI\*\*

Sıtkı AKARSU\*\*\*

## Öz

Leyla ile Mecnun eseri ilkten divan edebiyatında kendini göstermiş olup ilerleyen dönemlerde operaya uyarlanarak can bulmuştur. Yapılan bu çalışmada, Hacıbeyli'ye ait olan Leyla ile Mecnun operasının birinci perdeden oluşan parçasının müzikal ve tematik yönü incelenmeye çalışılmıştır.

Araştırmada, tarama modelinde, betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Azerbaycan'da sahnelenen, Üzeyir Hacıbeyli'nin bestelediği Leyla ile Mecnun operasında yer alan sözler tematik analiz yapılarak incelenmiş, esere ait melodi, bölümler halinde müzikal nitelikleri ile değerlendirilmeye çalışılmıştır. Sonuç olarak Leyla ile Mecnun'un partitürü ile librettosunun ilişkileri irdelenmiş ve dramatik örgünün nasıl ortaya çıktığı açıklanmıştır. Eserin Doğu ve Batı müziğinden etkiler taşıdığı sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Opera, Azerbaycan operası, Üzeyir Hacıbeyli, Leyla ile Mecnun operası, Tematik İnceleme

\* Makale Geliş Tarihi: 27 Eylül 2024 Makale Kabul Tarihi: 18 Kasım 2024 - Birinci yazarın tezinden üretilmiştir.

\*\* Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlik Öğrencisi, esmagizemkrmz@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1665-0051

\*\*\*Prof.Dr.Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Müzikoloji Bölümü, sakarsu@kastamonu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3028-1021

## **Thematic and Musical Analysis of the First Act of Leyla and Mecnun Opera**

### **Abstract**

The work *Leyla and Mecnun* first appeared in divan literature and was later adapted into opera. In this study, the musical and thematic aspects of the first act of Hacıbeyli's opera *Leyla ile Mecnun* were tried to be examined.

In the research, descriptive research method was used in the survey model. The lyrics in the opera *Leyla ile Mecnun*, created by Üzeyir Hacıbeyli and staged in Azerbaijan, were examined by thematic analysis, and the melody of the work was tried to be evaluated with its musical qualities in sections. As a result, the relationship between the score and libretto of *Leyla and Mecnun* has been examined and how the dramatic pattern emerged has been explained. It was concluded that the work carries influences from Eastern and Western music.

**Keywords:** Opera, Azerbaijani opera, Uzayir Hacıbeyli, *Leyla and Mecnun* opera, Thematic review

### **Giriş**

Şarkı söyleyerek duyguları dile getirirken jest ve mimikle bedensel olarak duygular aktarılmaktadır. Şarkı ile birlikte hüznün, acı, mutluluk, sevinç, heyecan gibi duygular bedensel ve sözselsel olarak ifade edilebilmektedir. Bu şekilde farklı üsluplar ortaya çıkmıştır. Bedensel ve sözselsel olarak aktarılan iki kavram sanatsal bir forma dönüşerek operayı meydana getirmiştir. Aydın O'dwyer (2015)'e göre opera, sahne sanatı ve dramının şarkılı müzik ile bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Opera güncel olaylar, tarih, psikoloji, sosyoloji, mitoloji gibi durumların temelinde gelişen, güzel sanatların bütünü kapsayan teatral formda ortaya çıkan sanat eseridir (s. 17-18-19). Opera sanat dallarının bütününe içine alıp, tek bir dal aracılığıyla seyirciye aktarmaktadır.

Araştırmanın problem cümlesi "Leyla ile Mecnun operasının birinci perde ve birinci şekil bölümlerinin makamsal, ritmik ve tematik olarak incelenmesiyle meydana gelen sonuçlar nelerdir?" olarak belirlenmiştir. Ülkelerin müziği kültürel, coğrafi, dil, yaşayış biçimi gibi birçok açıdan birbirlerinden ayrılmaktadır. Bu düşünce çerçevesinde Azerbaycan müziği ve operasına değinerek, *Leyla ile Mecnun* operasındaki birinci perde ve birinci şekil kısımları (Azerbaycan müziğinde opera eserlerinin perde ve perde içerisindeki kesitlere, kısımlara şekil adı verilmektedir) müzikal ve tematik açıdan ele alınması amaçlanmıştır. Bu hususta kültürlerarası müzikal bağlantılarda yeni perspektifler kazanılması

hedeflenmiştir. Çalışma, Azerbaycan operası ile Üzeyir Hacıbeyli'nin bestelediği Leyla ile Mecnun operasına ait notaların partitür ve librettosunun yanında Azerbaycan Devlet Akademik Opera ve Bale Tiyatrosunda Leyla ile Mecnun'un 1978'e ve Üzeyir Hacıbeyli "Leyli və Məcnun" operası (Güllü Muradova və Səbuhi İbayev) Mədəniyyət TV'e ait video kaydı ile sınırlanmıştır.

### **Azerbaycan Operaları**

Azerbaycan operalarının zeminini Üzeyir Hacıbeyli'nin ortaya çıkardığı Leyla ile Mecnun operası oluşturmuştur. Cafer Ahmedli (2015)'e göre Hacıbeyli'nin Orta Doğu ve Güney Kafkasya coğrafyasında gerçekleştirdiği ilk operadır (s. 140). Opera kavramının oluşu ve gelişimi ile ilerlemeler kat edilmiş ve opera binaları yapılmaya başlanmıştır.

Azerbaycan'da 1910 yılında Azerbaycan Akademik Opera ve Bale Tiyatrosu adıyla N. G. Bayev tarafından ilk opera binası olarak inşa edilmiştir (İsayeva, 1998:8, Aktaran Ahmedzade, 2020:1). Sanatsal faaliyetler çerçevesinde opera binalarının yapılmış olması dönemin müzikal yapısındaki ilerlemenin önemli bir göstergesidir. Bu ilerlemeler zamanla bestecilerin sayısının artmasına da yol açmıştır.



**Görsel 1.** Azerbaycan Devlet Opera ve Bale Tiyatrosu (Ahmedzade, 2020: 4)

Opera eserleri yazan önemli Azerbaycan bestecileri şunlardır: (1884-1950) Zülfüqar Əbdülhüseyn oğlu Hacıbeyov, (1885-1948), Üzeyir Hacıbəyov (1885-1938), Müslüm Məhəmməd oğlu Maqomayev, (1907-1976) Əfrasiyab Bədəlbəy oğlu Bədəlbəy, (1912-1984) Niyazi Zülfüqar oğlu Tağızadə-Hacıbəyov, (1917-2002) Əhməd-Cövdət İsmayıl oğlu Hacıyev, (1919-1974) Soltan İsmayıl oğlu Hacıbəyov, (1921-1992) Cahangir Cahangirov, (1992-1984) Fikrət Əmirov, (1924-2013) Səfiqə Qulam kızı Axundova, (1932-2010) Ogtay Kazımi, (1947) Firəngiz Əliəğa kızı Əlizadə, (1952) Eldar Bəhram oğlu



Mansurov'dur. Kadın bestecilerden ilki Səfiqə Qulam kızı Axundova, ilk erkek besteci ise Üzeyir Hacıbeyli'dir (Azerbaycan, 2021).

### **Üzeyir Hacıbeyli**

Üzeyir Hacıbeyli besteciliğinin yanında yayıncı, dramaturg, pedagog, tercüman, şef ve yorumcu olarak bilinir. Ayriyeten Azerbaycan operasının yaratıcısı olarak tanımlanmaktadır. Hacıbeyli 18 Eylül 1885 tarihinde Şuşa da doğmuş, ilk eğitimini medresede fars ve arap dilleri üzerinde yoğunlaşmış daha sonra ise Rus-Azerbaycan okulunda doğu ve batıdaki ünlü şair ve yazarları benimsemiştir. Bu hususta müzikte Batı Avrupa ve Rus klasik eserleri öğrenerek, halk ezgilerini kaleme almıştır. Buna ek olarak Şuşa müzik alanında ünlenmiş, musiki ve yorumculuk açısından Hacıbeyli üzerinde iz bırakmış, müzik yaşamına ise katkıda bulunmuştur (Leyla ile Mecnun, 2016). "Hacıbeyli; 1938 yılında SSCB Halk Sanatçısı, 1945 Azerbaycan İlimler Akademisi'nde öğretim görevlisi, 1940 yılında profesör, 1941-1946 Stalin Ödülleri sahibi, 1938-1948 Azerbaycan Besteciler İttifakı'nın başkanı, 1945-1948 Azerbaycan Devlet Konservatuvarı rektörü olmuştur" (Hacıbeyov, 2005, Aktaran Ahmetzade, 2020:5).



**Görsel 2.** Üzeyir Hacıbeyli (Pakman Wold, 2023).

Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti ve günümüzde yer alan bağımsız Azerbaycan'ın milli marşının müziği Hacıbeyli'ye aittir. A. Javad'ın güftesini besteleyen "Çırpırınırın, Karadeniz" şarkısı sadece Azerbaycan'da değil, Türkiye'de de çok sevilmektedir. Müslüman Magomayev'in seslendirdiği "Sevgili canan" ve "Sensiz", Azerbaycan müzik hazinesinin en kıymetlilerinden biri olarak kabul edilir (Kurbanov, 2010:267). Besteci, "Şeyh Sanan" (1909), "Rüstəm və Söhrab"(1910), "Şah Abbas və Xurşid Banu"(1912), "Əslı və Kərəm"(1912), "Harun və Leyla"(1915) adlı mugam operalarını art arda notaya almıştır. Üzeyir'in eserleri arasındaki değerli yapıtlarından "Köroğlu" operasıdır. Eserde

yazar, klasik opera kurallarının izinden giderek kapsamlı arylar ve koro sahnelerine yer vermiştir (İslam Ansiklopedisi, 2016). Bunun yanı sıra Hacıbeyli, Doğu coğrafyasının da ilk operasını besteleyerek önemli bir yer edinmiştir. Bahsi geçen opera “Leyla və Məcnun”dur. “quadin.net” isimli paylaşım sitesinde, besteci 300 üzerinde türkü toplanmış ve kayıt altına alınmıştır. İlave olarak marşlar, kantatalar, fanteziler, şarkılar ve romanslar, oda ve koro için eserleri kaleme almıştır. Azerbaycan kültürü ve muğamlarına önemli katkı sağlayan Üzeyir, üstün müzik kültürü ile büyük gelişmelere de olanak oluşturmuştur. Temelde Azerbaycan halkı olmak üzere diğer uluslarda da büyük bir besteci olarak tanınmıştır (2023).

### **Fuzuli ve Leyla ile Mecnun Eseri**

Fuzuli, Türk edebiyatının en bilindik şairleri arasındadır. Mehmed gerçek adıdır fakat kaynaklarda Mehmed b. Süleyman olarak da anılmaktadır. Ayrıca kendi yapıtlarında ise Fuzuli-i Bağdadi şeklinde adlandırılmaktadır. Fuzuli'nin yaşamı tam olarak bilinmeyip, öğrenim hayatıyla ilgili mutlak bir bilgi bulunmamaktadır. Fuzuli kendi kendini geliştiren bir şair olarak rivayet edilmektedir (İpekten, 2020:27).

Fuzuli, farklı diller arasında Türk, Arap, Fars dilleri üzerinde yoğunlaşmış ve bu üç dilde eserler kaleme almıştır. Eserinde ise ilim ve marifetle geliştirildiğinde nam kazanacağını ifade etmiştir. Aşk şairi sıfatıyla bilinen Fuzuli, maddi ve beşeri aşkla birlikte ilahi aşka da yönelim göstermiş, bununla birlikte ızdırap şairi vasfıyla da tanımlanmıştır. Fuzuli eserlerinde dert, üzüntü gibi temalar üzerinde yoğunlaşmıştır. Dili daha kolay anlaşılır bir üslupla yazılmıştır fakat derin anlamlar içermektedir. Bu doğrultuda Fuzuli eserlerinde daha tasavvufi yönüyle ortaya çıkmış, üstelik şair dönemin yapısını yapıtlarında yansıtmıştır (Alemdaroğlu, 2008:1). Fuzuli'yi anlamak için coğrafi ve kültürel yönlerine ayrıca bakış açısına yönelmek gerekir. Zira eserleri içerisinde anlamlar saklıdır. Bunları da en iyi anlamamanın yolu, şairi her açıdan irdelemektir.

Fuzuli yapıtlarını üç dilde toplanmış, manzum ve mensur olarak da eserleri mevcuttur. Şairin, Türkçe eserleri içerisinde yol gösteren yapıtı Leyla ile Mecnun mesnevisidir. Türkçe eserlerinde mensur olanlar Hadikatü's-sü'eda ve Mektuplar iken mansur olanlar Türkçe Divan, Beng ü Bade, Tercüme-i Hadis-i Erba'in, Sohbetü'l-esmar ve sonuncusu

Leyla ile Mecnun'dur (Samancı, 2019:20-24). Arap anlatısına dayanan Leyla ile Mecnun eseri, klasik bir aşk hikâyesine değinir. Bahsi geçen efsane yıllar boyunca bir sürü şairin dikkatini üzerinde toplamış ve eserler meydana gelmiştir. Leyla ile Mecnun hikâyesini Nizami Gencer öncü olmakla birlikte farklı şairlerde bu efsaneyi yapıtlarında işlemişlerdir. Bu şairler arasında ise Fuzuli 1535 yılında mesnevi türünde "Leylâ ve Mecnun" eserini kaleme almıştır (Levend, 1959:237, Aktaran Akcan, 2021:100).

Nizami Gencevi Leyla ile Mecnun'u yazan ilk şairdir. Bu eseri kaleme alan diğer şairler ise Şâhidî, Nevâyî, Bihiştî, Hamdullah Hamdi, Ahmed Rıdvan, Kadîmî, Celîlî, Sevdâyî, Hakîrî, Fuzûlî, Larendeli Hamdi, Halife, Atâyî, Fâizî, Urffî, Andelîb, Nakam'dır (Yakar, 2007:23). Üzeyir Hacıbeyli eseri bestelemek için Fuzuli'nin yazdığı yapıtı tercih etmiştir. Bunun sebebi ise Leyla ile Mecnun şiirinin Azerbaycan Türkçesiyle kaleme alınmış olmasıdır. Leyla ile Mecnun şiiri mesnevi olarak kaleme alınmıştır. Buna ek olarak mef'ûlü mefâ'îlün fa'ûlün vezni ile yazılmıştır. Hüzünlü aşk hikâyesi çok beğenilmiş ve diğer ülkelerde de birçok dile çevrilmiştir (Yakar, 2007:22).

