TRABZON ÜNİVERSİTESİ DEVLET KONSERVATUVARI

TRABZON UNIVERSITY STATE CONSERVATORY

III. ULUSLARARASI

MÜZİK VE DANS ARAŞTIRMALARI

SEMPOZYUMU

TRABZON / TÜRKİYE

17-20 EKİM 2018

SEMPOZYUM BİLDİRİLERİ

SYMPOSIUM PROCEEDINGS

3rd INTERNATIONAL

MUSIC AND DANCE STUDIES

SYMPOSIUM

TRABZON / TURKEY

17-20 OCTOBER 2018

TRABZON ÜNİVERSİTESİ DEVLET KONSERVATUVARI

Trabzon University State Conservatory

3. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU

3rd International Music and Dance Studies Symposium

17-20 EKİM **(October) 2018**

Trabzon/ Türkiye

Bilim Kurulu

Prof. Dr. Ayhan Erol (Türkiye)
Prof. Dr. Bülent Alaner (Türkiye)
Prof. Dr. Janos Sipos (Macaristan)
Prof. Dr. Jim Samson (İngiltere)
Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı (Türkiye)
Prof. Dr. Hakan Cevher (Türkiye)
Prof. Dr. Lars-Christian Koch (Almanya)
Prof. Dr. Mehmet Öcal Özbilgin (Türkiye)
Prof. Dr. Razia Sultanova (İngiltere)
Prof. Dr. Rusudan Tsurtsumia (Gürcistan)
Prof. Dr. Sanubar Baghirova (Azerbaycan)
Prof. Dr. Selena Rakocevic (Sırbistan)
Prof. Songül Karahasanoğlu (Türkiye)
Prof. Dr. Terada Yoshitaka (Japonya)
Prof. Dr. Uğur Türkmen (Türkiye)
Doç. Dr. Ali Tan (Türkiye)
Doç. Dr. Alper Maral (Türkiye)
Doç. Dr. Elif Damla Yavuz (Türkiye)
Doç. Dr. Velika Stojkova-Serafimovska (Makedonya)
Dr. Öğr. Üyesi Murad Özdemir (Türkiye)
Dr. Gerda Lechleitner (Avusturya)
Dr. Hande Sağlam (Avusturya)
Dr. Marija Dumnic (Sırbistan)
Dr. Robert O. Beahrs (Türkiye)
Dr. Susanne Ziegler (Almanya)

Scientific Committee

Prof. Dr. Ayhan Erol (Turkey)
Prof. Dr. Bülent Alaner (Turkey)
Prof. Dr. Janos Sipos (Hungary)
Prof. Dr. Jim Samson (United Kingdom)
Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı (Turkey)
Prof. Dr. Hakan Cevher (Turkey)
Prof. Dr. Lars-Christian Koch (Germany)
Prof. Dr. Mehmet Öcal Özbilgin (Turkey)
Prof. Dr. Razia Sultanova (United Kingdom)
Prof. Dr. Rusudan Tsurtsumia (Georgia)
Prof. Dr. Sanubar Baghirova (Azerbaijan)
Prof. Dr. Selena Rakocevic (Serbia)
Prof. Songül Karahasanoğlu (Turkey)
Prof. Dr. Terada Yoshitaka (Japan)
Prof. Dr. Uğur Türkmen (Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Ali Tan (Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Alper Maral (Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Elif Damla Yavuz (Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Velika Stojkova-Serafimovska (Macedonia)
Asst. Prof. Dr. Murad Özdemir (Turkey)
Dr. Gerda Lechleitner (Austria)
Dr. Hande Sağlam (Austria)
Dr. Marija Dumnic (Serbia)
Dr. Robert O. Beahrs (Turkey)
Dr. Susanne Ziegler (Germany)

Düzenleme Kurulu

Doç. Dr. Abdullah Akat
Doç. Ayşegül Ergene
Doç. Tuncer Önder
Dr. Öğr. Üyesi Merve Eken Küçükaksoy
Dr. Öğr. Üyesi Ali Keleş
Dr. Öğr. Üyesi Barış Kerem Bahar
Öğr. Gör. Dr. Alper Akgül
Öğr. Gör. Gökhan Altınbaş
Öğr. Gör. Uğur Aslan
Öğr. Gör. İlhan Barutcu
Öğr. Gör. Murat Burçin Derçin
Öğr. Gör. Eylem Derçin
Öğr. Gör. Mustafa Aydın
Öğr. Gör. Gürsel Tahmaz
Öğr. Gör. Hüseyin Karaçam
Arş. Gör. Emrah Ergene

Organization Committee

Assoc. Prof. Dr. Abdullah Akat
Assoc. Prof. Ayşegül Ergene
Assoc. Prof. Tuncer Önder
Asst. Prof. Dr. Merve Eken Küçükaksoy
Asst. Prof. Dr. Ali Keleş
Asst. Prof. Barış Kerem Bahar
Lecturer Dr. Alper Akgül
Lecturer Gökhan Altınbaş
Lecturer Uğur Aslan
Lecturer İlhan Barutcu
Lecturer Murat Burçin Derçin
Lecturer Eylem Derçin
Lecturer Mustafa Aydın
Lecturer Gürsel Tahmaz
Lecturer Hüseyin Karaçam
Res. Assist. Emrah Ergene

Düzenleyici Eş-Başkanlar

Doç. Dr. Abdullah Akat
Dr. Öğr. Üyesi Merve Eken-Küçükaksoy

Sekretarya

Öğr. Gör. Uğur Aslan

Organization Co-Heads

Assoc. Prof. Dr. Abdullah Akat
Asst. Prof. Dr. Merve Eken-Küçükaksoy

Secretariat

Lecturer Uğur Aslan

Editörler: **Uğur Aslan**

Ali Keleş

Emrah Ergene

Kapak tasarım: **Trabzon Büyükşehir Belediyesi**

Sayfa tasarım ve düzenleme: **Emrah Ergene**

ISBN: **978-625-7739-00-9**

Trabzon Üniversitesi Yayınları, Yayın No:1

Trabzon 2020

İÇİNDEKİLER - *CONTENTS*

Baghirova, Sanubar **1**
National Music Practices and Transnational Musical Audience: From Response to Interaction
Ulusal Müzik Pratikleri ve Ulusaşırı Müzik Dinleyicisi: Tepkiden Etkileşime

Berki, Türev – Karadeniz, İsmet **9**
Anatomy of a Chord
Bir Akorun Anatomisi

Coşkun Elçi, Armağan **17**
Karadeniz Aleviliğinde Semah (Güvenç Abdal Ocağı Örneği ile)
"Semah" in Black Sea Alevism (Case of Güvenç Abdal Ocağı)

Çakmak, Bengi **33**
An Analysis of Cultural Heritage Conservation with the Perspective of Nostalgia: The Case of Kadıköy Shaft Bar
Nostalji Perspektifi ile Kültürel Mirasın Korunması Analizi: Kadıköy Şaft Bar Örneği

Demir, Mehtap **47**
Göç ve Kültürel Entegrasyon: Stuttgart'ta Yaşayan Türk Diyasporasının Müzik Hareketleri
Migration and Cultural Integration: Musical Movements of the Turkish Diaspora Living in Stuttgart

Ersoy Çak, Şeyma **59**
Müzik Arşivciliği: İ.T.Ü TMDK Ercüment Berker ve Şehvar Beşiroğlu Kütüphane Arşiv ve Dökümantasyon Birimi Örneği
Music Archiving: The Example of I.T.U T.M.S.C Ercüment Berker and Şehvar Beşiroğlu Library Archive and Documentation Unit

Karadeniz, İsmet – Şahin, Nevin **77**
Around the World in 80 Hours: Reintroduction of Modality to Western Classical Music
Seksen Saatte Devr-i Âlem: Modalitenin Klasik Batı Müziği'ne Yeniden Takdimi

Körver, Ines **93**
Globalization - The Handpan Lesson
Küreselleşme - Handpan Dersi