Leyla ile Mecnun, zengin bir Arap'ın erkek çocuk sahibi olmayı istemesi ve bir süre sonra erkek çocuklarının olması ile başlayan bir eserdir. Daha sonrasında adı Kays olan oğlanın eğitim zamanı gelerek okula gönderilir ve Leyla adlı bir kızla karşılaşır. Aralarında bir sevgi bağı oluşur ve bu sevgi zamanla açığa çıkar. Aralarında oluşan bu sevgi bağı fark eden ailesi Leyla'yı okuldan alır. Kays bu haberi duyar ve o da okulu terk eder daha sonra kendini çöllere atar. Bir zaman sonra iki aşık birbiriyle karşılaşır ve içlerinde sakladıkları o duygu açığa çıkar. Bunu gören arkadaşları, Leyla'yı evine götürür. Kays'ın babası ise oğlunun durumuna bir hayli üzülmeye başlar ve Kays'a öğütlerde bulunur. Fakat Kays babasını dinlemez ve babası ise son çare olarak Leyla'nın evde olduğunu söyleyerek Kays'ı kandırmak zorunda kalır. Babası, Kays'a hangi kızı isterse alacağını söyler ama Kays'ın gözü Leyla'dan başkasını gözü görmez. Çaresiz kalan baba büyükleri toplayarak Leyla'yı istemeye gider. Leyla'nın babası, Kays'ı Mecnun diye anıldığı için bir deliye veremeyeceğini fakat iyileşirse kızını vereceğini söyler. Kays, Kâbe'ye dertten arınması için götürülerek Tanrı'ya yalvarması istenir. Mecnun ise derdinin katlanması için dua eder. Leyla, aşk ateşiyle tutuşur. Kızını bitap halde göre baba başka bir oğlana kızını vermeye niyetlenir. Bu oğlanın adı ise İbn-i Selam'dır. Bu haberi duyan Mecnun bir şiir

yazar, Mecnun'un şiirlerini gören Nevfel adında bir emir Mecnun'a yardım etmek ister. Nevfel, Leyla'yı isteyeceğini fakat vermezlerse zorla alacağını söyler. İki asker arasında çarpışma başlar. Bu esnada Mecnun ise Leyla'nın askeri ölmesin diye dua eder. Bunu duyan Nevfel düşmanı yenerse Leyla'yı istemekten vazgeçeceğini söyler ve çatışmada Nevfel yenerek oradan uzaklaşır. İbn-i Selam ise düğün hazırlıklarına başlar. Mecnun, Leyla'ya bir mektup yazar. Mecnun'un durumunu bilen Zeyd, Mecnuna yardım etmek için Leyla'ya mektubu götürür. Gönderilen mektupta Mecnun'un sitemi yer alır. Akabinde Leyla'nın da kendisine olan duygularını fark eden Mecnun, Zeyd vasıtasıyla mektuplaşmaya devam eder. Mecnun, İbn-i Selam'a beddua ederek ölmesi ister ve İbn-i Selam belli bir süre sonra ölür. Leyla, babasına döner fakat İbn-i Selam'ı bahane ederek ağlamayı sürdürür. Yaşananları fark eden baba kızını da alarak göç etme kararı verir. Yolda Mecnun'a rastlar ama Leyla, Mecnun'u tanıyamaz, buna üzülen Mecnun artık Leyla'nın maddesiyle değil, ruhuyla sevmeye başlar. Mecnun'un ona dönmeyeceğini anlayan Leyla, ölmek için Tanrı'ya yalvarır ve Leyla yataklara düşer. Leyla'nın durumu git gide kötüleşerek Leyla bir süre sonra ölür. Leyla'nın ölümünü duyan Mecnun mezarının başına giderek, kabrine sarılır ve Mecnun da oracıkta hayatını kaybeder (İpekten, 2020:47-55). Hüzünlü bir aşk hikâyesi böylece son bulur. Mecnun, Leyla'nın maddesiyle değil yani bedenen değil, ruhuyla sevmeye başlayacağına dair ifadeleri eser içerisinde gizlenmiş tasavvufi bir anlam olduğu ortaya çıkabilir. Fuzuli şiiri anlatırken beşerî aşkı betimleyerek, ardında saklanan ilahi aşkı belirtmiştir.

Geçmiş dönemlerde Leyla ile Mecnun operası sahnelenirken erkek egemen anlayışıyla kadınlara oyunda yer verilmemiş ve kadınların sahnede olmaları günah olarak nitelendirilmiştir. Bu doğrultuda erkekler tıpkı kadınlar gibi giydirilmeye başlanmış hatta şarkı söyleme tarzları bile aktarmaya çalışılmıştır. Bu durum ise belli başlı sorunlar ortaya çıkarmıştır. Örneğin erkekler kadın sesine yaklaşma girişimi gösterirken ses tellerinde bazı hasarlara sebep olmuştur. Leyla ile Mecnun operasında da bu durum görülmektedir (Ahmedzade, 2020:4).

Leyla ile Mecnun operası müzik tarihinde ilk muğamlardan biri ve Doğu coğrafyasındaki bilindik ilk operadır. Bu operanın önemli noktalarından biri ise Doğu ve Batı müzik yapısını birleştiren bir yapıt olmasıdır. Leyla ile Mecnun operasında arya, düo, trio ve

korolara yer verilmiştir. Bunların yanı sıra opera, muğam türünde yani Azerbaycan milli musiki formatında notaya alınmış bir eserdir (Hacıbəyov, 1984). 1908 yılında sahnelenen opera, Azerbaycan sınırlarında kalmamış ve yayılmıştır. Muğam türünü ortaya koyan Hacıbeyli, Avrupa'da yayılan müzik türlerinin sırasına girmiştir. Azerbaycan operalarında yoğun bir şekilde kullanılan muğam, Avrupa operasıyla birleşerek Azerbaycan müziğini duyurmaya başlamıştır. Rus besteci olan Tikhon Khrennikov, Hacıbeyli'yi "şark müziğinin babası" sıfatıyla anmaktadır (Хрэнников, 1975:2, Aktaran Hüseynova, 2014:45-46).

Azerbaycan enstrümanları içerisindeki tar çalgısı, icra esnasında Leyla ile Mecnun operasında kullanılmıştır. Abdullayev ve Dadaşov (2016:7)'e göre Azerbaycan enstrümanlarının tacı şekliyle ifade edilen tar çalgısı, 17-19 perdeye sahip tampere edilmemiş olan ve temelini Orta Çağ dönemine ait olduğu atfedilmektedir. Tar çalgısı sonraki dönemlerde Avrupa ses sistemine uygun hale getirilmeye çalışılmıştır. Tar enstrümanındaki birleşim girişimi, Azerbaycan müziğinin Avrupa müziğiyle birlikte dünya müziği sahnesinde ilerlemesine hız kazandırmıştır.

### **Azerbaycan'da Muğam Sanatı**

Azerbaycan müzik kültürünün önemli yapı taşlarından biri olan muğamlar, hem kendine özgü tavrı hem de makamsal doğaçlamalarla sanatta yer tutan önemli örneklerden biridir. Jafarova'ya (2019:16) göre, "Çağdaş Azerbaycan muğamlarında hacmin küçülmesi, biçimin özlü olmasına, müzik sürecinin daha da aktifleşmesine neden olmuştur. İçeriğindeki bu değişikliklere rağmen muğam, klasik Azerbaycan müziğinin en büyük ve ana türü olarak kalmaya devam etmektedir" ifadesiyle Azerbaycan muğamının müzik kültüründe ne denli vazgeçilmez bir yapıda olduğu vurgulanmıştır.

Azerbaycan muğamı, Türkiye'de makam olarak ifade edilmektedir. Muğamlar yedi tane ana ve üç tane yardımcı muğamlardan meydana gelmektedir. Turhan'a (1993) göre, muğamların Türkiye'de makam olarak ifade edilmesinin hatalı olduğu Azerbaycan'da bilinmesine rağmen muğam kelimesi ısrarla makam şeklinde kullanılmaktadır. Muğamlar kendi içinde Muğamlar ve Zerbi Muğamlar olarak ikiye ayrılmaktadır. Ayak olarak adlandırılan hazırlayıcı ezgiler serbest, recitatifler muğam ve usullü ezgilere ise Zerbi muğamlar şeklinde ifadelendirilmektedir.

Azerbaycan müziğinde, muğamlara çok değer verilmektedir. Muğam, 7 esas muğamdan oluşmaktadır. Bunlar: "rast", "şur", "segah", "şüşter", "çahargah", "bayatı-şiraz" ve "hümayun"dur. Ana muğamlar çerçevesinde şubeler de yer almaktadır. Ayrıca Zerbi muğamlar ise "heyrati", "mensuriyye", "semayi-şems", "maani", "ovşarı" (efşarı), "arazbarı", "heyderi", "karadağ şikestesı", "kesme şikeste", "Şirvan şikestesı" gibi muğamlardır (Azerbaycan, 2012). Leyla ile Mecnun operasında bahsedilen muğamlardan bazıları görünmektedir. Eserde bu muğamların birkaçı kullanılarak çeşitlilik kazandırılmıştır. Azerbaycan Rast muğamı, 7 ana muğamın kökünü oluşturan en önemli muğamlardan biridir. Rast muğamı, 1+1+1/2, Şur muğamı, 1+1/2+1, Segah muğamı ise 1/2+1+1 ses dizilerinden oluşmaktadır. Rast, Şur, Segah muğamlarının her biri üç eşit tetrakordun birleşiminden oluşmaktadır. Çahargah muğamı, üç tetrakorddan iki şekilde ayrılır. Bunlar 1/2+1+2/1 veya 1/2+1/2+2/1 formülünde gösterilebilir. Bayatı-Şiraz muğamı, ses dizisi 1+1+1/2, Şüşter muğamı, 1/2+1+1/2 ses dizileriyle ifade edilir. Hümayun muğamı, Çahargah muğamında olduğu gibi ses dizileri iki şekilde yer almakta olup, 1/2+1+1/2 veya 1/2+1/2+1/2 olarak formülize edilebilir. Bayatı-Şiraz, Şüşter ve Hümayun muğamları iki eşit tetrakorddan oluşmaktadır (Musayev, 2022).

7 ana muğamın perde sıralaması ise portede şu şekildedir:

1 2 3 4 5 6 7

**Görsel 3.** 1-Rast, 2-Şur, 3-Segah, 4-Şüştar, 5-Çargah, 6-Hümayum, 7-Bayatı-şiraz (Hacıbekov, 1998:26- 28- 30- 32- 33- 34; Cemiloğlu ve İmamverdi, 2022:12).

Leyla ile Mecnun operasında, hanendelerin yer aldığı bölümler önemli bir yere sahiptir. Tarzenin eşliği ile hanendeler yani muğam sololar icra edilir. İcra anında muğamlar operanın içerisindeki hikâyenin ruh durumlarına göre farklılık göstermektedir. Hacıbeyli bestelediği operada muğamları duygu durumlarını göz önüne alarak seçmiştir.

## Yöntem

### Araştırma Modeli

Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılarak, doküman incelemesinden faydalanılmıştır.

### Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni olmayıp çalışma kaynakları mevcuttur. Bu kaynaklar Üzeyir Hacıbeyli'nin Leyla ile Mecnun operasının birinci perde ve birinci şekillerinden oluşan sözlü notalarıdır.

### Verilerin Toplanması

Araştırma kapsamında, Ankara Devlet Opera ve Balesinden Leyla ile Mecnun operana ait video kayıtlarına erişilmiş ilaveten libretto da temin edilmiştir. Azerbaycan müziği ve operası ile ilgili doküman incelemesinden faydalanılmış.

### Verilerin Analizi

Çalışma kapsamında ulaşılan verilerde betimsel ve içerik analizinden yararlanılmıştır. Öncelikle eserin sözleri ile ilgili tematik analiz yapılarak kod- kavram- kategori (tema) tabloları oluşturulup esere ait ilgili temalar çıkartılmıştır. Temalar çalışmanın bulgular bölümünde belirtilmiştir. Kodlama, " Verilerin içerik analizine tabi tutulması, yani veriler arasında yer alan anlamlı bölümlere (bir sözcük, cümle, paragraf gibi) isim verilmesi sürecidir" (Strauss ve Corbin, 1990 aktaran Yıldırım ve Şimşek, 2018:242).

**Tablo 1.** İncelenen eserin sözlerine yönelik olarak elde edilen bazı temalar

Tema	Eserdeki Örnek Kavramlar	Sayı	(%)Yüzde
Serzeniş	(yanar canım, döker kan, figanım, kara baktım...)	5	21
Sevda	(selvi boylu sevgili, gül yüzün, aşkın yeli beni mecnun edecektir...)	12	50

Yargı	(dersten kaçıp ne yapıyorlar, dersten kaçmak size yakışır mı...)	2	8
Aile ilişkisi	(kalkın gidelim evimize...)	5	21

Operanın video kayıtları görsel ve işitsel olarak tetkik edilmiş, öncelikle sözler Azerbaycan Türkçesi ve Türkiye Türkçesi olarak tablo halinde yazılmıştır. Eserde incelenen sözler, toplam 106 mısradan oluşmaktadır. Yukarıdaki tabloda, örnek teşkil etmesi bakımından, 24 mısraya ait kategoriler verilmiştir. Sözler, içerik bakımından anlam ve tema çerçevesinde incelenmiştir. Sonrasında operanın partitüründen ritimsel ve makamsal olarak analizler yapıp, müzikal yönüne değinilmiştir.

### Bulgular

Araştırmanın bu bölümünde, Ankara Devlet Opera ve Balesinden resmi izinlerle alınan Leyla ile Mecnun Operasının video ve libretto kayıtlarındaki oyuncular ile eserin sözlerindeki tematik yapılar, konular ve eserin müzikal analizlerine ait bulgular verilmiştir.

**Tablo 2.** Leyli ile Mecnun Operasının Türkiye Türkçesine Çevrilmesi (Kırmızı, 2022:55).

İştirak Edənlər		Katılımcılar	
Qeys (Mecnun)	lik tenor	Kays	lik tenor
Leyli	lik soprano	Leyla	lik soprano
Qeysin atası	tenor	Kaysın babası	tenor
Qeysin anası	soprano	Kaysın annesi	soprano
Leylinin atası	bariton	Leyla'nın babası	bariton
Leylinin anası	mezzo soprano	Leyla'nın annesi	mezzo soprano
İbni Selam	tenor	İbni Selam	tenor
Novfəl	bariton	Novfel	bariton
Zeyd	tenor	Zeyd	tenor
1-ci ərəb	tenor	1-ci arap	tenor



2-ci ərəb	tenor	2-ci arap	tenor
Elçilər, qasidlər, qonaqlar, məktebli qızlar və oğlanlar		Elçilər, habercilər, misafirler, öğrenci kızlar ve oğlanlar	

Tablo 2'de Leyla ile Mecnun operasındaki rollere ait liste, operanın partitüründen faydalanarak oluşturulmuştur. Operadaki kişiler ve ses renkleri tabloda gösterilmiş, belirtilen ses grupları göz önüne alınarak opera değerlendirilmiştir. Bununla birlikte operanın perdeleri, kısımlara ayrılarak aktarılmıştır.

### Birinci Perdeye Ait Bulgular

Leyla ile Mecnun operası, 5 perde ve 6 şekilden oluşur. Operada sözlere yer verilmeden önce 78. ölçüye kadar saz kısmı icra edilmiştir. 4/4'lük ölçü ve mi majör tonuyla eser başlamıştır. Parça mi majör tonda, aralarda farklı türde modülasyonlar yapıldığı görülmüş ve burada hicaz geçki ve mahur da duyulmuştur. Eserin başında Müquəddimə'ya yer verilmiştir. Sözlere değinilmeden önce birinci perdede seyirciyi esere hazırlamak için orkestra 18 ölçü eseri icra etmiştir.

The image displays two systems of musical notation for a vocal ensemble. The first system is for the Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) parts. The lyrics are: "Şe-bi - hic - ran ya - nar ca - nim,". The second system is for the same four parts. The lyrics are: "tö - ker qan çeş - mi - gir - ya - nim,". The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte).

S. o - ya - dar xəl - çı ef - ğa - nım,  
A. o - ya - dar xəl - çı ef - ğa - nım,  
T. o - ya - dar xəl - çı ef - ğa - nım,  
B. o - ya - dar xəl - çı ef - ğa - nım,

S. qa - ra bəx - tim o - yan - maz - mi,  
A. qa - ra bəx - tim o - yan - maz - mi,  
T. qa - ra bəx - tim o - yan - maz - mi,  
B. qa - ra bəx - tim o - yan - maz - mi,

S. GÜ - li rüx - sa - ri - nə qar - şu,  
A. GÜ - li rüx - sa - ri - nə qar - şu,  
T. GÜ - li rüx - sa - ri - nə qar - şu,  
B. GÜ - li rüx - sa - ri - nə qar - şu,

S. gö - züm - dən qan - lı a - xar su,  
A. gö - züm - dən qan - lı a - xar su,  
T. gö - züm - dən qan - lı a - xar su,  
B. gö - züm - dən qan - lı a - xar su,

S. hə - bi - bım, fəs - li gül - dūr bu,  
A. hə bi - bım, fəs - li gül - dūr bu,  
T. hə bi - bım, fəs - li gül - dūr bu,  
B. hə bi - bım, fəs - li gül - dūr bu,

S. A - xar su - lar bu - lan - maz - mı?,  
A. A - xar su - lar bu - lan - maz - mı?,  
T. A - xar su - lar bu - lan - maz - mı?,  
B. A - xar su - lar bu - lan - maz - mı?

Görsel 4. Leyli ile Məcnun (Hacıbəyli, 2008:13-19)

**Tablo 3.** Leyli ile Məcnun Operasının Türkiyə Türkçesine Çevrilmesi (Kırmızı, 2022:58)

Azərbaycan Türkçəsi	Azərbaycan Türkçəsi
Birinci Pərdə	Birinci Perde
1. Xor (Şəbi-Hicran)	1. Koro (Şebi-Hicran)
Şəbi hicran yanar canım,	Şebi hicran yanar canım,
Töker qan çeşmi giryanım,	Döker kan ağlayan gözüm,
Oyadar xelqi efganım,	Uyandırır halkı figanım,
Qara bəxtim oyanmaz mı?	Kara bahtım uyanmaz mı?
Güli rüxsarinə qarşu,	Gül cemaline karşı,
Gözümdən qanlı axarsu,	Gözümde kanlı akarsu,
Həbibim, fəslü güldür bu,	Sevgilim gül mevsimidir bu,
Axar sular bulanmaz mı?	Akarsular bulanmaz mı?

Birinci perdede sözlere giren opera, gösterişli bir şekilde başlamıştır (Prolog). Bu görkemli açılış yerini “Şebi-Hicran” korosuna bırakmıştır. Tablo 3’de “Şebi-hicran yanar canım, töker qan çeşmi-giryânım, oyadar xelqi efkanım, qara bextim o yan yanmaz mı?” mısralarıyla şair ilk girişi gerçekleştirmiştir (Hacıbəyli, 2008). Bu sözleriyle şairin kaderiyle ilgili yakındığı görülmekte olup, serzeniş teması üzerinde durulduğu tespit edilmiştir. Şairin “ayrılık gecesi” veya “hicran gecesi” anlamına gelen “Şebi-hicran”da ağlayan gözün kan dökmesi mısraları Hacıbəyli’nin acılı müziğiyle birbirini büyük ölçüde tamamlamaktadır. Görsel 4’te Şebi-hicran korosunda 3/4’lük ölçü olarak değişmiştir. Eserde mi majör ton sürdürülmüştür. Tartımsal olarak sabit bir ezgide gitmiştir.

## Birinci Şekle Ait Bulgular

**Tablo 4.** Leyli ile Mecnun Operasının Türkiye Türkçesine Çevrilmesi (Kırmızı, 2022:59-60).

Azerbaycan Türkçesi	Türkiye Türkçesi
Birinci Şəkil: 2. Mahur- Hindi	Birinci Şekil: 2. Mahur-Hindi
Məcnun	Mecnun
Yandı canım hicr ilə, vesli-ruxi- yaristərəm,	Yandı canım hasret ile, ruhuma yalnız yâri isterim,
Dərdməndi-firqətəm, dərmani-didar istərəm,	Dertliyim fikirden, dermanı-didar isterim,
Bülbüli-zarəm, deyil bihudə əfqan etdiyim,	İnleyen bir bülbül gibiyim feryatlarım boşuna değil,
Qalmışam nalan qəfəs qeydində, gülzar istərə	Kafesin içinde inler bir vaziyette kalakaldım, gül bahçesi isterim
Leyli	Leyla
Eşq daminə giriftar olalı zar olubam, Nə bəladır ki, ona böyle giriftar olubam,	Aşk damına tutulduktan beri inlerim, Ne beladır ki, ona böyle tutuldum, Takatim yok ki, bir kimseye derdimi anlatayım
Qüdrətim yox ki, qılam kimsəyə şərhi-qəmi-dil	Şöyle ki, hasretin arzıyla deli oldum.
Öyle kim ərizəyi-hicrle bimar olubam.	
Məcnun	Mecnun
Gördüm ol xurşidi-hüsnün ixtiyarım qalmadı,	Gördüm o güneş gibi yüzünü takatim kalmadı,
Sayə tek bir yerdə durmağə qərarım qalmadı.	Gölge gibi bir tek yerde duracak hali kalmadı.
Rahi-eşq içrə mənə ancaq fəna məqsud idi,	Aşk yolunda bana sadece acı zehir gibiydi,

---

Şükr kim məqsudə yetdim, intizarım qalmadı.	Şükür ki, amacıma ulaştım, hasretim kalmadı.
Leyli	Leyla
Dili zarımda nə kim var, bilibdir, bilirəm,	Dili zarımda ne ki var, biliyor, bilirim,
Yar hali-dilimi zar bilibdir, bilirəm,	Yar hali-dilimi zar biliyor, bilirim,
Mən nə kacət ki, qılam şərh ona dərdi-dilimi,	Ben ne hacet ki, anlatayım ona derdi- dilimi
Dili-zarımda nə kim vah, bilibdir, bilirəm.	Dili-zarımda ne ki vah biliyor, bilirim,

---

Tablo 4'teki birinci şekilde devam eden eserde, mekân olarak okul yakınlarında yer alan bir çayırda Mecnun'un Leyla'yı beklediği sahneye değinilmektedir. Keder içinde geçen olaydan sonra sevinçli duygu hali hâkim olmuştur. Orkestra, 52 ölçüden meydana gelen açılış bölümü icra etmiştir. Türk müziğinde la üzeri mahur, frekans yakınlığı, duyum benzerliği ve hissiyat olarak birebir örtüşmese de batı müziğindeki la majör tonuna yakınlığı vardır. Bu kısımda genel olarak makamsal yapı bu şekildedir. Türk müziği açısından makamsal geçki, seyir karakteri gibi özellikleri değerlendirmek mümkün olmadığı için bu eserde sade bir genel yapı ve Azerbaycan müzik kültürünün dünya müzik kültürü ile yakın münasebeti olduğundan tonal yapı ile de yorumlanmaya çalışılmıştır. Ölçü olarak da 2/4'lük tartımla orkestra birinci şekli tamamlamıştır. La üzeri mahur değerlendirilmesinin sebebi dizide, nazari anlamdaki frekans karşılıkları değil, duyum ve işitsel boyutta değerlendirme yapılmıştır. Mecnun muğam kısmında sözlere başlanıp, mahur-hindi muğamı çalınmıştır. Mecnun'un cümlelerini tamamladıktan sonra partitürde 21 ölçülük orkestranın ara sazı görünmekte ancak incelenen videoda bu bölüme yer verilmemiştir.

Mahur-Hindi, Azerbaycan muğamlarında yer alan bir muğamdır. Rast ailesinde bulunan Mahur-Hindi, Orta Mahur sağlam, güçlü, ayakta duran bir muğamdır (Müslümov, 2015).

Rast muğamının durağı “Sol” sesidir ve “Rast” düz, doğru anlamını içermektedir. Müzikologlar “Rast”ı muğamların kökü olarak adlandırılmıştır. Dönemlerin yıkıcı etkisine nazaran ayakta durabilen tek muğamdır (Hacıbəyov, 1985).

Perdede Leyla ve Mecnun’un düosu başlamadan önce “Mahur-Hindi”nin ardından “Şikeste-yi-fars” şubesi çalınmaktadır. Solo muğam düoları iki âşık arasında gerçekleşmektedir. Karakterlerin icrasında, geniş aralıkların muğamsal geçişler yer almaktadır. Hem Leyla’nın hem de Mecnun’un icrasında oktavın üstünde görülen muğam performansları öne çıkmaktadır. Oktavın üzerindeki çıkış perdeleri, batı müziğinde yer alan tonal genişlenme şeklindedir. Bu geniş icra Azerbaycan muğamlarında, Azerbaycan’ın yüzyıllar boyu oluşan tarihini, geleneklerini vb. yanlarını yansıtmaktadır. Muğamlarda hanendelerin ses genişliğini, muğamda geniş aralıklı ve yüksek ses ile icra edilen yapıtlara da rastlanılmaktadır. Azerbaycan muğamının iki oktavı aşan icraları da mevcuttur. Muğam geleneklerinden kaynaklı geniş bir yelpazeye sahiptir. Yörenin coğrafi, kültürel, tarihi, gelenek ve görenek gibi zeminini oluşturan yapıyla gösterişli bir hal almaktadır. Rus müzik ekolünün şaşalı ve ihtişamlı eserlerinden etkilenmiş olan Azerbaycan müzik kültürü kendi müzikleri ile bu ekölü harmanlayabilmiş, bu sayede Dünya müzik literatüründe önemli bir yer edinmiştir (İsmayılov, 2013).

The image displays a musical score for the characters Mecnun and Leyla. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a corresponding line of lyrics in Azerbaijani. The music is written in a staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'p' (piano). The lyrics are: 'Ah, ey - læ - di - gim sər - vi xu - ra - ma - nin ü - çün - dür, ah, ey - læ - di - gim sər - vi xu - ra - ma - nin ü - çün - dür. Qan'.

ağ - la - dı - ğım qön - çe - yi xən - da - nın ü - çün -  
 ağ - la - dı - ğım qön - çe - yi xən - da - nın ü - çün -  
 -dür, qan ağ - la - dı - ğım qön - çe - yi xən -  
 -dür, qan ağ - la - dı - ğım qön - çe - yi xən -  
 -da - nın ü - çün - dür,  
 -da - nın ü - çün - dür,  
 Ser -  
 Ser -  
 -geş - te - li - gim ka - ki - li miş - ki - nin u - cun -  
 -geş - te - li - gim ka - ki - li miş - ki - nin u - cun -  
 -dan, Ser - geş - te - li - gim ka - ki - li miş -  
 -dan, Ser - geş - te - li - gim ka - ki - li miş -  
 - ki - nin u - cun - dan, A - şuf - te - li - gim  
 - ki - nin u - cun - dan, A - şuf - te - li - gim  
 zül - fi - pe - ri - şa - nın ü - çün - dür. A -  
 zül - fi - pe - ri - şa - nın ü - çün - dür. A -  
 - şuf - te - li - gim zül - fi pe - ri -  
 - şuf - te - li - gim zül - fi pe - ri -



**Görsel 5.** Leyli ile Məcnun (Hacıbəyli, 2008:26-32)

**Tablo 5.** Leyli ile Məcnun Operasının Türkiye Türkçesine Çevrilmesi (Kırmızı, 2022:63)

Azərbaycan Türkçəsi	Türkiye Türkçesi
3. Leyli və Məcnunun Dueti	3. Leyla ve Mecnun'un Düeti
Ah, eylədiyim sərvə xuramanın üçündür,	Ah etmem selvi boylu sevgili içindir,
Qan ağladığım qönçeyi xendanın üçündür,	Kan ağlamam gül yüzün içindir,
Sergəştəliyim kakili mişkinin ucundan,	Serkeşliyim kapkara tellerin ucundan,
Aşütləliyim zülfipərişanın üçündür.	Aşüfteliyim perişan saçların içindir.

Tablo 5'te Leyla ve Mecnun'un "Ah eylediğim selvi boylu sevgilim içindir" sözleriyle başlayan düosu ile birinci perde devam etmiştir. Görsel 5'teki notalarda ise do diyez üzeri segah icra edilmiştir. 6/8'lik ölçüyle notaya alınmış ve eksik ölçü ile başlamıştır. Sevgiliye duyulan değişik duyguları, düet içerisinde sevda temasıyla ilişkilendirilmiştir.

**Tablo 6.** Leyli ile Məcnun Operasının Türkiye Türkçesine Çevrilmesi (Kırmızı, 2022:64-65)

Azərbaycan Türkçəsi	Türkiye Türkçesi
Məcnun	Mecnun
Paydənd oldum səri-zülfi-pərişanın görüb,	Kahroldum oldum dağılmış saçlarını görüb,
Nitqden düşdüm ləbi-ləli-dürəfşanın görüb,	Nutukdan düştüm inci saçan kadını görüb,
Oda yandı şəmvəş canım baxıb rüxsarına,	Ateşle yandı mum ışıklı canım bakıp yüzüne,
Çəxe çəkdim dudi-dil sərvə-xuramanın görüb.	Çarka çektim tatlı dilini selvi boyunu nazını görüb,



Leyli	Leyla
Könlüm açılır zülfi-pərişanını görcək, Nitqim tutulur qönçeyi- xəndanınıgörcək.	İçim açılıyor dağınık saçlarını görünce Nutmum tutulur gül gibi açılmış yüzünün görünce
Baxdıqca sənə qan saçılır didələrimdən, Bağrım dəlinir navəki-müjganını görcək.	Baktıkça sana kan saçılıyor gözlerimden İçim kavrulur müjgânı ne zaman görücem.
Məcnun	Mecnun
Bildim təriqi-eşq xətərnakdır, vəli, Mən dönməzəm bu yoldan ölüm olsa qayəti. Qəddin həlakiyəm, düşə bilməm ayağına, Bir dərdə düşmüşəm ki, bulunmaz nihayəti.	Anladım aşk yolu tehlikelidir, veli Ben dönmem bu yoldan sonu ölüm olsa da Belim bükülüp mahvolsam, düşemem ayağına Bir derde düştüm ki, bulunmaz sonu.
Leyli	Leyla
Ey hər təkəllümüm xəti- sənzin hekayəti! Virдим həmişə məshəfi-rüxsarın ayəti! Bəs kim səni görəndə gədər məəndən ixtiyar, Gəlməz bəyanə möhneti-eşqin şikayəti.	Ey her yalnızlığım senin çizgin hikâyesi! Virдим her zaman meshefi-ruhsarın ayeti! Ama seni görünce kendimi kaybederim, Gelmez beyana aşktan keder şikayeti.

Düonun bitiminde “Müberrige” çalınmaktadır. “Müberrige”, “Şikeste-yi-fars” ile “Erag” arasında yerleşen bir şubedir. “Şikeste-yi-fars”tan sonra “Müberrige” çalınıp söylenmelidir. Çünkü “Müberrige” bir nevi “Şikeste-yi-fars”ın sonu sayılır” (Zöhrabov,

2013:206). Tablo 6'te Leyla ile Mecnun'un diyalogu devam etmektedir. Leyla "Ey her yalnızlığım" diye girdiği sözde, ses rengindeki yumuşaklık ve tizlik gösterişli bir şekilde dinleyiciye iletilmektedir.

The image displays five systems of musical notation for a dialogue between Leyla (S.) and Mecnun (T.). Each system consists of two staves: the upper staff for the Soprano (S.) and the lower staff for the Tenor (T.). The lyrics are written below the notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics for each system are as follows:

System 1:  
S. Ah gö-rün bu az-ğın-lar ders-den qa-çıb ne e-dir-ler bax!  
T. Ah gö-rün bu az-ğın-lar ders-den qa-çıb ne e-dir-ler bax!

System 2:  
S. Na-gah, ol - sa a-ta-nız iş-den a - gah.  
T. Na-gah, ol - sa a-ta-nız iş-den a - gah.

System 3:  
S. Ders - den qa-ça-raç, qa-ça - raç, qa-ça - raç, a - şiq ol - maç?  
T. Ders - den qa-ça-raç, qa-ça - raç, qa-ça - raç, a - şiq ol - maç?

System 4:  
S. Ney - ler-siz ə-ğər, siz ə - gər, siz ə - gər, ver - sə cə - za.  
T. Ney - ler-siz ə-ğər, siz ə - gər, siz ə - gər, ver - sə cə - za.

System 5:  
S. la - yiq - dir - mi si-zə - bu ders - den qaç - maç?  
T. la - yiq - dir - mi si-zə - bu ders - den qaç - maç?

Görsel 6. Leyli ile Məcnun (Hacıbəyli, 2008:34-37)

**Tablo 7.** Leyli ile Mecnun Operasının Türkiye Türkçesine Çevrilmesi (Kırmızı, 2022:66)

Azərbaycan Türkçəsi	Türkiye Türkçesi
4. Qızlar və Oğlanların Xoru	4. Kızlar ve Oğlanlar Korosu
Ah görün bu azğınlar dərstdən qaçıb nə edirlər bax!	Ah bakın bu azgınlar dersten kaçıp ne yapıyorlar bak!
Nagah, olsa atanız işdən agah.	Ansızın, babanızın bu durumdan haberi olsa.
Neylərsiz əgər, siz əgər, versə cəza.	Size ceza verse ne yaparsınız.
Layıqdirmi sizə bu dərş qaçmaq?	Dersten kaçmak size yakışır mı?
Dərstdən qa.araq, qaçaraq, aşıq olmaq?	Dersten kaçıp kaçıp da âşık olmak?