Lechleitner, Gerda **106**
The "Importance" of Sound Archives for Ethnomusicological Research
Etnomüzikolojik Araştırmalar İçin Ses Arşivlerinin "Önemi"

Öğüt, Evrim Hikmet **114**
İstanbul'da Suriyeli Sokak Müzisyenliği
Syrian Street Musicianship in Istanbul

Rakočević, Selena – Ranisavljević, Zdravko **121**
Challenges of Safeguarding of Intangible Cultural Heritage: Nomination File "Kolo, Traditional Folk Dance"
Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunmasının Zorlukları: Adaylık Dosyası "Kolo, Geleneksel Halk Dansları"

Samson, Jim **135**
Crossing Borders Musically: The Case of Greece
Sınırları Müziksel Olarak Geçmek: Yunanistan Örneği

Sunisioğulları, Neriman – Ersoy, İlhan **142**
Göç ve Müzik İlişkisi Üzerine Etnografik Bir Çalışma: Kıbrıs Doğu Mesarya Bölgesi Kına Gecesi Geleneğinde Müzik
An Ethnographic Study on Migration And Music Relationship: Music in the Cyprus East Mesaria Region Henna Night Tradition

Şahin, Nevin **162**
Near East Meets Far East-in Europe! A Eurovisional Analysis
Yakın Doğu Uzak Doğu'yla Avrupa'da Buluşuyor: Bir Eurovision Analizi

Şentürk, Onur **176**
Traditional Performance Practice of Kemenche (Black Sea fiddle) in Greece
Yunanistan'da Kemençenin (Karadeniz) Geleneksel Performans Pratiği

Turan, Özgür **186**
Küreselleşme Çatısı Altında Yer Alan Müzikal Enstrüman Pazarlamasında Tüketim Alışkanlıkları ve Manipülasyonlarının Ulusaşırılık Bağlamında İncelenmesi
An Inquiry Concerning the Habits and Manipulations of Expenditure in Musical Instrument Marketing Situated Under the Framework of Globalization with Regard to Transnationality

Türkmen, Uğur **212**
Eğitim Müziği Bestecileri Arşivi (EMBA) Projesi ve Profesyonel Müzik Eğitimine Katkıları
Archive of Educational Music Composers Project (EMCA) and Contributions to Professional Music Education

Türkmen, Uğur – Ersoy, İlhan **227**
Usta-Çırak İlişkisinde Özgün Bir El Verme Örneği: "Noter Onaylı Usta" Mesut Tezcan
An Unique Example of Authorize Master-Apprentice Relationship: "Notarized Master" Mesut Tezcan

Uçar, Sinan – Maral, Hakkı Alper **243**
İki Erken Dönem Aerofon Örneğinden (Okarina, Xun) Hareketle Organolojide Monogenizm ve Poligenizm Kavramları
Concepts of Monogenism and Poligenism in Organology through Two Early- Period Aerophone Samples (Okarina, Xun)

Uğur, Yunus Emre – Yağcı, Safiye **260**
Kent Belleği Oluşturmada Bir Model Önerisi: Afyonkarahisar Kültür Sanat Ansiklopedisi Örneği
A Model Sugesstion for Building City Memory Example of Afyonkarahisar Culture and Art Encyclopedia

Yıldırım, Emin **272**
Kültürel Sermaye ve Kültürel Korumacılık Bağlamında Türk Sanat Müziğinde Şeflik: İzmir Amatör Türk Sanat Müziği Koro Şefleri Örneği
Conducting in Turkish Art Music in the Context of Cultuıral Capital and Cultural Protectionism: Example of Izmir Amateur Turkish Art Music Chorus Conductors

Yüksel, Ayhan **317**
Kolbastı ve Metelik Üzerine Bazı Mülahazalar
From Kolbastı to Hoptek: Some Considerations on Kol Havaları and Metelik

Paneller / Panels

Panel 1: Traditional Dance Types of Kars Region In The Context of Migration and Cultural Borders (ENG)

Özbilgin, Mehmet Öcal **338**
Evaluation of Northeasten Anatolian Traditional Dance Types in the Context of Migration
Kuzey Doğu Anadolu Geleneksel Dans Türlerinin Göç Bağlamında İncelenmesi

Altınbay Çakır, Gökçe Asena **350**
Folkloric Evaluation of Traditional Dance Music Culture in Kars
Kars Dans Müzik Kültürünün Folklorik Değerlendirmesi

Okdan, Bora **360**
Evaluation of Kars Region Traditonal dances in terms of Bar dance Type: Ocaklı (Ani) Village Example
Kars Yöresi Oyunlarının Bar Oyun Türü Açısından Değerlendirilmesi: Ani Ocaklı (Ani) Köyü Örneği

Küçük, İdris Ersan **371**
Reviewing of Kars Folk Dances in Terms of Caucasian Dances
Kars Halk Oyunları'nın Kafkas Dansları Açısından İncelenmesi

Panel 2: Göç, Kültürel Çeşitlilik ve Müzikoloji (TUR)

Aydın Öztürk, Tuğba **379**
Müzik ve Sosyal Katılım Kavramı: İngiltere'de Türk Müziği Çalışmaları Örneği
Music and Social Participation Theory: The Example of Turkish Music Studies in England

Mak, Mahir **387**
Mardinli Çeçenler
Chechens of Mardin

SEMPOZYUM BİLDİRİLERİ

SYMPOSIUM PROCEEDINGS

Sanubar BAGHIROVA
Azerbaijan National Academy of Sciences
sanubar.baghirova@gmail.com

NATIONAL MUSIC PRACTICES AND TRANSNATIONAL MUSICAL AUDIENCE: FROM RESPONSE TO INTERACTION

Abstract

The constant migration of the human masses, the geographic proximity of peoples, aggressive campaigns, the emergence of empires that gather different peoples into one political and cultural community - these factors have always made the cultural practices of peoples open to exchange and borrowing. Modern technical means make accessible the musical traditions of peoples, even very distant geographically and not connected with each other by a common political and / or cultural history. But how much does the technical availability of musical material make it accessible to the perception of the listener from the “alien” culture and give him insight into its meaning, especially when it concerns traditional non-European musical practices, whose languages still retails their national “specialness”?

In the dialogues of Stravinsky and Craft, there was a syllogism about the Chinese philosopher, which here is applicable to the discussion of im/perception of the "alien" musical culture - on the level of its artistic language and meaning. It is customary to think that one is impossible without the other. Nevertheless, the fact of the modern culture of listening is that these purely national musical practices are capable of evoking an emotional feedback from a modern listener who is not familiar with their artistic language. Regardless of whether the listener understands the artistic context of this music, s/he can recognize its artistic value.

How do these traditional music practices find a response among non-traditional listening audience? To what extent do they preserve their "purity", their original language and forms, getting on another cultural ground? How do they interact artistically with "other people's" music practices? These questions will be in the focus of my message.

Keywords: Mugham, oriental music, transnational audience, cultural diversity, musical ınteraction

* * *

Permanent migrations of human masses and, as their natural consequence, the interaction of various cultural practices is a process that has taken place throughout the history of mankind. The geographical neighborhood of nations, the conquests, the emergence of empires, gathering different nations into one political and cultural community - these factors have always made the cultural practices of peoples open for exchange. What is new in this process, besides technical progress?

Modern technical means did make available the musical traditions of various nations to all people, even those that very remote geographically and not connected by any political, religious or cultural ties. But how much does the technical availability of musical material make it accessible for human perception? I remember very well my absolute rejection of *mugham* music to a certain age, although it sounded constantly in our home. National radio- and TV channels broadcast Azerbaijani traditional music every day; nevertheless, there are some groups of Azerbaijani society that show no interest in the art of *ashiq* or *mugham*, while others - in the music of national Azerbaijani composers, even such outstanding ones as Gara Garayev or Arif Melikov. So, speaking of the interaction of various national musical practices, I am fully aware of the extent to which these processes are conditional and determined socially and culturally.