Tablo 7’da kızlar ve oğlanlar korosu Leyla ile Mecnuna doğru eğilim göstererek önce kızlar “Ah görün bu azğınlar dərstdən qaçıb nə edirlər bax!” (Hacıbəyli, 2008:34) diye sözlerine giriş yapmıştır. Sözlerle eleştirel bir dil kullanılmıştır. Bu durumdan yola çıkarak koroda yargı temasına varılmaktadır. Sözlerin akabinde ise orkestra gergin bir melodi icra ederek, mekândaki o durumu seyirciye hissettirmektedir. Görsel 6’da yer alan notalar operanın ikinci korosu olup ölçü 2/4’lüktür. Donanımsal olarak eserin tonu re majör olsa da, eser içerisinde tonun yedinci perdesi (do), genelde natürel olarak kullanılmıştır. Bu yönüyle do majör hissiyatından uzaklaşmıştır.

**Görsel 7.** Leyli ile Mecnun (Hacıbəyli, 2008:38-39)

**Tablo 8.** Leyli ile Mecnun Operasının Türkiye Türkçesine Çevrilmesi (Kırmızı, 2022:67)

Azerbaycan Türkçesi	Türkiye Türkçesi
Oğlanlar	Oğlanlar
Bu bir aşiq yara bənd olmuş, aşiq.	Bu bir âşık, yâre tutulmuş, aşık.
Dərdli aşiq, qemli aşiq	Dertli âşık, gamlı aşık

Oğlanların sözünden önce 15 ölçü orkestra bölümünü çalmıştır. 4/4'lük ölçü değişikliğiyle orkestra, batı müziğinde la majör tonunda notaya alınmış; fakat icrasını dizi içerisinde si bemol alarak, Türk müziğinde la üzeri 4'lü ve 5'li hicaz çeşnisi hissettirilmiştir. Ardından, Görsel 7'deki notada yarım vuruşluk sus verilerek oğlanlar sözlere başlamıştır ve 4/4'lük ölçü görülmektedir. Eserin bu kısmında genel olarak zirgüleli hicaz dizisi yer almaktadır. Tablo 8'de yer alan sözlerde Leyla ve Mecnun'a hitap ederek "bu nasıl bir aştır?" duygusunu ifade ederek birbirlerine ne denli tutulduklarını dile getirmişlerdir. Kızlar Leyla'yı görür, oğlanlar gider. Mecnun yalnız kalıp oturmuştur.

**Tablo 9.** Leyli ile Mecnun Operasının Türkiye Türkçesine Çevrilmesi (Kırmızı, 2022:67-68-69)

Azerbaycan Türkçesi	Türkiye Türkçesi
Məcnunun Atası	Mecnun'un Babası
Ey bülbüli-bustani-bidad,	Ey yazıl bostan gülü bülbülü,
Hərgiz rəvişindən olmadım şad.	Asla revişinden olmadım mutlu.
Hali-dilini mənə bəyan et,	Hali-dilini bana beyan et,
Əsrari-nihanini əyan et!	Esrarı halini açıkla!
Kim aldı əlindən ixtiyarın?	Kim aldı elinden takatini?
Kim eylədi tirə rüzigarın?	Kim yaptı soy-sop rüzgarını?
Nə seyrdəsən, sənə tələb nə?	Ne seyrediyorsun, ne istiyorsun?
Bu nayeli-zarına səbəb nə?	Bu acı feryadına sebep ne?

Dəryadə isə sənə düri-kam,  
Sən söylə mən eyləyim sərəncam.

Deryadaysa sana çok nadir,  
Sen söyle ben hal çaresi bulayım.

Məcnun

Mecnun

Ey piri-şikəstə halü-naşad,  
Tanrıçün əlimdən eyləmə dad.  
Dəmə ki, nədir bu macəralər,  
Səndən mənə yetdi bu bəlalər.  
Mən bilməz idim qəmi-cəhani,  
Təşvişi-zəmunı asımani.  
Bilməzlik ilə xoş idi halim  
Nə hüsn, nə eşq idi xəyalim.

Ey zavallı çaresiz olan,  
Allah için benden şikayetlenme.  
Söyleme ki, bu maceralar nedir,  
Senden bana geldi bu belalar.  
Ben bilmezdim dünyanın gamını,  
Kutsal dünya gökyüzü  
Bilmezliğimden memnundum  
Ne sevgilinin yüzü ne de aşk  
hayalindeydim.

Məcnunun Anası

Mecnun'un Annesi

Ey rahat canı nuri-didə!  
Fərzəndi-yeganeyi-güzidə!  
Məhbub həm istəsən, kəm olmaz,  
Biz kim səniniz, sənə qvm olmaz.  
Vardır bu həşəmdə min qəbilə,  
Hər taifə içrə min cəmilə  
Bir-bir qılalım qamu sənə ərz,  
Yetsin yerinə bizə olan fərz.  
Bizdən bu nəsihəti qəbul et!  
Hər ləhzə bizi, yetər məlul et!

Ey rahat canı gözümün nuru!  
Erkek tek güzide!  
Biz senin için kimiz, halk olmaz  
Biz seninleyiz, sana dert tasa olmaz.  
Vardır bu aceleyle bin kabile  
Her tayfa içinde bin güzel yüzlü,  
Bir-bir hepsini sana arz edelim,  
Bizim üstümüze düşen görev  
tamamlansın.  
Bizden bu nasihatı kabul et!

---

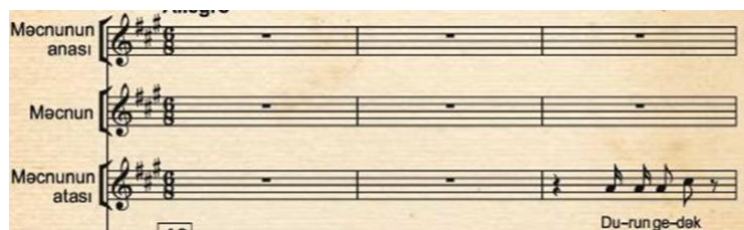
Məcnun	Her an bizi, üzme artık!
Ey ruhi-rəvanım ata, ana!	Mecnun
Kami-dilü canım ata, ana!	Ey ruhi-revanım baba, anne!
Bildim bu işi özümə layiq,	Büyük sözlü canım baba, anne!
Leyli sənəmə mən oldum aşiq,	Bu işi kendime layık gördüm,
Sonra olubam bu işdən agah,	Güzel Leyla'ya âşık oldum,
Əmma nə deyim, nə söyləyim, ah!	Sonra bu işten haberim oldu,
Yoxdur bu işimdə ixtiyarım!	Ama ne deyim, ne söyleyim, ah!
Zəbtimdə inami-iqtidarım,	Bu işte kendime söz geçiremiyorum,
Əql oldu zəifü eşq qalib,	Kendimi zapt etmede gücüm
Xatir nigaran, nigar cazib,	kalmadı!
Mən yekcəhətəm təriqətimdə,	Aklım karşısında aşk kazandı,
Teğyir işi yox cibillətimdə.	Teşviş içindeyim, sevgili de cazip.
Məcnunun Atası	Ben kararlıyım tarikatimde
Can vermə qəmi-eşqə li, eşq afəti	Cibiliyetimde değişkenlik yok.
candır,	Mecnun'un Babası
Eşq afəti-can olduğu məşhuri-cahandır.	Can verme aşk azabına ki, aşk canın
Yaxşı görünür surəti məhvəşlərin,	belasıdır,
əmma,	Aşkın cana bela olduğu bütün
Yaxşı nəzər etdikdə, sərvncamı	dünyada bilinir.
yamandır.	İyi görünüyor ay gibi yüzler ama
Eşq içrə əzab olduğun ondan bilərəm	İyice baktığında emrettiği belalıdır.
kim,	Aşkta acı çektiğini ondan bilirim,
Hər kimse ki aşiqdir, işi ahü fəğandır.	Her kim ki aşıktır, onun işi ah figan
	etmektir.

---

Tablo 9’de Mecnun’un babasının gelişiyile “Çahargah” muğamı çalınmaktadır. Tar eşliğı altında Mecnun’un babası icrasına başlamaktadır. İsmayılov, Azerbaycan muğamının özellikleri, ulusal kimliklerini ortaya koyan çalgı tar olarak görülmektedir. Tar icrasında muğamların tını ve entonasyon olarak daha güçlü bir ses yapısı elde ettiği vurgulanmıştır. Bu yönüyle tar eşliğinde hanenede sanatı öğretilmektedir (İsmayılov, 2013). Çahargah muğamında (Azerbaycan musiki kültüründe çargah, Türk müziğinde zirgüleli hicaz dizisiyle örtüşmektedir) Mecnun’un babası solosunu gerçekleştirmektedir. Çahargah’ı temel olarak gören bu bölüm Mecnun’un babasının leitmotividir. Azerbaycan müziğinde Çargah, yedi asıl muğam destgahlardan biridir. Hacıbeyli, her bir muğamın manevi ve ruhi etkisini açıklarken, belirtilen ana muğamda heyecan ve tutku barındırdığını ifade etmiştir (Hacıbəyov, 1985).

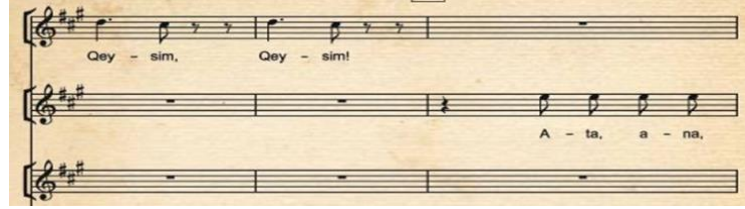
Kimdir seni bu hale getiren? diye ifade eden baba, bu sözleriyle bana derdini, halini anlat gibi anlamlara gelen bir yakınma görülmektedir. Babanın endişe ve heyecan uyandıran bu ruh durumuna Mecnun icrasıyla cevap vermektedir. Endişe yüklü bu sahneye Mecnun’un annesi de dâhil olmakta ve Çahargah’ın bölümlerinden biri olan “Muxalif” çalınmaktadır. “Muxalif”in akabinde yine Çahargah’ın bölümlerinden olan “Mensuriyye” ile muğam devam etmektedir.

Zerbi muğamlar, Azerbaycan’da kendine has bir yapıya sahiptir. Bu muğamlar ritmik özelliğe sahiptir. Zerbi muğam, enstrüman-vokal icralarında hanendeye eşlik eden enstrümanlarda vurmali çalgılara özel bir konumda olmalarıyla ilişkilidir. Mensuriyye ise ritmik muğam olarak yer alır. Eserin bu bölümünde ritmik muğam bulunur. Mecnun, babası ve annesi tarla birlikte icralarını sergilerler ve bu eşlik Mecnun’un babasının tizlere ulaşmasıyla solo performansı son bulur.





e - vi-mi - zə. Du-run ge-dek e - vi-mi - zə.



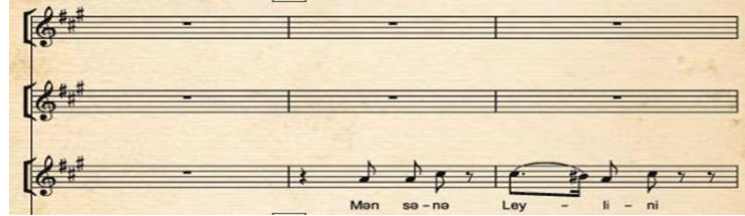
Qey - sim, Qey - sim!  
A - ta, a - na.



eş - qin ha - va - sı, mə - ni Məc nun e - də - cək -



-dir mə - ni Məc nun e - də - cək - dir



Mən sə - nə Ley - li - ni



Oğ - lum,  
ge-dib a - lib is - te - rəm.



oğ - lum!  
A - ta, a - na, eş - qin ha - va -





**Görsel 8.** Leyli ile Məcnun (Hacıbəyli, 2008:42-46)

**Tablo 10.** Leyli ile Məcnun Operasının Türkiye Türkçesine Çevrilmesi (Kırmızı,2022:71-72)

Azərbaycan Türkçəsi	Türkiye Türkçəsi
5. Trio	5. Trio
Məcnunun Atası	Mecnun'un Babası
Durun gedək evimizə,	Kalkın gidelim evimize,
Məcnunun Anası	Mecnun'un Annesi
Qeysim, Qeysim!	Kays'ım, Kays'ım!
Məcnun	Mecnun
Ata, ana,	Baba, anne
Eşqin havası, məni Məcnun edəcəkdir.	Aşkın yeli, beni Mecnun edecektir.
Məcnunun Atası	Mecnun'un Babası
Mən sənə Leylini gedib alıp istərəm.	Ben sana Leyla'yı, oğlum gidip alıp isterim.
Məcnunun Anası	Mecnun'un Annesi
Oğlum, oğlum!	Oğlum, Oğlum!
Məcnun	Mecnun
	Baba, anne

---

Ata, ana,	Aşkın yeli, beni Mecnun edecektir.
Əşqin havası, məni Məcnun edəcəkdir	I perdenin sonu
I pərdənin sonu	

---

Görsel 8'de Mecnunun annesi, babası ve Mecnun'un triosu başlamıştır. Trioda aile arasında diyaloglara yer verilmekte olup, aile ilişkisi teması işlenmiştir. Ayrıca Mecnun'un "Aşkın yeli, beni Mecnun edecektir" ifadesiyle de sevda temasına değinildiği sonucuna varılmıştır. Donanımsal olarak eser, La majör tonunda olup, eser içerisinde fa natürel ve si diyez notaları kullanılmıştır. Bu durum eseri majör tonundan kısmen uzaklaştırmıştır. 6/8'lik ölçü biriminde, iki ölçü susun ardından bir vuruşluk sus eklenerek, Mecnun'un babası eserdeki sözlerine giriş yapmaktadır. Tablo 10'da Mecnun'un babası "kalkın gidelim evimize" sözleriyle başlamaktadır. 6 ölçü 4/4'lük olarak devam ederken, 5 ölçü ise 2/4'lük ölçüyle toplamda 11 ölçü olmak üzere orkestra performansını gerçekleştirmektedir. Böylelikle I. perdenin son icrası sergilenir.

### Eserin Birinci Perde ve Birinci Şekle Ait Genel Değerlendirme Tablosu

**Tablo 11.** Melodik, Ritmik ve Tematik Değerlendirme Tablosu (Kırmızı, 2022:116)

---

Müqəddimə	Türk Müziği	Batı Müziği	Azərbaycan Müziği	Ölçü	Tema
	Mi üzəri Mahur	Mi Majör	Rast	4/4	----

---

Birinci Pərdə	Türk Müziği	Batı Müziği	Azərbaycan Müziği	Ritim	Tema
	1.Xor Şəbi-Hicran	Mi üzəri Mahur	Mi Majör	Rast	3/4

---

Birinci Şəkil
---------------

---

	Türk Müziği	Batı Müziği	Azerbaycan Müziği	Ritim	Tema
2. Mahur-Hindi	La üzeri Mahur	La Majör	Rast	2/4	----
3.Leyli və Məcnunun Dueti	Do# üzeri Segah	La Majör	Segâh	6/8	Sevda
4.Qızlar və Oğlanların Xoru	Mahur	Re Majör	Rast	2/4	Yargı
5. Trio	Do# üzeri Segah	La Majör	Segâh	6/8	Aile ilişkisi, Sevda

### **Tartışma**

Yapılan çalışmada, opera eserleri ile ilgili olarak taramalardaki ulaşılan bazı çalışmalar bu bölümde sunulmuştur. Tuzlu (2019) tarafından “Türk operasının oluşum süreci ve Ahmet Adnan Saygun'un Özsoy operasının analizi” adlı tezinde dönemdeki akımların etkileri ve stil çalışmalarına değinilmiştir. Sev (2020) “Nevit Kodallı'nın 'gılgamesh' adlı operasının dramaturjisi” adlı tez çalışmasında devrin kültürel analiz, karakter incelemesi, olay dizisi, sembolik ifadeler, operanın librettosu ile Gılgamış destanındaki benzer ve farklılıklar tespit edilmiştir. Aker Özköse (2020) tarafından “Philip Glass'ın Satyagraha operası üzerine inceleme” adlı yüksek lisans tezinde Gandhi'nin hayat görüşü, tarihi olayı ve librettoyla olan bağlantıları ve durumların öğretilerine yönelik inceleme yapılmıştır. Hint kültürü ve müziğin etkileyici gücüyle, metaforik ve felsefi anlatımınla müzikal bir yapıya yer verildiği sonucuna ulaşılmıştır. İncelenen tezlerde konu, olay, tema ve operada yer almayan bölümlere bakılarak tezler arasında benzerlikler görülmüştür.