The topic of migration and the interaction of cultural practices draws my attention from the point of perception and appreciation of these practices in a "foreign" cultural environment, in particular, how transnational audience perceive oriental traditional music. Of course, this topic may have various aspects; for instance, one may speak of the influence of oriental musical practices on the music of the Western composers of the early twentieth century, such as Debussy, Ravel, Olivier Messiaen, Bela Bartok, Gustav Mahler, and others. (Orlova, 2015) But in this paper by 'transnational audience', I mean a more democratic public, a kind of mass audience, as far as one can call it so. And I will focus on Azerbaijani traditional music.

For more than 15 years, apart from my academic activity, I have also dealt with the promotion of Azerbaijani traditional music: I have arranged and managed many performances by Azerbaijani musicians at international music festivals and concert scenes in Europe, America, Australia and Asia, produced dozens of their audio albums. Unlike professional managers, I considered my activity in this field as continuation of my academic work. It did give me a

valuable experience of observing how traditional Azerbaijani music, the art of *mugham* or *ashig*, "reaches" the audience that does not understand its musical language, and how this audience responds it.

In the *Dialogues* of Stravinsky with Craft there is an episode that seems relevant to our topic. Robert Craft, a conductor, a Stravinsky`s biographer, friend, and secretary, asks the composer if he agrees with the widespread opinion of himself and Schoenberg as a thesis and an antithesis. Stravinsky responds, as he says, "in the form of broad and not very reliable generalizations", one of which is related to the issues of language and connotation. Here Stravinsky puts into figurative wording two different views – his and Schoenberg`s.

"Schoenberg: 'Chinese philosopher speaks in Chinese but what does he say? (What is style?')

Stravinsky: 'What the Chinese philosopher says cannot be separated from the fact that he speaks it in Chinese'. (Concern about manners and style)" (Stravinsky, 2012:25)

The Schoenberg`s position - "the Chinese philosopher speaks Chinese, but what does he say?" - takes the ability of human perception beyond the bounds of language and supposes another, a non-verbal form of cultural communication while Stravinsky`s statement, in fact, puts the one who does not understand the language outside the culture that "speaks" this language.

These two points of view, in fact, do not contradict each other, if we talk of contemporary transnational audience and its attitude to "alien" musical traditions, in particular, to those of Asian and oriental musical cultures, the language of which still retains their national "specialty". There is no doubt that great many music lovers throughout the world remain "death" to the music that 'speaks' alien musical languages. But at the same time the undeniable fact of modern listening culture is that national musical practices are capable of producing the strongest artistic impression on the listener who was not familiar with them before. Therefore, a musical language, which one or another national music speaks in, does not always unlock or, on the contrary, block the entrance to its world. Today, Azerbaijani *mugham*, Iranian *dastgah,* Turkish *ney taximleri*, Senegalese traditional music, Iraqi *maqam*, not to mention Indian *ragas* and Pakistani *Qawwali*, can be heard from any musical scene in any part of the world, from Canada to Australia and New Zealand. They gather quite considerable listening audience and have certain "market" for audio, video, internet, and i-Tune production.

Such a broad migration of Eastern national musical practices to the West has taken its start since the 1970s. It springs from the ideas of cultural diversity of the world and the recognition of cultural contribution of non-European nations to the culture of humankind. These ideas found wide dissemination in the West in the last quarter of the XX century and replaced former Eurocentric vision of the world`s culture. They expanded musical awareness of people and changed their attitude to non-European music. The modern listener, regardless of his personal musical preferences, does not dispute cultural value of non-European musical traditions, including Oriental ones. To contrast with this, I'll quote the Russian scholar-orientalist of the 19th century Ilya Berezin (1818-1896) about Oriental music: "Eastern singing and music are well known and cannot be liked by the European ear because of their frantic and odd sounds." In the early 1840s, while he was traveling around Absheron, being a guest of the Baku aristocrat Aliyar Bey, he had the opportunity to listen to Azerbaijani music, under the impression of which he adds: "I used to hear the best Muslim artists in Tehran, Cairo and Constantinople, but singing, which I heard at Aliyar Bek on the Absheron Peninsula always seemed more pleasant to me... ". (Berezin, 1850:70-71) This statement, how Eurocentric and chauvinistic it is, shows its author to be impressed to some extent by charm of this music even remaining an outsider to its meaning and musical language.

Modern Western listeners may (or may not) consider oriental musical practices as an alien, probably even exotic musical world, but this world, however, affects them emotionally, touches their feelings. To give proofs to my words I will cite just a couple of reviews (from great many ones) to one of the albums with *mugham* music I recorded and released in the West. This is the CD album of Azerbaijani female *mugham* singer Nazaket Teymurova. [1]

Andrew Cronshaw, fROOTS musical magazine: "Talk of *mugham* can turn academic and tad dense, but, as with any other music with a long history and much said about it, when done with true feeling it rises above all issues of understanding or point-scoring. <…> Italian label Felmay, in making this first official release of Nazaket Teymurova in Western Europe, describes her as 'one of the great voices of Central Asia'. And she is. No more words to drag it down; just listen".

[1] This is the second album from the series *Traditional music of Azerbaijan* I released under the Italian *Felmay Records* label; the album came out in 2012.

Figure 1. A front page of the fROOTs musical magazine, May 2012, No. 347

Here is another write-up. **Eelco Schilder, FolkWorld musical magazine**: "This music <…> touches emotions deep in me which I didn`t know they were there. <…> I have to listen to this fabulous voice and feel how things starting to move in my body and mind. Impossible to explain, you have to hear it, you have to let it in and dare to let this music overwhelm you". (FolkWorld #48 07/2012)

http://www.folkworld.eu/48/e/cds.html

"The feeling that rises above all issues of understanding" – that is the way how this music affects foreign listeners. One of them, a French historian and specialist in German philology and also a singer and a songwriter, Pierre de Tregomain has been long time fascinated by traditional music of Iran, Pakistan, and India. About two years ago he got acquainted with Azerbaijani *mugham* and it turned to be a kind of revelation for him. As he told me, this music had a strongest impact on him, especially when he listened to *mugham* in rendition of Alim Gasimov and Gochag Askarov. His keen interest to this musical style made him take lessons on the *mugham* vocal technique from Gochag Askarov, and, in the end, it led to their professional collaboration. In 2016 they created a new music ensemble titled as the *Mugham Souls*. The ensemble of five musicians (two singers, *tar, kemancha*, *naghara*, and the keyboard) performs the compositions that originally mix Azerbaijani music - non-metrical *mugham* and traditional metrical pieces, with European jazz and song style. [2]

[2] In 2017 I produced and released their first audio album, *Gochag Askarov & Pierre de Tregomain. Mugham Souls*, under the Italian *Felmay Records* label.

Figure 2. "Mugham Souls" ensemble at the scene of the International Mufgam Center in Baku in November 2016

The idea of the musical interaction of the East and West underlies the musical concept of the film "*Stalker*" directed by the great Russian filmmaker Andrey Tarkovsky. Eduard Artemyev, the author of the sound track to this film, in one of his interviews about his work in co-operation with Tarkovsky recalled that at the end of the 1970s Tarkovsky was haunted by the idea of uniting East and West, contrary to the opinion that 'West is West, East is East, and they will never come together'. "Andrew sought to express this idea in his *Stalker*, to bring together two cultures in an artistic way. <…> Tarkovsky remembered that once in Baku he listened to *mugham* in a rendition of a *tar* player, the master who was called an Azerbaijani Bach. [3] He did play tremendously! We invited him to Moscow and let him play something similar. <…> I edited the improvisations, which he played in our studio and assembled from these pieces the accompaniment for the main melody". (*Art of Cinema*, 2007) The *mugham* that the Azerbaijani *tar* player performed was *Bayati-Shiraz*, one of the seven principal Azerbaijani *mughams*. It sounds in several parts of the film while in the prologue of the film it goes in counterpart with the Catholic spiritual chant "Pulcherrima Rosa" by an Italian composer of the fourteenth century.

In such experiments of the synthesis of Western and traditional Eastern music the latter usually preserves its original musical language and vocabulary, as this is crucial for the very

[3] Supposedly it was Haji Mammadov.

being of oral musical traditions. Even so, the migration of non-European musical practices may bring about their change and renewal to a certain extent. In the case of Azerbaijani music, many of traditional musicians like to perform for a "foreign" audience, because here they can take liberty to improvise with more freedom than they may do it in front of native listeners. While national public gives great importance to adherence to the "letter" of the tradition, the transnational audience seeks for fresh musical impressions, for new emotional "messages".

A few years ago at a *mugham* concert in Shanghai a Chinese lady, the host of our concert, recited poems in Chinese before each musical piece. Of course, we did not understand a word, but we enjoyed the atmosphere it created, the timbre of her voice and soft manner of reciting. So, "the Chinese philosopher speaks Chinese," and we may not understand his language but it holds a certain emotional message that we may understand if we let it in.

References

Artemyev, Eduard (2007), Kak poyut derevya (How Tees Sing). Interview to Oleksiy-Nestor Naumenko. Journal Art *of Cinema*. *(No. 4)* Retrieved from http://tarkovskiy.su/texty/vospominania/Artemev.html

Berezin, Ilya (1850) *Puteshestviye po Dagestanu I Zakavkazyu (Travel to Dagestan and Transcausia)*, Kazan.

Orlova, Elena (2015), The Impact of Eastern Musical Traditions on the Western European Composers Work in the Twentieth Century. *Bulletin of the International Centre of Art and Education, Art Theory and Practice. (No. 2)* Retrieved from http://www.art-in-school.ru/bul/2_2015_Orlova.pdf in Russian language

Stravinsky, Iqor (2012) *Dialoqi. Vospominaniya. Razmyshleniya. (Dialogues. Memories. Retrospectives*), Moscow. Retrieved from https://royallib.com/read/stravinskiy_igor/dialogi_vospominaniya_razmishleniya.html#491520

Türev BERKİ
Hacettepe University
tberki@hacettepe.edu.tr

İsmet KARADENİZ
Hacettepe University
ismet.karadeniz@hacettepe.edu.tr

ANATOMY OF A CHORD

Abstract

Background is a concept we started using more frequently in the field of science and art. It is a mental corpus of previously acquired knowledge, experience and opinion required to understand a word or a writing.

We can transpose this definition into music theories as follows: "A mental corpus of previously acquired knowledge, experience and opinion required to visualize a music."

This is precisely what this study focuses on; it does this through a short musical piece of only 20 seconds…

We hereby invite you to discover an immense background from Adnan Saygun to Bestenigar; from [3,5,3] and its derivations to Bartok's chord.

Keywords: Ahmed Adnan Saygun, Twelve Preludes on Aksak Rhythms, background

* * *

20 Seconds

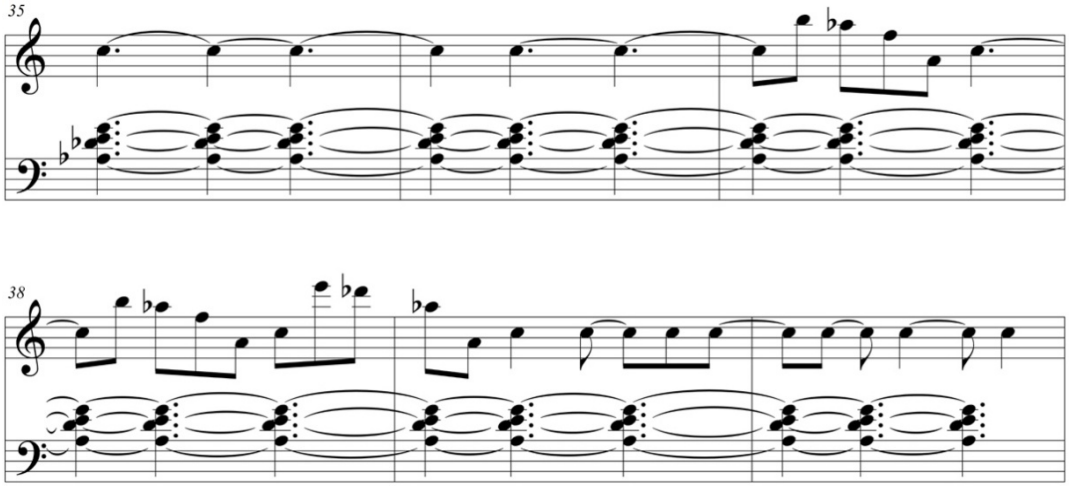


Image I. Saygun, *Twelve Preludes On Aksak Rhythms*, Op. 45, Prelude:7, mm. 35-40 (Saygun, 1969: 18)

An excerpt of 6 measures from a solo piano work composed in 1967. Truly short - all in all in only 20 seconds - from the beginning until the end.

'Background' is a concept we started using more frequently in the field of science, art and design such as 'socio-cultural background of children's literature' or the 'background design of Haydarpaşa Train Station.' Word 'background' is defined in various dictionaries as follows (Türk Dil Kurumu, 2011: 158):

"Knowledge and experience obtained earlier."

"History of an event, news or a person."

Following definition is also worthy of consideration:

"A mental corpus of previously acquired knowledge, experience and opinion required to *understand* a word or writing."

That is exactly what we will do today. We invite you to explore the 'background' of a truly short excerpt of 20 seconds.

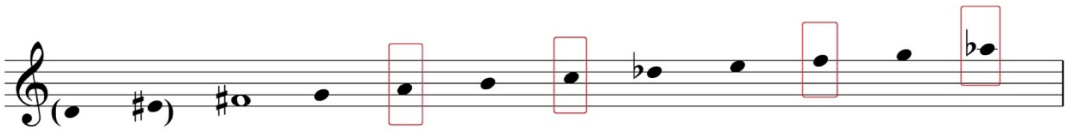
[3,5,3]

We would like to draw your attention to the chord made up of four notes on the left hand throughout this entire 20 seconds; a flat$_3$-d flat$_4$-e$_4$-g$_4$.

To 'solve the mystery' of this chord, we must travel in time - and go back 31 years ago.

In 1987, during one of his composition classes at the then called Mimar Sinan University State Conservatory, Ahmed Adnan Saygun wrote the notes that constructed the scale for the 'Bestenigar' maqam on the board.

He said he accepted this as a 'fundamental scale' and continued: "I can choose any four notes from this scale, as already embedded in my tradition and construct a chord from them." Then he marked these four notes: a_4, c_5, f_5 and a $flat_5$.



When we use 'half-step' as a unit to calculate the distance between the consecutive notes in this chord, we have the following result:

a_4-c_5: **3**
c_5-f_5: **5**
f_5-a $flat_5$: **3**

So, this chord can be formulated as [3,5,3] (Karadeniz & Berki, 2016: 75).

It is clear that we can invert this chord two times. However, what we mean by 'inversion' here is not the inversion of notes but the 'intervals.'

First, let's cast a_4 aside; then we will have c_5, f_5 and a $flat_5$ left. Then, let's have the first 3 and place it at the end. That means, we added 3 steps on a $flat_5$ and reached b_5. Now, this is the first inversion of [3,5,3] which is [5,3,3]. The chord is transposed down an octave to make reading easier.

If we follow the same pattern on [5,3,3], we will have the second inversion, which is [3,3,5].

So, let's go back to '20 seconds' - We can easily identify that left hand chord, a $flat_3$-d $flat_4$-e_4-g_4 is [5,3,3]. And there is still yet to come! Now let's focus on the right hand:

You see that c_5, f_5, a $flat_5$ and b_5 are framed here - and they also point to [5,3,3] as in the case of the left hand.

And when we examine '20 seconds' for the third and last time, it is quite interesting to come across with the notes marked by Ahmed Adnan Saygun on the board: a_4, c_5, f_5 and a $flat_5$; or in other words, [3,5,3].

Now this is how notes are organized in '20 seconds.' As you can see, there is not a single note left out! Everything is derived from the same source: [3,5,3] and the Bestenigar scale, which is the very foundation of all.