### **Sonuç**

Müziğin tarihsel gelişimi içerisinde giderek ünlene opera, 20. yüzyıl başlarında Azerbaycan'da da kendini hissettirmiştir. Azerbaycan müziğinde nam salan besteci Üzeyir Hacıbeyli'dir. Hacıbeyli, yerel müziğinin ilerleyişinde önemli adımlar atmış ve Azerbaycan muğamlarına büyük katkı sağlamıştır. Operada ise bu gelişimler devam etmiş ve bu dalda değerli eserlere imza atmıştır. Hacıbeyli, Fuzuli'nin ele aldığı Leyla ile Mecnun'undan

etkilenerek, eseri işlemiş ve opera formunda bestelemiştir. Bu opera doğunun ilk operası olmasının yanında, makamsal olarak da yazılan ilk operadır.

Araştırmada, Leyla ile Mecnun operasının partitür ve librettosuna ulaşılarak, ana dilinde yazılan sözler Türkiye Türkçesine çevrilmiştir. Birinci perde ve birinci şekilde olayda yer alan başlıca tema ile müzikal öğeler mukayese edilmiştir. Bu doğrultuda konunun dramatik şekli ile muğam içinde benzerlikler fark edilmiştir. Operada rast muğamının mahur-hindi muğam destgahı, katar (qatar), zemin hare (zəmin xarə) destgahı, pençgah (pəncgah) gibi şube ve destgahlar işlenmiştir. Muğamların kişide bıraktığı etkinin sözler ile uyumlu olduğu gözlemlenmiştir. Ayrıca müberrriye (mübərriqə), mühalif (müxalif), mensuriye (mənsuriyyə) ise çarhargah muğamının şubelerini içerdiğinden, muğamın heyecan ve mücadeleci ruh hali sözler ile desteklediğine değinilmiştir. Segah ailesinden şikəsteyi-fars şubesi ve hariç (xaric) segah destgahı kullanarak, icradaki metinde aşk temasını ortaya çıkarmıştır. Serenç (Sərənc) destgahı, kürd-şahbaz, simai-şems, bayati-kürd ise şur muğamını içermiş, coşkuyla aktarılan duygular güfte ile bütünleşmiştir. Böylece duyguları yoğun bir şekilde aktarabilmek için sözler muğamlarla desteklenmiştir. İnceleme kapsamında, eser içerisinde yer alan temel duygu ve ana tema belirlenmeye çalışılmıştır. Birinci perdede ana tema serzeniş olarak saptanmıştır. Birinci şekilde ise Leyla ve Mecnun'un düeti sevda teması üzerinde dururken, kızlar ve oğlanların korosunda ise yargı ön plana çıkmış ve son olarak Trio bölümünde ise aile ilişkisi ve sevda teması olduğu tespit edilmiştir.

Hacıbeyli'nin müzikal engin bilgilerine yer verdiği Leyla ile Mecnun operasında doğu (Azerbaycan milli musikisi) ile batı müziğini harmanladığı görülmektedir. Hacıbeyli'nin muğamlarda, bağlantıları ve batı müziğindeki geçişleri ustaca kullandığı göze çarpmaktadır.

Çalışmada, Azerbaycan besteci Üzeyir Hacıbeyli'nin ortaya koyduğu Leyla ile Mecnun operasının temeli edebiyata dayanır. "Leyla ile Mecnun", opera haline getirilerek edebiyat ile müzik arasında bir geçiş kurmuş ve sanatsal bir bütünlük elde edilmiştir. Dolayısıyla

edebi eserlerin operada kullanıldığı burada görülmüştür. Bunun sonucunda çok daha fazla eser müzik alanına kazandırılarak can bulması sağlanabilir ve sanata zenginlik katabileceği düşünülmektedir.

### Makale Notları

1) Hanende: Müzik icra eden; şarkı okuyan, şarkıcı vb. anlama gelmektedir (Ne demek? Tükçe, 2020).

2) Tarzen: Azerbaycan milli enstrümanı olan tar icracısı (Vikipedi, 2024).

3) Müquəddimə: Ana bölüme karakter, tempo ve diğer özellikler açısından benzer veya çelişkili olabilecek ana bölümü hazırlamaktadır (Muğam ensiklopediyası, t.y.).

4) Prolog: "Ön deyiş" (Başarı sıralamaları.com, t.y.).

5) Destgah (Dastgah): Herhangi bir muğamın tüm bölümlerini, şubelerini, renklerini vb. kendi içinde birleştiren mantıklı bir dizidir (Encyclopaedia Iranica, 2011).

6) Leitmotiv: "Edebiyata, müzik alanından geçen bir kavramdır. Müzik terimi olarak, bir müzik parçasının tekrarlanan nakaratıdır" (Türkedebiyatı.org, t.y.).

### Kaynakça

Abdullayev, A., & Dadaşov, F. (2016). Şərq musiqisində muğam ənənəsi. *Konservatoriya*, (4), 4-8. <http://konservatoriya.az/lib/Konservatoriya%202016-4.pdf>.

Ahmedzade, G. (2020). *Çağdaş azerbaycan opera sanatının içinde Firengiz Alizade'nin "İntizar" operasının yapım ve sahneleme açısından incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Akcan, S. (2021). *Fuzuli'nin Leyla ile Mecnun'uyla Shakespeare'in Romeo ve Juliet'inin Karşılaştırılması* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dicle Üniversitesi, Diyarbakır.

Aker Özköse, B. (2020). *Philp Glass'ın Satyagraha operası üzerine inceleme* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Alemdaroğlu, S. (2008). *Fuzuli'nin Leyla ile Mecnun mesnevisi'nin roman tekniği bakımından incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Fırat Üniversitesi, Elazığ.

Aydın O'dwyer, P. (2015). *Opera kitabı*. Ankara: Akılçelen Kitaplar.

Azerbaycan (2012). Muğamlar. [https://www.azerbaijans.com/content\\_296\\_tr.html](https://www.azerbaijans.com/content_296_tr.html)

Azerbaycan (2021). Görkemli musiqi xadimləri-bestekarları. <https://azerbaijan.az/related-information/270>

Başarı sıralamaları.com. (t.y.). Prolog. <https://www.basarisiralamalari.com/prolog-nedir/>

Cafer Ahmedli, H. (2015). Dünden bugüne Azerbaycan müziği üzerine genel bir değerlendirme. *İdil*, 4(15), 135-148. doi: 10.7816/idil-04-17-09

Cemiloğlu, İ. ve İmamverdi, A. (2022). *Bayati-şiraz deramedleri ve renkleri*. Ankara: Iksad Publications.

- Encyclopaedia Iranica. (2011). Dasgah. <https://iranicaonline.org/articles/dastgah>
- Hacıbekov, Ü. (1998). *Azeri müziği*. (T. Tanyel, Çev.). İstanbul: Aventa Basın Yayın.
- Hacıbəyli, Ü. (2008). *Leyli və Məcnun*. Bakı: Azərbaycan Mədəniyyətinin Dostları Fondu.
- Hacıbəyov, Ü. (1984). *Əsərləri* (Cilt 2). Bakı: İsiq.
- Hacıbəyov, Ü. (1985). *Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları*. Bakı: Yazıçı.
- Hüseynova, L. (2014). Türkiye ve Azerbaycan besteci yapıtlarında düşünürler, *Sanat Dergisi*, 0(25), 39-50. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/712012>
- İpekten, H. (2020). *Fuzuli hayatı-sanatı-eserleri bazı şiirlerinin açıklamaları*. Ankara: Akçağ.
- İslam Ansiklopedisi (2016). Hacıbeyli, Üzeyir. <https://islamansiklopedisi.org.tr/hacibeyli-uzeyir>
- İsmayilov, Ş. (2013). Muğam tonallıklarının problemleri. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1(1), 131-153. doi:10.12975/rastmd.2013.01.01.0006
- Jafarova, T. (2019). *Azerbaycan müziğinin gelişiminde bestecilerin rolü ve kara Karayev'in önemi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Çukurova Üniversitesi, Adana.
- Kırmızı, E. G. (2022). *Üzeyir Hacıbeyli'nin bestelediği Leyla ile Mecnun operasının, tematik ve müzikal açıdan incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kastamonu Üniversitesi, Kastamonu.
- Kurbanov, B. (2010). Üzeyir Hacıbeyov yaratıcılığının estetik özellikleri. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitü Dergisi*, 0(9),263-267. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/33197>
- Leyla İle Mecnun (2016). Ankara Devlet Opera ve Balesi Yayınları.
- Türkedebiyatı.org. (t.y.) Leitmotiv nedir?. <https://www.turkedebiyati.org/leitmotiv-nedir/>
- Muğam ensiklopedisi. (t.y.). Müqəddimə. <http://mugam.musigi-dunya.az/m/mugaddime.html>
- Musayev, P. (2022). *20.yüzyıl azerbaycan müziği ve Kara Karayev'in eserlerinde doğu-batı etkileşimi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Müslümov, M. (2015). "Mahur-hindi" muğamının ifacılıq xüsusiyyətlərinə dair. *Konservatoriya*, 21-26. <http://konservatoriya.az/?p=1082>
- Ne demek? Türkçe. (2020). Hanende ne demek?. <https://turkcenedemek.com/kelime/hanende/>
- Quadin.net (2020). Bugün milli müzik günü. <https://qadin.net/tr/news/print:page,1,109866-bugn-milli-mzik-gn.html>
- Pakman Wold, (2023). Üzeyir Hacıbeyli. <https://bpakman.files.wordpress.com/2011/01/25c3259czeyir.jpg>

- Samancı, M. (2019). *Fuzuli'nin anlam dünyası: anahtar kelimeler ve kavramlar sözlüğü* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Selanik, C. (1996). *Müzik sanatının tarihsel serüveni*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Sev, C. (2020). *Nevit Kodallı'nın 'Gilgamesh' adlı operasının dramaturjisi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Başkent Üniversitesi, Ankara.
- Turhan, S. (1993). *Azerbaycan halk türkileri (mahnu ve tesnifler)*. Ankara: Yüksek Öğretim Kurulu Matbaası.
- Tuzlu, A. (2019). *Türk operasının oluşum süreci ve Ahmet Adnan Saygun'un Özsoy operasının analizi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Wikipedia. (2024). Tar (çalgı).  
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Tar\\_\(%C3%A7alg%C4%B1\)#:~:text=Tar%20%C3%A7alan%20ki%C5%9Fiye%20ise%20tarzen,k%C3%BClt%C3%BCrlerine%20ait%20oldu%C4%9Funu%20iddia%20ederler](https://tr.wikipedia.org/wiki/Tar_(%C3%A7alg%C4%B1)#:~:text=Tar%20%C3%A7alan%20ki%C5%9Fiye%20ise%20tarzen,k%C3%BClt%C3%BCrlerine%20ait%20oldu%C4%9Funu%20iddia%20ederler)
- Yakar, H. (2007). *Fuzuli'nin "Leyla İle Mecnun" mesnevisinde tabiat tasvirlerinin edebiyat estetik olarak kullanımı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin.
- Zöhrabov, R. (2013). *Azərbaycan Muğamları*. Bakı: Təhsil.



# 1973'TEN 2024'E "PSYCHOLOGY OF MUSIC" DERGİSİ BİBLİYOGRAFYASI\*

Ceren TÜRKER ERDEM\*\*

## Özet

Bu çalışma, uluslararası alanda önemli bir dergi olan "Psychology of Music" (PoM) Dergisi'nin yayın hayatına başladığı 1973 yılından günümüze kadar yayımlanan müzik araştırmalarının eğilimlerini tespit etmeyi amaçlamaktadır. Araştırmada, müzik eğitimi, müzik psikolojisi, klinik çalışmalar, müzikle tedavi ve sosyo-kültürel konular üzerine odaklanan makaleleri belirlemek için Google Scholar veri tabanından yararlanılmıştır. Araştırmanın ilk adımında derginin literatürü taranmış ve çalışmaların konu başlıkları saptanarak makalenin ana başlıkları belirlenmiştir. Bu makaleler, içerik analizi yöntemiyle detaylı bir şekilde incelenmiştir. Elde edilen bulgular, dergide yayımlanan makalelerin büyük bir kısmının müzik eğitimi ve onun alt alanlarına odaklandığını göstermektedir. Bu sonuç, müzikle ilgili akademik çalışmalar yürütecek araştırmacılara yol gösterecek niteliktedir. Müzik eğitiminin yanı sıra diğer konuların da dergide yer alması, müzik psikolojisi alanındaki gelişmeleri ve değişimleri anlamak için önemli bir zemin oluşturmaktadır. Bu bağlamda, bu çalışma, müzik araştırmalarının genel eğilimlerini saptayarak, gelecekteki araştırmalar için değerli bir kaynak teşkil etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik psikolojisi, "Psychology of Music" dergisi.

## Bibliography of the "Psychology of Music" Journal from 1973 to 2024

## Abstract

This study aims to identify the trends in music research published in the Psychology of Music (PoM) journal, an internationally significant journal, from its inception in 1973 to the present. The study utilized the Google Scholar database to identify articles focusing on music education, music psychology, clinical studies, music therapy, and socio-cultural

\* Geliş Tarihi: 25 Ekim 2024 Kabul Tarihi: 28 Kasım 2024

\*\* Dr. [cerenturkerr@gmail.com](mailto:cerenturkerr@gmail.com) ORCID: <http://0000-0003-0973-2729> Akdeniz Üniversitesi Müzik bilimleri



topics. In the first step of the study, a literature review of the journal was conducted, and the main themes of the articles were identified. These articles were analyzed in detail using content analysis. The findings reveal that a significant portion of the articles published in the journal focuses on music education and its subfields. This result provides valuable guidance for researchers conducting academic studies on music. In addition to music education, the inclusion of other topics in the journal offers an important foundation for understanding the developments and changes in the field of music psychology. In this context, this study, by identifying the general trends in music research, serves as a valuable resource for future research.

**Keywords:** Music Psychology, "Psychology of Music" Journal.

## Giriş

Müzik psikolojisi, farklı disiplinleri içeren bir araştırma alanı olarak dikkat çeker. Günümüzde müzik psikolojisi özellikle müziğin bilişsel, gelişimsel ve sosyal yönlerine odaklanmaktadır. Bu disiplin müzik, müzikoloji, psikoloji, eğitim, sosyoloji, antropoloji ve bilişsel bilimin kesişim noktalarında bulunur. Hargreaves (1986), müzik psikolojisini biyolojik temelli müzik algısının psikolojik ve nörolojik boyutları, işitsel algı mekanizması, melodik algı, müzikal performans, müzik yeteneği ve gelişiminin psikometrik analizi, müzik dinlemenin estetik yönleri, müzik öğreniminin davranışsal analizleri ve uygulamalı çalışmalar gibi çeşitli alanları kapsayan bir disiplin olarak tanımlamıştır. İlerleyen yıllarda bu tanımlama değişmiş ve müzik psikolojisinin sosyal boyutu da işin içine katılmıştır.