What is more interesting is that, we come across with [3,5,3] and its derivations not only in 20 seconds or in the respective prelude but in majority of Saygun's works (Karadeniz, 2016: 5-6):

	Work	**Date**
1	Suite, Op. 2	1931-1932
2	*Intuitions*, Op. 4	1932-1933
3	*Kerem*, Op. 28	1937-1952
4	Sonata for Violin and Piano, Op. 20	1941
5	*Geçen Dakikalarım*, Op. 21, No. 1	1941
6	*Sivas Düz Halayı*, Op. 23, No. 4	1942-1944
7	*Yunus Emre*, Op. 26	1942
8	*Anadolu'dan*, Op. 25	1945
9	String Quartet No. 1, Op. 27	1947
10	Piano Concerto No. 1, Op. 34	1951-1957
11	Symphony No. 1, Op. 29	1953
12	*Üç Ballad*, Op. 32	1956
13	*Demet*, Op. 33	1956
14	Symphony No. 2, Op. 30	1957
15	String Quartet No. 2, Op. 35	1958
16	Symphony No. 3, Op. 39	1960
17	Partita for Violin, Op. 36	1961
18	*Ten Études on Aksak Rhythms*, Op. 38	1964
19	String Quartet No. 3, Op. 43	1966
20	Violin Concerto, Op. 44	1967
21	*Twelve Preludes on Aksak Rhythms*, Op. 45	1967

22	*On Türkü*, Op. 41	1968
23	*Deyiş (Dictum)*, Op. 49	1970
24	*Fifteen Pieces on Aksak Rhythms*, Op. 47	1971
25	*Köroğlu*, Op. 52	1972-1973
26	*Three Preludes for Two Harps, Op. 50*	1972-1973
27	Symphony No. 4, Op. 53	1974
28	*Ritual Dance*, Op. 57	1975
29	*Ten Sketches on Aksak Rhythms*, Op. 58	1976
30	Viola Concerto, Op. 59	1977
31	*İnsan Üzerine Deyişler, I. Defter*, Op. 60	1977
32	*İnsan Üzerine Deyişler, II. Defter*, Op. 61	1977
33	*Concerto da Camera*, Op. 62	1978
34	*Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan*, Op. 67	1981-1982
35	*İnsan Üzerine Deyişler, III. Defter*, Op. 63	1983
36	Symphony No. 5, Op. 70	1984
37	Piano Concerto No. 2, Op. 71	1985
38	Variations for Orchestra, Op. 72	1986
39	Cello Concerto, Op. 74	1987
40	*Bir Ev Yaptım Kerpiçten*	1987
41	Piano Sonata, Op. 76	1990
42	String Quartet No. 4, Op. 77	1991

Table I. Compositions which contain 'Saygun chord'

Given this picture, we can very well define [3,5,3] and its derivations as the Saygun chord as they are used quite intensively and frequently just like a 'signature.'

Bartók Chord?

Well, we can easily define it as it is - yet there is a problem here! In the literature, [3,5,3] is recognized as the 'Bartók chord.'

According to Ernö Lendvai, one of the prominent Hungarian theoreticians, Bartók has five chord types constructed by using Fibonacci numbers of 2, 3 and 5: Alpha, beta, gamma, delta and epsilon. Amongst these, you see that c sharp-e-g-c; e-g-c-e flat and g-c-e flat-f sharp, all

indicated in brackets, correspond to [3,3,5]; [3,5,3] and [5,3,3] respectively (Lendvai, 1979: 42-44):

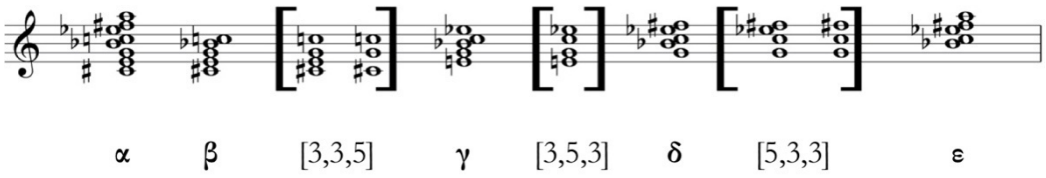


Image II. Lendvai's Bartók chord types

Here is a short excerpt from the coda of the first movement of Bartók's *Sonata for Two Pianos and Percussion*, Sz. 110 (Bartók, 1942: 49). In this excerpt we see that the two framed chords are [3,5,3].

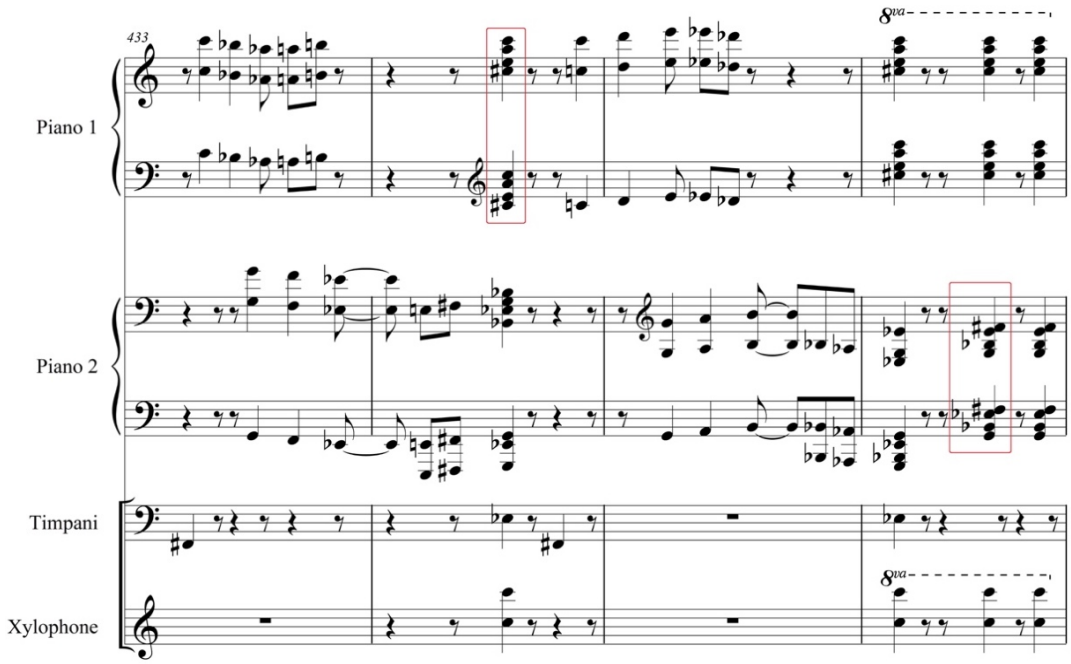


Image III. Bartók, *Sonata for Two Pianos and Percussion*, Sz. 110, I, mm. 433-436

As known, upon the invitation of Ankara 'Halkevi[1]' Bartók came to Istanbul on November 2nd, 1936 to do some folk song collection and to lecture in several conferences. It was Saygun who received and accompanied him. From November 18th until Bartók's departure on 29th they did some folk song collection in Adana, Tarsus, Mersin and Osmaniye (Aracı, 2007: 104; Sipos, 2009: 18-21).

[1] Halkevi: Public houses were established in 1932 by the state to contribute to people's education and cultural enrichment.

So, on November 2nd, 1936, Saygun and Bartók met for the first time. However, *Suite (5 Pieces for Piano)* completed in 1931-1932 is Saygun's first piece where he used [3,3,5] (Saygun, 1960: 4); four or five years before he met with Bartók.

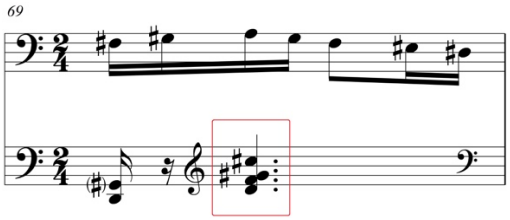


Image IV. Saygun, *Suite*, Op. 2, No. 5, "Tema con variazioni", m. 69

We know that Saygun attended many concerts and premieres during his years as a student in Paris. It is possible that Bartók's pieces have been performed in these concerts; however there is no information in literature indicating the extent of Saygun being influenced by Bartók or whether Saygun cited [3,5,3] and its derivations from Bartók.