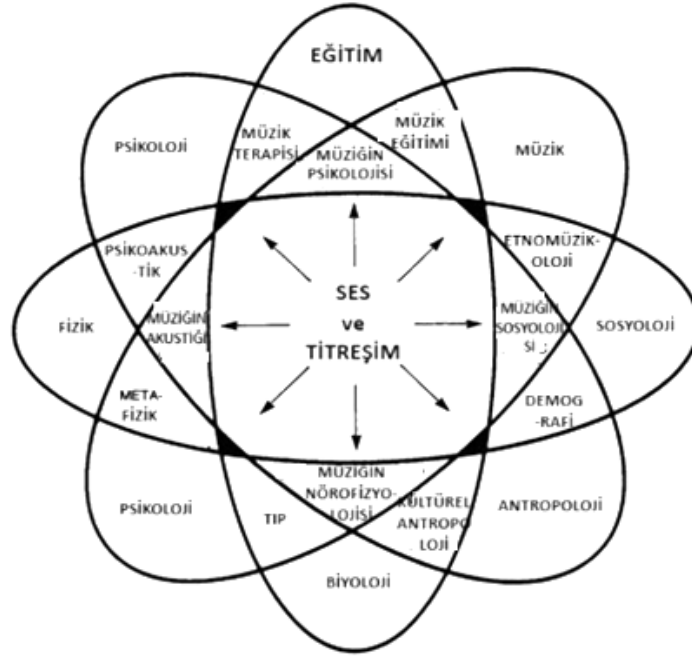
Şenel (2013) yaptığı doktora tezinde, Hargreaves ve North'a (1997) şu şekilde atıfta bulunmuştur:

Tanımlamada görülen bu farklılığın nedenini müziğin toplumdaki rolünde ortaya çıkan değişiklikler, teknolojik gelişimin sonucu olarak tüm müzik formlarının tarihte daha önce hiç olmadığı kadar ulaşılabilir hale gelmesi ve müziğin sıradan insanın günlük yaşamında giderek artan bir öneme sahip olması ve ayrıca psikoloji ve sosyal bilimler alanındaki son gelişmeler kapsamında sosyal biliş ya da insanların kendilerini ya da diğerlerini nasıl anlamlandırdığının çağdaş psikolojinin asli konularından biri haline gelmiş olmasında yattığı yine kendileri tarafından ifade edilmiştir (Hargreaves ve North, 1997, aktaran Şenel, 2013:6).

Bu bağlamda müzik psikolojisi, seslerin fiziksel özellikleriyle birlikte dinleyicinin bu sesleri algılayışı ve yorumlaması ile ilgilenirken aynı zamanda müziksel anlamın oluşturduğu sosyal ve kişilerarası bağlamı da ele alır ve müzik eğitimi, müzik psikolojisi, müzik tedavi-müzik terapi, etnomüzikoloji, bestecilik ve müzisyenlik gibi alanların

birleşimiyle açıklanabilir.

Seashore (1937), müzikal davranışın doğru çalışmasının fizik, fizyoloji, psikoloji, antropoloji, felsefe ve metafiziği kapsadığına inanıyordu. Aşağıdaki şekilde Seashore ve Gaston'un öncülüğünü takiben, Gaston'un öğrencisi Charles Eagle'ın bibliyografik müzik psikolojisi literatürü veri tabanı için oluşturduğu modelini görmekteyiz.



**Görsel 1.** Eagle'ın disiplinler arası müzik modeli (Eagle, 1996)

Bu model, bazı öncü liderler tarafından tasarlandığı şekliyle sesten yola çıkarak müziğin çok disiplinli ve disiplinler arası doğasını yansıtmaktadır. Seashore'un mantığını kabul ederek ve Eagle'ın modelini takip ederek Hodges'in tanımı ise şu şekildedir: "Müzik psikolojisi, müzik olgusunun çok disiplinli ve disiplinlerarası bir çalışmasıdır. Dolayısıyla müziği bir bütün olarak anlamak, birçok farklı disiplinden gelen girdileri birleştirmeyi yani disiplinler arası bir bakış açısı gerektirir" (Hodges, 2003).

Bu bağlamda PoM dergisi de müzik psikolojisinin disiplinlerarasılığına dikkat çeken ve psikoloji, eğitim, müzik, sosyal ve beşerî bilimler alanlarında makaleler yayınlayan hakemli ve akademik bir dergidir. 1973 yılında John Slobada tarafından kurulan bu dergi, müzik ve psikoloji disiplinleri arasında araştırmaların gelişmesini ve kaynak oluşturmasını amaçlamıştır. Dergi, müziğin herhangi bir psikolojik yönünün bilimsel

anlayışını arttırmayı hedefler. PoM, yılda dört kez yayımlanır ve müzik psikolojisi alanındaki yeni araştırmaları hızlı bir şekilde yayınlamak ve paylaşmak için sık bir yayım takvimini destekler. Dergide yayınlanan makaleler, müzik psikolojisi alanında çalışan akademisyenler, araştırmacılar ve uygulayıcılar tarafından ilgiyle takip edilir. Dergide yayımlanan makale türleri arasında araştırma makaleleri, derlemeler, klinik çalışmalar ve kitap incelemeleri bulunur. Bu çeşitlilik, müzik psikolojisi alanındaki farklı yaklaşımları ve araştırma yöntemlerini kapsar. Müzik ve psikoloji alanlarında çalışan akademisyen ve profesyoneller için dolu bir platformdur. Dinleme, yaratma, analiz etme, öğrenme-öğretme çalışmalarının yanı sıra sosyal, bilişsel, gelişimsel ve terapötik çalışmalar da sunmaktadır.

1973 yılında kurulan bu dergi, müziğin insan psikolojisi üzerindeki etkilerini inceleyen çok sayıda çalışmaya ev sahipliği yapmıştır. Derginin yayınladığı makaleler incelendiğinde, müzik ve insan davranışları arasındaki ilişkiyi anlamaya yönelik çok çeşitli teorik, deneysel ve uygulamalı araştırmalar içerdiği gözlenmektedir.

Derginin tematik olarak ana eğilimleri zamanla evrim geçirmiştir. Erken dönemlerde, yani 1970'lerin ve 1980'lerin başlarında, müzik psikolojisinin ana araştırma alanlarının genellikle müzik algısı, müzikal hafıza, müzikal yetenek ve müzik ve duygular gibi temel psikolojik boyutlarla ilgili olduğu bilinmektedir. Bu sebeple dergide de bu dönemde yapılan araştırmalar, müzikle ilgili temel bilişsel süreçleri ve duygusal etkileri anlamaya odaklanmıştır. 1990'ların sonlarından itibaren, dergi daha kapsamlı bir şekilde sosyokültürel faktörler ve müzik ile toplum arasındaki ilişkiler üzerine de çalışmalar yayınlamaya başlamıştır. Bu dönemdeki araştırmalar, müziğin sadece birey psikolojisiyle değil, aynı zamanda grup dinamikleri ve toplumsal etkileşimlerle de nasıl ilişkilendiğine dair önemli bulgulara odaklanmıştır. Özellikle müzik ve kimlik, kültürel bağlamlar ve sosyal etkileşimler gibi konular öne çıkmıştır. Son yıllarda ise dergi, daha fazla disiplinler arası bir yaklaşım benimsemekte ve müzik terapisi, nöropsikoloji, eğitim ve sosyo-kültürel araştırmalar gibi alanlarda yeni ve yenilikçi çalışmalara yer vermektedir.

Araştırma da gözlenmektedir ki PoM dergisinde yapılan çalışmalar zaman içinde büyük bir çeşitlilik göstermiştir. Başlangıçta bireysel psikolojik süreçlere yoğunlaşan dergi, günümüzde müzik eğitimi, müzik terapisi ve sosyo-kültürel temalar gibi daha geniş çaplı ve disiplinler arası konulara yönelmiştir. Bu temalar, müziğin insan psikolojisi üzerindeki çok yönlü etkilerini daha derinlemesine anlamaya yönelik önemli alanlardır ve müzik psikolojisi araştırmalarının evrimini yansıtmaktadır. Bu nedenle araştırma “müzik eğitimi”, “müzik terapi-müzikle tedavi”, “sosyo-kültürel çalışmalar” olmak üzere 3 ana başlık altında kurgulanmıştır.

Bu araştırmada müzik eğitimi ile ilgili belirlenen alt başlıklar, müzik eğitiminin bireyler üzerindeki çok yönlü etkilerini anlamak için kapsamlı bir yaklaşım sunmaktadır. “Yaratıcılık ve beceri kazandırma”, müzik eğitiminin, bireylerin sanatsal yaratıcı düşünme ve teknik beceriler geliştirmelerine olanak tanıyan temel bir alan olarak seçilmiştir. “Bilişsel ve duyuşsal süreçler” ise müzik eğitiminin, bireylerin bilişsel gelişimleri (hafıza, dikkat, problem çözme) ve duygusal zekâlarını (empati, duygusal farkındalık) destekleyerek kişisel gelişimlerine katkı sağladığını vurgulamaktadır. “Müzikal tercihler ve kişilik özellikleri”, bireylerin müzikal seçimlerinin kişilikleri ve sosyal bağlarıyla nasıl şekillendiğini inceleyerek müzik eğitiminin bireysel özellikler üzerindeki etkilerini ele almaktadır. Son olarak, “enstrüman eğitimi”, müzikal tekniklerin yanı sıra disiplin, öz motivasyon ve dikkat gibi önemli becerilerin gelişimini sağlayarak öğrencilerin performans ve ifade yeteneklerini derinleştiren bir alan olarak belirlenmiştir. Bu alt başlıklar, müzik eğitiminin geniş kapsamlı ve çok boyutlu etkilerini incelemek amacıyla seçilmiş olup, müzik eğitiminin bireysel ve toplumsal gelişime katkı sağladığına dair derinlemesine bir anlayış geliştirmeyi hedeflemektedir.

Müzik terapi ve müzikle tedavi ile ilgili belirlenen alt başlıklar, müzik terapisinin bireylerin fiziksel, duygusal ve psikolojik iyileşme süreçlerine nasıl katkı sağladığını anlamak için geniş bir perspektif sunmaktadır. “Müzik terapi ile beceri kazandırma”, müzik terapisinin, bireylerin motor becerilerinden iletişim becerilerine kadar çeşitli alanlarda gelişim sağlamalarına nasıl yardımcı olduğunu incelemek amacıyla seçilmiştir. “Tedavi yöntemi (klinik çalışmalar)” alt başlığı, müzik terapisinin klinik

bağlamda kullanımı, terapötik süreçler ve tedaviye olan katkılarını derinlemesine inceleyerek bu alandaki etkinliği araştırmayı amaçlamaktadır. “Engelli bireylere yönelik çalışmalar”, müzik terapisinin özellikle engelli bireylerin duygusal, bilişsel ve sosyal gelişimlerine katkı sağlama potansiyelini araştırmak için belirlenmiş bir alt başlıktır. Son olarak, “enstrüman ile ilgili terapötik çalışmalar”, müzik terapilerinde enstrüman kullanımının, bireylerin terapi sürecindeki katılımını artırma ve duygusal ifadenin gelişmesine nasıl yardımcı olduğuna dair önemli bulgulara ulaşmayı amaçlamaktadır. Bu alt başlıklar, müzik terapisinin farklı yöntemlerini ve bu yöntemlerin bireyler üzerindeki terapötik etkilerini kapsamlı bir şekilde incelemek amacıyla seçilmiştir. Böylece, müzik terapisi alanındaki çeşitlilik ve etkililiği daha iyi bir şekilde anlaşılabilir.

Sosyo-kültürel çalışmalar ile ilgili belirlenen alt başlıklar, müziğin toplumsal bağlamda nasıl şekillendiğini ve bireylerin müzikle etkileşiminin kültürel, toplumsal faktörlerle nasıl ilişkilendiğini derinlemesine incelemek amacıyla seçilmiştir. “Etnik köken ve kimlik” alt başlığı, müziğin bir kimlik ve aidiyet aracı olarak nasıl kullanıldığını, farklı etnik kökenlerin müzik üzerindeki etkilerini ve kültürel kimliklerin müzikal ifade biçimlerine yansımalarını araştırmayı amaçlamaktadır. “Cinsiyet ve müzik” alt başlığı ise müzikle ilgili toplumsal cinsiyet rolleri, cinsiyet temelli müzikal tercih ve temalar, kadın ve erkeklerin müzik üretimindeki yerini ve cinsiyetin müziksel ifadeye olan etkilerini incelemeyi hedeflemektedir. Son olarak, “müzik ve dil” başlığı, müziğin dil ile nasıl etkileşim içinde olduğunu, müzik ve dil arasındaki ilişkiyi, müzikal ifadelerin dilsel iletişimle kesiştiği noktaları araştırmayı amaçlamaktadır. Bu alt başlıklar, müzik ve toplumsal faktörlerin birbirini nasıl şekillendirdiğini anlamak ve müziğin kültürel, toplumsal boyutlarını keşfetmek için seçilmiştir. Böylece, müziğin bireylerin kimlik oluşumunda, toplumsal yapıları anlamada ve kültürel etkileşimlerdeki rolü daha kapsamlı bir şekilde ortaya konulmuş olmaktadır. Belirlenen ana ve alt başlıklar doğrultusunda konulara ve yıllara göre dağılımları grafikleştirilmiş ve bulgular halinde sunulmuştur.

## **Yöntem**

Bu çalışma, gözlemlenen eğilimleri tespit etmek için yapılan sistematik veri toplamaya ve bunları değerlendirmeye dayanan bir bibliyografya çalışmasıdır. Bibliyografya bir araştırma çalışması, kitap ya da herhangi bir yazılı eserle ilgili kaynakların, yazarlar, başlıklar ve yayın bilgileri gibi unsurların sıralandığı liste olarak tanımlanmaktadır (Macmillan, 2005). Bibliyolojinin bir bölümü olan bibliyografya, basılmış eserleri arar, kopyalar, açıklar ve sınıflandırır. Yani bibliyografya basılmış metinleri düzenlemiş kurallara göre veren bir listedir (Çakıroğlu & Çaydere, 2016).

## **Veri Toplama Araçları**

Bu araştırmada, Google Scholar akademik veri tabanından literatür taraması yapılarak veriler toplanmış ve makalelere ulaşılmıştır. “Obje ve olguların doğrudan gözlemlenmesi yerine onları gözlemlemiş olanların yaptığı tespitleri incelemeyi içeren bu teknik kaynak, literatür ya da bibliyografya tarama olarak ifade edilmektedir” (Bal, 2001). Elde edilen makaleler 1973-2024 yılları arasını kapsamaktadır.

## **Veri Analizi**

Araştırmada, Google Scholar veri tabanında “müzik eğitimi”, “müzik terapi-müzikle tedavi”, “sosyo-kültürel çalışmalar” anahtar kelimeleri kullanılarak taramalar yapılmış makale içerikleri kontrol edilerek, uygun temaya dahil edilmiştir. İçerik analizi neticesinde belirlenen temaların dışında kalan makaleler çalışma kapsamına dahil edilmemiştir. İçerik analizi, araştırmanın özüne ilişkin kalıpları, temaları, önyargıları ve anlamları belirlemek hedefiyle verilerin dikkatli, detaylı ve sistematik olarak incelenmesi ve yorumlanmasıdır. İçerik analizinde amaç, katılımcıların görüşleri ile dosya ve belge incelemesi yoluyla elde edilen verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır (Baltacı, 2019).

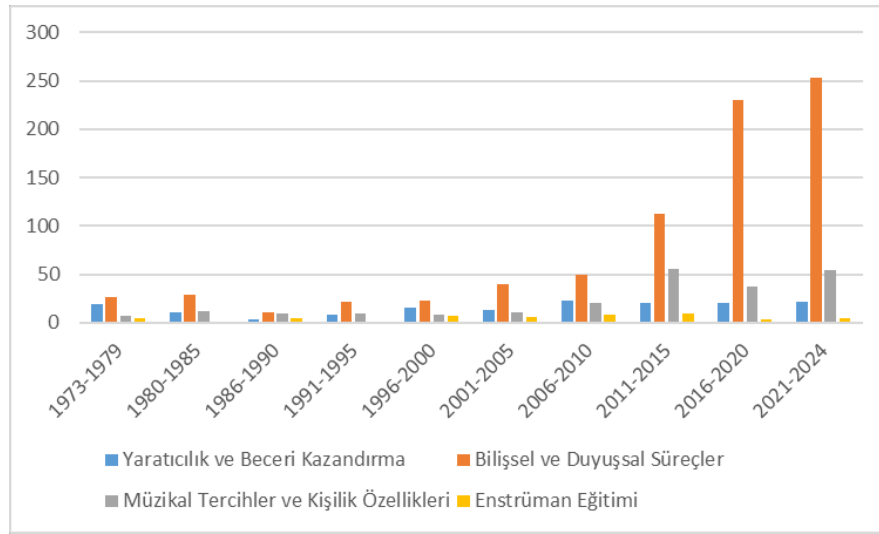
Bu bağlamda araştırmada 1973'ten günümüze kadar tarama yapılmış ve müzik psikolojisinin önemli konularını ele alan ana başlıklar belirlenmiştir. Ana başlıklar, yapılan genel tarama sonucunda PoM dergisinde en sık tekrarlanan konu başlıklarından tespit edilerek seçilmiştir.