Our opinion is that Saygun did not cite [3,5,3] from Bartók, but constructed them from the Bestenigar scale.

Conclusion

In our opinion, 'mastery of background' is the prerequisite of being a good music theoretician. Remember numerous stories about the difference between looking and seeing; a similar phenomenon is also valid for music. Everybody 'looks' at a musical excerpt of 20 seconds; has right or wrong interpretations about it. But in order to 'see' the music, one needs to explore an enormous background hidden behind the notes.

And that is the background of '20 Seconds'.

References

Aracı, Emre. (2007). *Ahmed Adnan Saygun / Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü* (2. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bartók, Béla. (1942). *Sonata for Two Pianos and Percussion, Sz. 110*. London: Boosey & Hawkes. (1937)

Karadeniz, İsmet. (2016). "Bir Saygun *İmzası*: [3,5,3]" Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara: Türkiye.

Karadeniz, İsmet, Türev Berki. (2016). "Bir Saygun Prelüdüne Analitik Bakış" *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*, 2016 (3): 74-85.

Lendvai, Ernö. (1979). *Béla Bartók: An Analysis of His Music*. London: Kahn & Averill.

Saygun, Ahmed Adnan. (1960). *Tema Con Variazioni, Op. 2, No. 5*. Ankara: Devlet Konservatuvarı Yayınları. (1931-1932)

Saygun, Ahmed Adnan. (1969). *Twelve Preludes On Aksak Rhythms, Op. 45*. New York: Southern Music Publishing. (1967)

Sipos, Janos. (2009). *Anadolu'da Bartók'un İzinde* (S. Deliorman, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Türk Dil Kurumu. (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.

Armağan Coşkun ELÇİ
İstanbul Üniversitesi
armaganelci@hotmail.com

GÜVENÇ ABDAL OCAĞI ÖRNEĞİ İLE KARADENİZ ALEVİLİĞİNDE SEMAH

Özet

Kapalı toplum özelliği gösteren Anadolu Aleviliği üzerinde yapılan çalışmalar 1990 yılları itibariyle hız kazanmıştır. Bu çalışmaların içinde semahlar ve dolayısıyla cemler önemli bir yer tutmaktadır. Sözlü kültür geleneği içinde günümüze aktarılan cemler ve semahlar "yol bir sürek binbir" anlayışına paralel olarak ocaktan ocağa yöreden yöreye değişim göstererek büyük bir zenginlik ve renklilik arz etmektedir. Bu noktada, bu kültürün unsurları ocaklara özgü olarak halkbilimsel ve müzikolojik yaklaşımla ele alınmalıdır. Bunun yanısıra günümüzde kültür unsurları göç, sanayileşme, küreselleşme, teknolojileşme vb. sonrası kendi özgün çizgisinden uzaklaşma tehdidi ile karşı karşıyadır. Mevcut durumda birçok ocağa özgü semahlar çalışılmış olup; Karadeniz Aleviliği içinde çok önemli bir yere sahip olan Güvenç Abdal Ocağı semahları üzerinde yapılan çalışmalar hemen hemen yok gibidir. 2009 yılında Ordu/Gürgentepe'de tarafımızdan yapılan alan çalışmaları verilerinden hareketle Güvenç Abdal Ocağı'nın pratikleri içinde yer alan semahlar, dinî erkanda uygulanan danslar bağlamında ele alınarak edebi, müziksel kuruluş yönünden karşılaştırmalı bir şekilde incelenecektir. Kültürel mirasın korunması bağlamında farklı müziksel kaynak ve kayıtlar sunularak yapılacak olan karşılaştırmalı çalışmalara katkı sağlayacaktır.

Anahtar kelimeler: Karadeniz Aleviliği, semah, Güvenç Abdal ocağı, semah müziği

"SEMAH" İN BLACK SEA ALEVİSM (CASE OF GÜVENÇ ABDAL OCAĞI)

Abstract

Studies done on Anatolian Alevism, which shows the qualities of a closed society, have gained speed as of 1990s. Among these studies, the semah, and therefore the cem take an important place. The cem and the semah, which has come down to present-day via oral tradition, shows a great richness and colourfulness by changing from region to region, parallel to its ‘yol bir sürek binbir (there is one path but thousands of ways)’ mentality. At this point, the elements of this culture should be addressed, special to ocaks, with a folkloric and musicological approach. In addition to this, at the present day, the cultural elements are face-to-face with the threat of losing its own originality after migration, industrialization, globalization,

advancement of technology etc. Today, while many of the semah, unique to each ocak, are studied, there are almost no studies on semahs belonging to Güvenç Abdal Ocak, which has an important place in Black Sea Alevism. Based on the data obtained from the fieldworks made by us, in 2009, in Ordu/Gürgentepe, the semahs, which has a place in Güvenç Abdal Ocak's practice, will be investigated in dances performed in the context of religious basis, which will be approached in regards to literary and musical establishment in a comparative manner. In context of the preservation of the cultural heritage, it will contribute to comparative studies which will be done by presenting different musical sources and records.

Keywords: Black Sea Alevism, semah, Güvenç Abdal ocağı, music of semah

* * *

Giriş

Anadolu Aleviliği ve Anadolu Aleviliğinde semahlar üzerine yazılan çalışmalar, 1990 yılları itibariyle kendini göstermeye başlamıştır. Mevcut durumda Alevilik-Bektaşilik çalışmaları içinde Karadeniz Bölgesi az çalışılmakla birlikte semah noktasından baktığımızda genellikle Karadeniz Bölgesinde semah dönülmekte olduğu bilinmemekte ya da sadece Samsun'da Ladik semahı bilinmektedir. Ayrıca Karadeniz Aleviliğinde temel bağlamda çok önemli bir yere sahip olan Güvenç Abdal Ocağı'nın semahları üzerinde yapılan çalışmalar hemen hemen yok gibidir. 2009 ve 2011 yıllarında Ordu / Gürgentepe'de tarafımızdan yapılan alan çalışmaları verilerinden seçilen temsili örnek ile somut olmayan kültürel mirasın korunması ve aktarılması bağlamında genelde Karadeniz Bölgesine, özelde Güvenç Abdal Ocağı'na özgü olan semahların tanımlayıcı özellikleri bu çalışmada ortaya konulacaktır. Sözlü kültür geleneği içinde günümüze aktarılan cemler ve semahlar, "yol bir, sürek binbir" anlayışına paralel olarak ocaktan ocağa yöreden yöreye değişim göstererek büyük bir zenginlik ve renklilik içermektedir. Bu noktada; bu kültür unsurları ocaklara özgü halkbilimsel ve müzikolojik yaklaşımla ele alınmalıdır; zira günümüzde kültür unsurları göç, sanayileşme, küreselleşme, teknolojileşme vb. sebebiyle özgün çizgisinden uzaklaşma tehdidi ile karşı karşıyadır.

Güvenç Abdal Ocağı Hakkında Genel Bilgiler

Yapılan araştırmalar sonucu; Çepnilerin Anadolu'da iki ayrı yerde konumlandıklarını görmekteyiz: Doğu Karadeniz yöresinde sahilden on kilometre iç kısımlarına Sinop'a kadar yayılan alandaki Çepniler, Doğu Karadeniz Çepnileri ve kökenleri Musul ve Halep'e kadar inen Balıkesir yöresinde yaşayan kantemürlü Çepnileri. (Yalçın, 2005: 29). Çepniler 24 Oğuz boyundan biridir. Çepni Boyu Kaşgarlı Mahmut'un yirmi iki bölüğe ayırdığı Oğuzlardan yirmibirincidir; Anadolu'nun Türkleşmesinde büyük rol oynamıştır. Çepniler, Giresun'dan Batum'a kadar uzanan Doğu Karadeniz bölgesinde de Türklüğü hakim kılan bir boydur (Faruk Sümer'den aktaran Yalçın 2005:31)

Güvenç Abdal Hacı Bektaş Veli dervişlerinden olup 13. yüzyılda yaşamıştır. Hacı Bektaş Veli Dergahı'nda yetişmiş, daha sonra Gümüşhane – Kürtün'e giderek adıyla anılan ocağı kurmuştur. Güvenç Abdal'ın Harşit vadisine gidişiyle beraber Karadeniz'de yüzyıllar boyunca temsil edilecek olan Alevi inancının örgütlenmesi sağlanmıştır. Kürtün'den Anadolu'nun Doğu, Orta ve Batı Karadeniz olmak üzere farklı yörelerine dağılmışlardır. Güvenç Abdal Ocağı el ele el Hakk'a yapılanışı bağlamında Hacı Bektaş Veli Dergahı'na bağlıdır. Güvenç Abdal Ocağı'nın dedeleri Hacı Bektaş Veli Dergahı çelebileriyle inançsal irtibat halindedir. Güvenç Abdal Ocağı içerisinde zengin bir ritüel profil yaşatılmakta olup pençe, erkân (tarık) ekollerinin her ikisi de uygulanmaktadır[1]. (Kökel, 2013: XXIII-XXVI).

[1] Ocaklıların yaşadığı yerleşim birimleri ise şunlardır: Çorum – Alaca- Akçaköy (Eski Adı Manişar) Köyü, Akpınar Köyü, Yenice Köyü, Sungurlu- Mahmatlı Köyü; Düzce-Gölyaka- Açma Köyü, Çamlıbel Köyü, Hacıyakup Köyü, Yunusefendi Köyü, Merkez- Kazıkoğlu Mahallesi; Erzurum-Aşkale- Güneyçam (Eski Adı Bacavut) Köyü, Gürkaynak (Eski Adı Balımpetek) Köyü, Pırnakapan Köyü, Sazlı (Eski Adı Liç) Köyü, Şenkaya- Aktaş (Eski Adı Vartanıt) Köyü, Kürkçü Köyü; Giresun-Dereli-Bahçeli Mahallesi, Çamlı Köyü, Meşeliyatak Köyü, Sütlüce Mahallesi, Keşap-Çamlıca (Eski Adı Mencilis) Köyü, Karaishak Köyü, Yazlık (Eski Adı Emeksan) Köyü; Gümüşhane- Kürtün- Harşit Vadisi, İlçe Merkezi, Kızılot Köyü, Taşlıca Köyü, Şiran- Kırıntı Köyü; Kars-Sarıkamış-Boyalı Köyü, Yukarısallıpınar (Eski Adı Yukarısalıt) Köyü; Kırklareli-Demirköy- Yeni Mahalle; Kocaeli – Gebze- Kadılı Köyü, Kandıra-Ballar Köyü, Kurtyeri Köyü; Ordu – Çatalpınar-Akkaya Köyü, Fatsa-Arpalık Köyü, Bağlarca Köyü, Bolaman Köyü, Bucaklı (Eski Adı Cecüle) Köyü, Çöteli Köyü, Evkaf Mahallesi, Fatih Mahallesi, Ilıca Beldesi, İnönü Köyü, Kayaca Köyü, Kılıçlı Köyü, Kösebucağı Beldesi, Kurtuluş Mahallesi, Meşebükü Mahallesi, Oluklu Köyü, Taşlıca Mahallesi, Tepecik Köyü, Yukarıtepe Köyü, Gölköy- Kozören Köyü, Özlü Köyü, Gürgentepe-Ağızlar Mahallesi, Akören Mahallesi, Akyurt Mahallesi, Dikenlice Mahallesi, Döşek Mahallesi, Göller Mahallesi, Gülbelen Mahallesi, Hasancıkpınarı Köyü, İlçe Merkezi, Işıktepe Belde Merkezi, Işıktepe Beldesi,Tepeköy Köyü, Korgan-Çiftlik (Eski Adı Hoy) Beldesi, Mesudiye- Güzelce Köyü, Topçam Beldesi-Akkırık Mahallesi, Perşembe- Efirli Köyü, Ulubey, Akoluk Köyü, Başçardak Köyü, Durakköy Köyü, Elmaçukuru Köyü, Hocaoğlu Köyü, Kumanlar Köyü, Ohtamış Köyü, Ören Köyü, Şeyhler Köyü, Ünye- Cevizdere Köyü, Erenyurt Köyü, Gölcüğez Köyü, Gölevi Mahallesi, Kadılar Köyü, Kaledibi Köyü, Kocuklu Köyü, Sahilköy Köyü, Sarıhalil Köyü, Sofutepesi Köyü, Şenyurt Köyü, Üçpınar Köyü, Yeşilkent Beldesi, Yiğitler Köyü; Sakarya- Merkez-Abalı Köyü; Samsun-Salıpazarı-Avut Köyü, Kocalar Köyü,

Ordu / Gürgentepe Güvenç Abdal Ocağında Semah Geleneği

Ön Asya'dan, Türkistan'dan Balkanlara kadar uzanan bir coğrafyada oluşup yaşamış ve yaşayan; Alevilikteki diğer unsurlar gibi "yol bir, sürek binbir" anlayışına paralel olarak ocaklara, yörelere, süreklere göre çeşitlilik ve zenginlik gösteren; ibadet amaçlı söylenen ve dönülen; bağlı olduğu yörenin ağız, uslup, tavır vb. müzik özelliklerini taşıyan; Anadolu Alevi cemlerinde tekke geleneğinin etkisi ile oluşan âşık tarzı şiir geleneğinin dinî yönünü icra eden âşıkların sözlü aktarımı neticesinde vücut bulan ezgi, şiir ve dans üçgeni bütününde sözlü geleneğe özgü olan müzikal anlatım biçimine semah denir.

Güvenç Abdal Ocağında tespit edilen semahların figürsel özellikleri ve özgün müzik yapısı diğer ocaklara özgü olan semahlardan farklılık göstermektedir. Gürgentepe'de yaşayan Güvenç Abdal Ocaklılarının cemlerinde döndüğü semahları ikiye ayırmamız mümkündür: birincisi, cemin sonunda dönülen burada temsili olarak seçtiğimiz Güvenç Abdal semahı (ki Kırat semahı da denmektedir); ikincisi, cemin içinde dönülen Kırklar Semahı'dır. Kırklar semahı, Miraçlamanın yörenin tabiriyle Mehraçlamanın sonunda dönülür: "o şerbetten biri içti mest oldu kendinden geçti" dizeleri başladığında meydan bacısı ve imat (gözcü) tarafından dönülür. Yörede küçük ve büyük olmak üzere iki çeşit miraçlama çeşidi olduğu tespit edilmiştir. Güvenç Abdal ocaklıların büyük miraçlama adını verdikleri Şah Hatayi'ye ait olan "geldi Cebrail buyurdu" dizeleri ile başlayan miraçlama, diğer ocaklarda miraçlama olarak adlandırılmaktadır. Temsilen seçilmiş semah örneği ile bu ocağa özgü olan semahların tanımlayıcı özellikleri aşağıda belirlenen başlıklar dahilinde incelenecektir.