## Bulgular ve Yorum

### Müzik Eğitimi Temalı Makaleler

Müzik eğitimi ana başlığı altında toplam 1222 makale incelenmiş olup yaratıcılık ve beceri kazandırma, bilişsel ve duyuşsal süreçler, müzikal tercihler ve kişilik özellikleri ve enstrüman eğitimi ile ilgili araştırmalar olmak üzere 4 alt tema belirlenmiş, konulara ve yıllara göre dağılımları grafik şeklinde sunulmuştur.

**Tablo 1.** Müzik eğitimi temalı makalelerin konulara ve yıllara göre dağılımı



Toplamda yayımlanan 1222 makaleden 797'sinin bilişsel ve duyuşsal süreçlerle ilgili olduğu, 223'ünün müzikal tercihler ve kişilik özellikleri üzerine yoğunlaştığı, 153'ünün yaratıcılık ve beceri kazandırma ile ilgili olduğu, 49'unun ise enstrüman eğitimi üzerine araştırmalar içerdiği tespit edilmiştir.

1970'lerin sonlarından itibaren yayımlanan yaratıcılık ve beceri kazandırma temalı çalışmalar, başlangıçta daha sınırlı bir sayıya sahipken, özellikle 2000'lerin başlarından itibaren bu alanda dikkat çekici bir artış yaşanmıştır. İlk yıllarda (1973-1979) 19 makale ile öne çıkan bu konu, 1980'lerde bir miktar azalmış 1980-1985 yılları arasında 11 makale yayımlanmıştır. 1990'ların başında (1986-1990) sadece 3 makale yayımlandığı tespit edilmiştir. Ancak 2000'li yılların ortalarına doğru yeniden bir artışa geçmiş ve en yüksek sayıdaki makaleler 2006-2010 ve 2016-2020 yıllarında

yayımlanmıştır. Bu artış, müzik eğitiminde yaratıcılığın sadece teknik beceriler değil, aynı zamanda öğrencilere problem çözme ve yenilikçi düşünme becerileri kazandırmayı hedefleyen pedagojik bir amaca dönüşmeye başladığını gösteriyor. Bu dönemde, özellikle yaratıcılığın gelişimi ve beceri kazandırma konularının eğitimde önemli bir yer edindiği söylenebilir. Bilişsel ve duyuşsal süreçler üzerine yapılan araştırmalar, yıllar içinde önemli bir artış göstermiştir. Bu tema, özellikle 1980'lerin sonlarından itibaren daha fazla ilgi görmeye başlamış ve 2000'lerin başlarından sonra hızla artmıştır. 2011-2015 yıllarında yapılan çalışmalar, bu temada 113 makale sayısını ulaşmıştır. Özellikle 2016-2020 yıllarında bu sayı 230'a çıkarak belirgin bir artış göstermiştir. 2021-2024 yılları arasında ise yapılan çalışmalar bu alandaki en yüksek sayıya ulaşmış ve 253 makale yayımlanmıştır. Bu durum, müzik eğitiminde bilişsel ve duygusal süreçlerin, öğrenme ve gelişim açısından giderek daha fazla önemsenebilir. Müzik eğitiminin bilişsel gelişim, duygusal zekâ ve nörolojik etkiler üzerindeki etkilerinin daha fazla araştırıldığı bu dönemde, müzik eğitiminin psikolojik boyutları daha çok vurgulanmıştır. Bu eğilim, müzik eğitiminin yalnızca teknik bilgi aktarımı değil, aynı zamanda öğrencilerin bilişsel, duygusal ve nörolojik gelişimlerini destekleyen bir süreç olarak görülmeye başladığını göstermektedir.

Müzikal tercihler ve kişilik özellikleri arasındaki ilişkiyi ele alan araştırmalar, özellikle 1980'lerin sonlarından itibaren artmaya başlamış olsa da 1990'larda bu tema, diğer konularla kıyaslandığında daha az ilgi görmüştür. Ancak 2000'lerden sonra müzik eğitiminin psikolojik ve bireysel boyutlarına olan ilgi arttıkça, bu tema da yeniden dikkat çekmiştir. 2011-2015 yılları arasında yayımlanan 55 makale, müzikal tercihler ve kişilik özellikleri arasındaki ilişki üzerine yapılan çalışmaların artışını göstermektedir. Yine de 2016-2020 yılları arasında bu konudaki makale sayısında (37 makale) bir azalma yaşanmıştır. Daha sonraki yıllarda ise (2021-2024) tekrardan ele alınmaya başlanmış ve 54 makale ile bir artış gözlemlenmiştir. Bu durum, müzik eğitimi ile ilgili bireysel farklılıkların ve müziksel tercihler ile kişilik arasındaki ilişkinin, özellikle müzik pedagojisinde önemli bir araştırma alanı olarak görüldüğünü ancak bu alandaki çalışmaların daha dar bir kapsamda kalmaya devam ettiğini işaret etmektedir.



Enstrüman eğitimi üzerine yapılan çalışmalar, 1970'lerin sonlarından itibaren belirli bir yoğunlukla yayımlanmış olsa da, 1990'ların başından itibaren belirgin bir azalma göstermiştir. 1980-1985 yıllarında yalnızca 1 makale yayımlanmış, ardından 1990'larda bu alandaki ilgi daha da azalmıştır. 2000'lerin başlarında bir miktar artış gözlemlenmiş, ancak 2011-2015 yıllarındaki 9 makale ile en yüksek seviyeye ulaşan bu tema, 2016 sonrası dönemde tekrar azalmıştır. 2016-2020 yıllarında sadece 3 makale yayımlanmış olması, enstrüman eğitiminin günümüzde daha az odaklanan bir araştırma konusu haline geldiğini ve müzik eğitiminin daha geniş kapsamlı, bilişsel ve duygusal süreçlere odaklanmaya başladığını göstermektedir. Enstrüman eğitimi, hala müzik eğitiminin önemli bir parçası olmakla birlikte, bilişsel ve duygusal süreçlerin ön plana çıkmasıyla daha az araştırılmaya başlanmıştır. Bu eğilim, müzik eğitimi disiplininde daha bütüncül bir yaklaşımın ve öğrencinin genel gelişimini hedefleyen araştırmaların artış gösterdiğini işaret etmektedir.

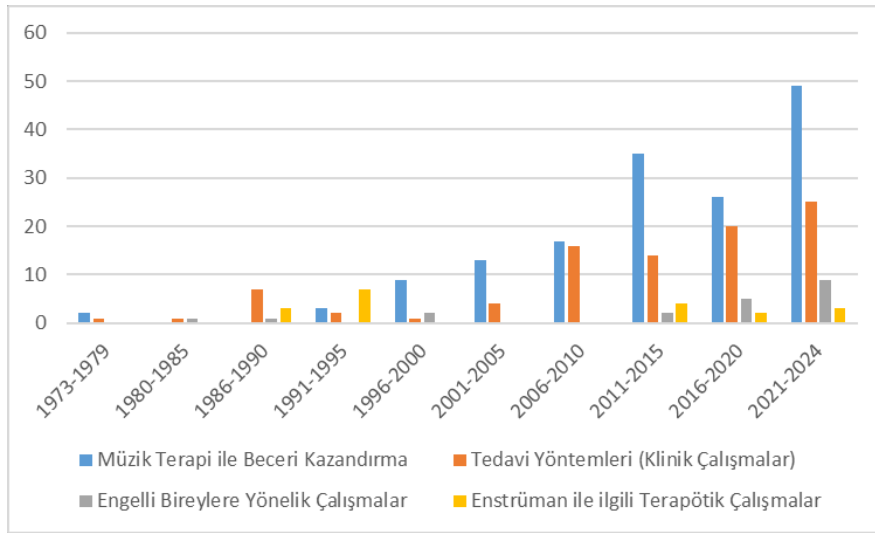
Genel olarak, "PoM" dergisindeki müzik eğitimi temalı makalelerin yıllara göre dağılımı, müzik eğitimi araştırmalarındaki eğilimlerin zaman içinde nasıl değiştiğini açıkça ortaya koymaktadır. 1970'lerin sonlarından itibaren, müzik eğitimi genellikle teknik beceriler ve enstrümantal eğitime dayalı çalışmalarla şekillenmişken, 2000'lerden sonra bilişsel ve duyuşsal süreçler gibi daha geniş ve derinlemesine psikolojik konuların ön plana çıkmaya başladığı görülmektedir. Bu dönemde, yaratıcılığın ve beceri kazandırmanın müzik eğitiminin pedagojik hedefleri olarak kabul edilmesiyle birlikte, enstrüman eğitimi gibi daha geleneksel konuların araştırma alanında daha az yer bulduğu söylenebilir.

Müzik eğitimi araştırmalarının günümüzde daha çok psikolojik, bilişsel ve duygusal etkilere odaklanması, müzik eğitimindeki pedagojik değişimlerin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu durum, müzik eğitiminin sadece teknik beceri kazandırmakla kalmayıp, öğrencilerin bilişsel gelişimlerini, duygusal zekâlarını ve yaratıcılıklarını artırmaya yönelik bir süreç olarak şekillendiğini ve bu bağlamda araştırmaların daha fazla psikolojik ve nörolojik bir çerçeveye oturduğunu göstermektedir.

## Müzikle Tedavi- Müzik Terapi Temalı Makaleler

Müzikle tedavi-müzik terapi ana başlığı altında toplam 284 makale incelenmiş olup, müzik terapi ile beceri kazandırma, tedavi yöntemleri (klinik) çalışmalar, engelli bireylere yönelik çalışmalar ve enstrüman eğitimi ile ilgili terapötik çalışmalar olmak üzere 4 alt tema belirlenerek konulara ve yıllara göre dağılımları grafik şeklinde sunulmuştur.

**Tablo 2.** Müzikle Tedavi-Müzik terapi temalı makalelerin konulara ve yıllara göre dağılımı



Müzik terapi ile beceri kazandırma temalı çalışmalar, 1970'lerin sonlarından itibaren daha sınırlı bir şekilde yayımlanmaya başlamış, ancak özellikle 2000'li yıllardan sonra önemli bir artış göstermiştir. 1970'lerde bu konuda yalnızca 2 makale yayımlanmışken, 1980'ler boyunca hiç çalışma yapılmamıştır. Ancak, 1990'lardan itibaren bu alandaki araştırmalar artmaya başlamış ve 1991-2000 yıllarında 12 makale yayımlanmıştır. 2001-2005 yıllarında 13 makale ile artış hızlanmış, 2006-2010 yıllarında 17 makale ile devam etmiştir. 2011-2015 yıllarındaki 35 makale ve 2016-2020'deki 26 makale, bu alandaki akademik ilginin önemli ölçüde arttığını göstermektedir. 2021-2024 yıllarında ise 49 makale yayımlanmıştır, bu da beceri kazandırma ile ilgili müzik terapisi araştırmalarının giderek daha geniş bir yelpazede kabul görmeye başladığını gösterir. Bu artış, müzik terapisinin beceri geliştirme ve rehabilitasyon süreçlerinde daha fazla yer bulduğunu ve müzik terapistlerinin özellikle çocuklar ve yetişkinlerde beceri kazanımını destekleyen terapötik yöntemlere yoğunlaştığını ortaya koymaktadır. Müzik

terapi, beceri kazandırmakla kalmayıp aynı zamanda bireylerin toplumsal hayata entegrasyonlarını da destekleyen bir araç olarak kullanılmaktadır. Son yıllarda bu alandaki çalışmaların sayısındaki artış, müzik terapisinin pedagojik ve terapötik hedefleri bakımından geniş bir potansiyele sahip olduğunu göstermektedir.

Tedavi yöntemleri ve klinik çalışmalar üzerine yapılan araştırmalar, yıllar içinde belirgin bir artış göstermiştir. 1970'lerde (1973-1979) ve 1980'lerde (1980-1985) 1'er çalışma ile sınırlı kalan bu alan, 1986-1995 yıllarında önemli bir artış göstermiş ve 9 çalışmaya ulaşmıştır. 1996-2005 yılları arasında 5 çalışmanın yayımlandığı bu alanda, 2006-2010 yıllarında klinik tedaviye yönelik 16 çalışma yapılmıştır. 2011-2015 yıllarında 14 makale yayımlanmışken, 2016-2020 yıllarında bu sayı 20'ye çıkmıştır. 2021-2024 yıllarında ise 25 makale yayımlanarak, klinik alanda müzik terapisinin daha fazla kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bu artış, müzik terapisinin klinik tedavi süreçlerinde giderek daha fazla benimsendiğini ve bu alandaki bilimsel temellere dayalı çalışmaların çoğaldığını göstermektedir. Müzik terapisi, özellikle psikolojik hastalıklar ve fiziksel rehabilitasyon gibi alanlarda önemli bir tedavi aracı olarak kabul edilmekte, bu alanda yapılan klinik çalışmalar ise tedavi yöntemlerinin çeşitlendiğini ve müzik terapisi ile ilgili bilimsel literatürün derinleştiğini işaret etmektedir.

Engelli bireylere yönelik çalışmalar ise başlangıçta daha sınırlı olup, 1973-1979 yıllarında bu alanda herhangi bir çalışma yapılmadığı tespit edilmiştir. 1980-1990 yılları arasında 2 çalışma engelli bireyler üzerine yayımlanmış olsa da 2000'ler ve 2010'lar boyunca bu alandaki araştırmalar artmıştır. 1996-2000 yıllarında 2, 2011-2015 yıllarında, 2 çalışma yayımlanmış ve 2016-2020 yıllarında bu sayı 5 çalışmaya ulaşmıştır. 2021-2024 yıllarında ise 9 makale yayımlanarak, engelli bireyler üzerine yapılan müzik terapi çalışmalarında belirgin bir artış olduğu görülmüştür. Bu artış, engelli bireyler için müzik terapisinin önemli bir rehabilitasyon aracı haline geldiğini ve terapilerin engelli bireylerin duygusal ve bilişsel gelişimlerine katkı sağladığını göstermektedir. Ayrıca, engelli bireylere yönelik müzik terapi çalışmalarındaki artış, toplumda engelli bireyler için daha fazla farkındalık yaratılmasına ve bu bireylerin toplumla entegrasyonunun sağlanmasına yönelik büyüyen bir ilgiye işaret etmektedir. Enstrüman ile ilgili terapötik çalışmalar daha az sayıda ve daha az bir ilgi görmüştür. 1970'ler ve 1980'ler boyunca bu

alandaki çalışmalar oldukça azdı. 1990'larda 10 çalışmaya ulaşan bu tema, sonraki yıllarda da düşük sayılarda araştırmalarla devam etmiştir. 2000-2010 yıllarında bu sayı 0'a düşerken, 2011-2015 ve 2016-2020 yıllarında ise sırasıyla 4 ve 2 makale yayımlanmıştır. 2021-2024 yıllarında ise bu sayı 3'e çıkmıştır. Enstrüman ile ilgili terapötik çalışmaların sayısındaki bu azalma, müzik terapisi alanında daha genel yöntemlerin, özellikle vokal terapiler, ritim terapileri ve grup terapileri gibi uygulamaların daha fazla tercih edilmesine bağlanabilir. Enstrümanlar daha spesifik bir terapi aracı olarak kullanılsa da, daha geniş terapötik yaklaşımlar ve müzik terapisi teknikleri, araştırmalarda ön plana çıkmaya başlamıştır. Ancak, enstrümanla yapılan terapilerin hala belirli bir öneme sahip olduğu ve özel terapötik alanlarda kullanımının devam ettiğini görmek mümkündür.

Genel olarak, müzik terapisi alanındaki araştırmalar, yıllar içinde giderek daha fazla kabul görmüş ve beceri kazandırma, tedavi yöntemleri, engelli bireyler üzerine çalışmalar gibi çeşitli terapötik alanlarda akademik ilgi artmıştır. Özellikle müzik terapi ile beceri kazandırma ve klinik tedavi yöntemleri üzerine yapılan çalışmaların sayısındaki artış, müzik terapisinin geniş bir terapötik yelpazede kullanımının yaygınlaştığını göstermektedir. Enstrümanla ilgili terapötik çalışmalar ise daha niş bir alan olarak kalmış, ancak müzik terapisi uygulamaları arasında hâlâ önemli bir yer tutmaktadır.

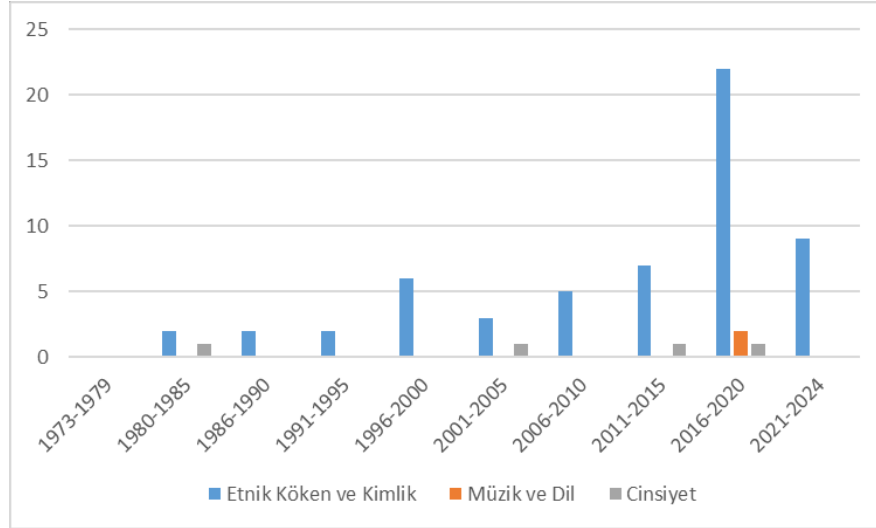
Engelli bireylere yönelik yapılan çalışmaların sayısındaki artış, bu alanda müzik terapisinin rehabilitasyon ve psikolojik destek sağlamak adına daha fazla önem kazandığını göstermektedir. Müzik terapisi, sadece psikolojik tedaviye yönelik değil, aynı zamanda bilişsel ve duygusal gelişim desteklemek için de etkili bir araç olarak kullanılmaktadır. Bu da müzik terapisinin çok yönlü bir tedavi aracı olarak, çeşitli bireysel ihtiyaçları karşılamaya yönelik sürekli gelişen bir alan olduğunu ortaya koymaktadır.

### **Sosyo-Kültürel Makaleler**

Sosyo-Kültürel makaleler ana başlığı altında toplam 64 makale incelenmiş olup, etnik köken ve kimlik, müzik ve dil, cinsiyet çalışmaları olmak üzere 3 alt tema belirlenerek

konu ve yıllara göre dağılımları grafik şeklinde sunulmuştur.

**Tablo 3.** Sosyo-kültürel temalı makalelerin konulara ve yıllara göre dağılımı



Etnik köken ve kimlik temalı çalışmalar, başlangıçta sınırlı sayıda yayımlanmış olsa da 1990'lardan itibaren bu alandaki araştırmaların arttığı gözlemlenmiştir. 1980-1985 yılları arasında bu tema üzerine yalnızca 2 makale yayımlanmışken, 1986-1990 ve 1991-1995 yılları arasında da benzer şekilde sadece 2'şer çalışma yapılmıştır. 1996-2000 yılları arasında, etnik köken ve kimlik üzerine yapılan makale sayısı 6'ya yükselmiş ve bu alandaki akademik ilgi belirgin şekilde artmıştır. 2001-2005 yıllarında bu sayı 3'e düşerken, 2006-2010 yıllarında 5 makale ile bir artış gözlemlenmiştir. 2011-2015 yıllarına gelindiğinde, 7 makale yayımlanmış ve etnik köken ile kimlik ilişkisine yönelik daha derinlemesine çalışmalar artmıştır. En belirgin artış ise 2016-2020 yıllarında yaşanmış ve 22 makale yayımlanarak bu alanda büyük bir ivme kazanılmıştır. 2021-2024 yıllarında ise bu sayı 9'a düşmüştür. Bu veriler, özellikle globalleşen dünyada kültürel çeşitliliğin artması ve kimlik inşası konusundaki farkındalığın yükselmesiyle birlikte etnik kimlik ve müzik arasındaki ilişkiye duyulan ilgiyi yansıtmaktadır. Etnik kimlik çalışmalarının artışının, müziğin bir kültürel ifade biçimi olarak bireylerin ve toplulukların kimliklerini oluşturma, güçlendirme ve iletme sürecindeki rolüne dikkat çektiği söylenebilir. 2016 sonrası büyük artış, müzik psikolojisinin kültürel çalışmalarla daha fazla entegre olduğunu ve müzikal kimlik araştırmalarının toplumların daha çeşitli yapılarına hitap etmeye başladığını göstermektedir.

Müzik ve dil ilişkisi temalı çalışmalar, 1973'lerden itibaren incelendiğinde genel olarak bu alandaki araştırmalar sınırlı kalmıştır. 1973-2020 yılları arasında yalnızca 2 makale yayımlandığı görülmüştür. 2020 yılından itibaren bir artış yaşanmış olsa da 2021-2024 yılları arasında yapılan çalışma sayısı 0'a düşmüştür. Müzik ve dil arasındaki ilişkinin zaman içinde daha az ilgi gördüğü söylenebilir. Bu durum, dil ve müzik arasındaki paralellikler, nöro linguistik müzik teorileri veya bilişsel müzik psikolojisi gibi alanlardaki önceki çalışmaların mevcut literatürü büyük ölçüde şekillendirdiğini düşündürebilir. Ayrıca, bu konu daha çok nörolojik veya bilişsel perspektiften ele alındığı için, geleneksel müzik psikolojisi alanından daha farklı disiplinlerde araştırmaların yapılmış olabileceği de göz önünde bulundurulmalıdır. Müzik ve dil ilişkisi üzerine yapılan çalışmaların sayısındaki azalma, araştırmaların daha spesifik ve odaklanmış alanlara kaymasını işaret ediyor olabilir.

Cinsiyet temalı çalışmalar, özellikle 1980'ler ve 1990'lar boyunca az sayıda yayımlanmış ve bu temaya olan akademik ilgi başlangıçta sınırlı kalmıştır. 1980-1985 yılları arasında 1 makale çalışması yapılmıştır. 1991-1995 yıllarında bu sayı 0'a düşmüş, 2001-2005 yıllarında 1 makale yayımlanmıştır. 2006-2010 yıllarında çalışma gözlenmemiştir. 2011-2015 yıllarında ise bu sayı 1'e yükselmiş, 2016-2020 yıllarında da 1 makale ile devam etmiştir. 2021-2024 yıllarında ise cinsiyetle ilgili yapılan çalışmalar 0'a düşmüştür. Bu temadaki artış, özellikle toplumsal cinsiyet eşitliği ve feminist müzik teorileri gibi yaklaşımların yükselişe geçmesiyle ilişkilidir. Kadın sanatçılar, erkek egemen müzik endüstrisi, müzikal üretimde cinsiyetin rolü gibi konular, özellikle 2000'lerden itibaren daha fazla araştırılmaya başlanmıştır. Ancak, 2020'lerde cinsiyet temalı çalışmaların sayısındaki azalma, bu alanda yapılacak çalışmaların giderek daha fazla entegrasyon ve kesişimsel analizler üzerinden ele alındığını, dolayısıyla bu temanın başka araştırma soruları ile iç içe geçtiğini gösterebilir.

Genel olarak, sosyo-kültürel temalar müzik psikolojisinde yıllar içinde daha fazla dikkat çekmeye başlamış ve özellikle etnik köken ve kimlik teması büyük bir artış göstermiştir. Etnik kimlik ve müzik ilişkisi üzerine yapılan araştırmalar, toplumların kültürel

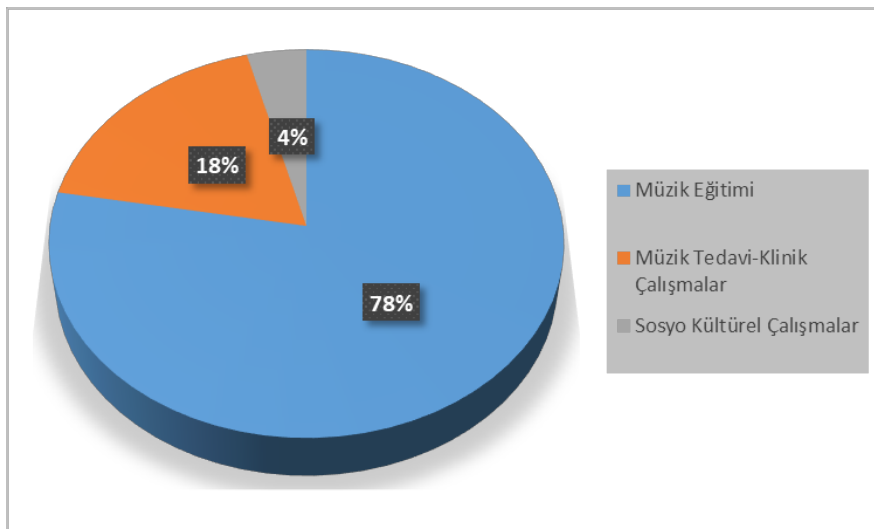
çeşitliliği ve kimlik politikalarıyla doğrudan ilişkili olarak geniş bir yelpazeye yayılmıştır. Müzik ve dil ilişkisi ise zamanla daha dar bir alana kaymış ve son yıllarda daha az ilgi görmüştür. Cinsiyet temalı araştırmalar ise, feminist müzik teorilerinin etkisiyle artmış olsa da, 2020'lerdeki azalmanın, cinsiyetle ilgili çalışmaların daha entegre bir biçimde ele alındığı ve daha çeşitli temalarla kesişmeye başladığı anlamına geldiği söylenebilir.

Bu tablo, müzik psikolojisinin sadece psikolojik süreçleri değil, aynı zamanda kültürel, toplumsal ve kimliksel dinamikleri anlamada önemli bir araç olduğunu göstermektedir. Etnik kimlik üzerine yapılan çalışmaların artışı, küreselleşmenin etkisiyle kültürel çeşitliliğin artan rolünü yansıtırken, cinsiyet ve müzik çalışmaları da toplumsal değişimler doğrultusunda yeni araştırma alanlarına yönelmiştir.

### PoM Dergisinin Genel Dağılımı

1973 ile 2024 yılları arasında PoM dergisinde 3 ana başlık altında toplam 1570 çalışma yer almaktadır. Bu çalışmaların yüzdeleri aşağıdaki grafikteki gibidir.

**Tablo 4.** PoM dergisinin konulara göre genel dağılımı



PoM dergisinde 1973'ten günümüze kadar yayımlanan makalelere bakıldığında, toplam 1570 makalenin %78'inin "Müzik eğitimi" temalı çalışmalardan oluştuğu

görülmektedir. %18'ini "Müzikle tedavi ve müzik terapi" konulu çalışmalar oluştururken, %4'ü ise "Sosyo-kültürel" temalı çalışmalardan oluşmaktadır. Bu bağlamda, PoM dergisinde 1973'ten günümüze kadar yayımlanan makalelerin büyük bir kısmının "Müzik eğitimi" temalı çalışmalar olduğuna dikkat çekmek mümkündür. En az yer bulan konunun ise "Sosyo-kültürel" temalı çalışmalar olduğu gözlemlenmiştir.

## **Sonuç**

PoM Dergisi'nde yer alan çalışmaların zaman içindeki evrimi, müzik psikolojisi alanındaki önemli değişimleri ve araştırma eğilimlerini yansıtmaktadır. Özellikle müzik eğitimi alanındaki çalışmaların %78 gibi büyük bir oranda dergide yer bulması, bu alanın psikolojik araştırmaların merkezine yerleştiğini ve müzik eğitimini yalnızca teknik beceri kazandırma süreci olarak görmekten, öğrencilerin duygusal, bilişsel ve nörolojik gelişimlerine katkı sağlama amacı taşıyan daha kapsamlı bir yaklaşıma evrildiğini göstermektedir. Müzik eğitiminin pedagojik perspektiflerdeki bu dönüşüm, müzik psikolojisinin bireysel gelişim ve öğrenme süreçlerini anlamadaki kritik rolünü pekiştirmektedir.

Müzik terapisi, derginin ikinci büyük araştırma alanını oluşturmuş olup, klinik bağlamda yapılan çalışmaların artışı, müzik terapisi uygulamalarının sadece engelli bireyler için değil, aynı zamanda geniş bir toplumsal yelpazeye hitap ettiğini ve müziğin terapötik potansiyelinin giderek daha fazla tanındığını göstermektedir. Bu bağlamda müzik terapisi, bilişsel, duygusal ve fiziksel iyileşme süreçlerinde etkin bir araç olarak ortaya çıkmıştır.

Sosyo-kültürel çalışmalar ise, dergide daha sınırlı bir yer tutmakla birlikte, müzik ile kimlik, kültür ve toplumsal yapı arasındaki ilişkileri inceleyen araştırmaların artışı, müzik psikolojisinin toplumsal bağlamdaki önemini vurgulamaktadır. Özellikle son yıllarda, müzik ve etnik kimlik, cinsiyet ve kültürel çeşitlilik gibi konulara olan artan ilgi, müziğin toplumsal ve kültürel yapıları anlamada güçlü bir araç olarak kullanılabileceğini göstermektedir.



Sonuç olarak, PoM Dergisi, müzik psikolojisinin multidisipliner ve dinamik doğasını yansıtarak, müzik eğitimi, terapötik uygulamalar ve sosyo-kültürel incelemeler arasındaki sınırları aşan, birbirini tamamlayan bir alanın gelişimine katkı sağlamaktadır. Gelecek çalışmaların, bu temalar arasındaki ilişkiyi daha derinlemesine keşfetmesi ve müzik psikolojisinin daha geniş bir toplumsal etki alanına sahip olmasına olanak tanıyacak şekilde çeşitlenmesi beklenmektedir. Bu doğrultuda, müzik psikolojisinin disiplinlerarası bir yaklaşımla, eğitim, terapi ve toplumsal araştırmalar arasında köprüler kurarak daha geniş bir çerçeveye oturması mümkün olacaktır.

### **Kaynakça**

- Bal, H. (2001). Bilimsel araştırma yöntem ve teknikleri. *Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Yayınları*, 87.
- Eagle, C. T. (1996). An introductory perspective on music psychology. *Handbook of music psychology*, 1-28.
- Baltacı, A. (2019). Nitel araştırma süreci: Nitel bir araştırma nasıl yapılır?. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 368-388.
- Çakıroğlu, İ., & Çaydere, Ö. Ö. (2016). Milli Kütüphanede Bulunan Müzik Konulu Kitaplarla İlgili Bibliyografya Çalışması (1994-2011). *Çevrimiçi Müzik Bilimleri Dergisi*, 1(1), 1-27.
- Hargreaves, D. J. (1986). *The developmental psychology of music*. Cambridge University Press.
- Hargreaves, David J. Ve North, Adrian C. (1997). "The Social Psychology of Music". D.J Hargreaves ve A.C. North (Derl.) içinde, *The Social Psychology of Music*. (1-21). Oxford: Oxford University Press
- Hodges, D. A. (2003). Music Psychology and Music Education: What's the connection?. *Research studies in music education*, 21(1), 31-44.
- Macmillan, M. (2005). *The concise dictionary of the English language* (5th ed.). Longman.
- Seashore, C. E. (1937). The psychology of music. *Music Educators Journal*, 23(4), 30-33.
- Şenel, O. (2013). *Müzik algısı, müzik tercihi ve sosyal kimlik bağlamında müzikte önyargı ve kalıpyargı* (Doctoral dissertation, Dokuz Eylül Üniversitesi (Turkey)).