Terme-Akçay Köyü, Dumantepe Köyü, Elmalık Mahallesi, Sakarlı Mahallesi, Sakarlı Beldesi, Sivaslılar Köyü; Sivas-Hafik-Gülpınar Köyü, Koyulhisar-Dilekli (Eski Adı Cifeniz) Köyü, İskenderşeyh Köyü; Tokat-Almus-Ataköy (Eski Adı Kızıldere) Beldesi, Babaköy Köyü, Kızılelma Köyü, Sağırlar Köyü, Başçiftlik-Yeşilçam (Eski Adı Kırlıgeriş) Köyü, Merkez-Ahmetalan Köyü, Yağmurlu (Eski Adı Ohtap) Beldesi, Niksar- Ayvalı Köyü, Boğazbaşı (Eski Adı Dönekse) Köyü, Çayköy Köyü, Geyikgölü Köyü, Güzelyayla (Eski Adı Abdaltamı) Köyü, Haydarbey Köyü, Korulu (Eski Adı Leis) Köyü, Mutluca (Eski Adı Kazalapa) Köyü, Pelitlik Köyü, Terzioğlu Köyü, Yeşilkaya (Eski Adı Eynesür) Köyü, Yolkonak Beldesi, Turhal-Çaylı Beldesi, Zile- Belpınar Köyü; Trabzon – Akçaabat-Adacık Beldesi, Akçakale Beldesi, Eskiköy Köyü, Karpınar (Eski Adı Lalang) Köyü, Mersin Beldesi, Sarıca Beldesi, Çarşıbaşı-Çallı Köyü, Samsun Köyü, Serpil Köyü, Taşlıtepe (Eski Adı Marzali) Köyü; Yozgat-Merkez-Güllük Köyü, Tayıp Köyü; Zonguldak – Alaplı- Aydınyayla Köyü, Gümeli Beldesi, Ereğli – Akköy Köyü, Başören Köyü, Fındıklı Köyü, Karakavuz Köyü, Ormanlı Köyü. Gümüşhane-Şiran, Trabzon-Akçaabat, Trabzon-Çarşıbaşı, Giresun-Dereli, Giresun-Keşap, Ordu-Gürgentepe, Ordu-Gölköy, Ordu-Mesudiye, Ordu-Ulubey, Ordu-Fatsa, Ordu-Ünye, Ordu-Korgan, Ordu – Çatalpınar, Ordu-Perşembe, Samsun-Terme, Samsun-Salıpazarı, Tokat-Niksar, Tokat-Almus, Tokat-Başçiftlik, Tokat-Zile, Tokat – Turhal, Tokat-Merkez, Sivas – Koyulhisar, Sivas-Hafik, Erzurum –Aşkale, Erzurum-Şenkaya, Kars-Sarıkamış, Çorum – Alaca, Çorum-Sungurlu, Yozgat – Merkez, Zonguldak-Alaplı, Zonguldak-Ereğli, Düzce – Gölyaka, Düzce – Merkez, Kocaeli – Kandıra, Kocaeli – Gebze, Sakarya – Merkez Ve Kırklareli – Demirköy. (Kökel 2013:XI-XVII,1).

1. İcra ortamları
2. Edebi kuruluş yönünden incelenmesi
3. Müzikâl ve figüratif kuruluş yönünden incelenmesi
    a. Semahda düzen ve figüratif yapı
    b. Ezgisel yapı incelemesi ve enstrüman

1. İcra ortamları / Cemler

Semahların icra ortamı olan cemler, günümüzde Güvenç Abdal Ocağındaki dedeler tarafından taliplerinin ikamet ettikleri köy, ilçe ve illere gidilerek düzenli bir şekilde yürütülmektedir. Yörede Görgü, On İki İmamlar, Hızır cemleri, Birlik cemlerini oluşturmakta olup Musahip kurbanı, Kabir kurbanı, Perşembe cemleri, Yıl Kurbanı cemleri ise yörede yürütülen diğer cemlerdir. Temmuz 2009'da yörede kaydettiğimiz Birlik ceminin genel akışı şu çerçevededir:

→Dedenin postuna niyaz
→Dedeye niyaz
→Tüm cem erenlerinin el niyazı
→Akşam duası hizmeti

Anabacı veya meydan bacısı dededen hizmet duasını alarak el niyazı yapar ve meydan postunu alır.

Meydan postu ve el suyu için kullanacağı malzemeleri dedenin önüne bırakarak meydana niyaz ederek üç defa süpürge çalar.

Meydana niyaz edip dara durup duasını alır ve ceme katılanlar ile el niyazı yapar. Meydan postu ile tekrar dara durarak duasını alır. Postu serer ve niyaz eder.

Akabinde elsuyu hizmetini yaparak dara durup duasını alır.

Cem erenleri el niyazı yapar. Dede duasını salavatlar eşliğinde yapar. Kur'an okunur ve sonunda Fatiha suresi okunur. Dede dua okur.

Tüm cem erenleri dara durarak el niyazı yapar. Babalar el niyazıyla birlikte secdeye varırlar. Bacılar el niyazıyla birlikte ayakta dara dururlar.

Hizmetli baba, oturan babalara el niyazı yapar; bacılar birbirleri ile niyazlaşırlar.

Hizmetli bacı (anabacı ya da meydan bacısı) meydandaki posta niyaz edip ayağa kalkar ve darda durur. Hizmetli baba da darda durur ve dualarını alırlar. Her ikisi de posta niyaz eder.

Hizmetli bacı süpürge hizmetini yapar; postu toplar. Dede hizmetli baba ve bacıya duasını verir.

Bacılar yerlerine otururlar.

→ Kurban meydana getirilir[2]; dede duasını verir. Kurban sahibi kurbanı tutarken dede tekbir getirir ve kurban duasını okur.

→ Yemek hizmeti yapılır. Dedenin duasından sonra el niyazı yapılır. Bu bölümden ibadetin başlamasına kadar olan bölüme bağlak adı verilir. Bu bölümde dede ya da zâkir mersiye, düvaz ve nefesler okur. Yemek hizmetinde görev yapan baba darda durarak dededen duasını alır.

→ Kur'an'dan çeşitli sûreler okunur. Bu bölüm Fatiha sûresi ile biter. Dede duasını verir.

→ Meydan bacısı imad ile meydana gelir; post ve el suyu malzemeleri ile meydana niyaz eder ve meydanı üç defa süpürür. Dededen duasını alır. İmad ile meydan bacısı meydana postu serer ve niyaz eder.

→ Salavat eşliğinde el suyu hizmeti yapılır.

→ Görgü hizmeti yapılır.

→ Tövbe istiğfar hizmeti yapılır ve tövbe istiğfar düvazı okunur.

→ Sakka suyu hizmeti yapılır. Dede secde ederken ceme katılanların hepsi ayakta bağlama eşliksiz olarak nefes okurlar. Sakka suyu dağıtılır. Sakka suyu dağıtılırken bağlama eşliksiz mersiye okunur.

→ Dede ya da zâkir bağlama eşliğinde üç düvaz okur.

→ Tevhid hizmeti yapılır. Tüm cem erenleri ile bağlama eşliğinde Dedemoğlu'na ait "medet Allah'ım medet gel dertlere derman eyle" adlı nefes okunur.

→ Miraçlama okunur.

→ Kırklar semahı

→ Dede ya da zâkir "Dünü günü arzumanım Kerbelâ" adlı mersiye başta olmak üzere iki mersiye okur.

→ Semah hizmeti üç kez yapılır.

→ Düvaz okunur.

→ Meydan bacısı meydanı süpürür.

→ Tüm hizmetliler dededen duasını alır.

→ Kur'an okunur.

[2] Kurban yoksa akşam duasının ardından yemek yenir.

→ El niyazı yapılır.

Cemin akışı içinde semahların icra zamanı cem duası ve tevhid hizmetinden sonra gelmektedir.

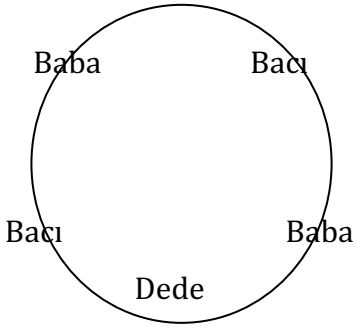
2. Edebi Kuruluş Yönünden İncelenmesi

Burada verilen örneğin dışında alan çalışma verilerinden de hareketle tematik ve edebi yapı genel itibariyle şu çerçevededir: Alevi-Bektaşi inancına özgü unsurlar işlenmiştir. Hak-Muhammed-Ali, Ehl-i beyt, On İki İmamlar, Hz. Ali, Kerbelâ, İmam Hüseyin, Hacı Bektaş Veli, Güvenç Abdal, vahdet-i vücut anlayışı vb. Şiirlerin genellikle 8'li ve 11'li hece kalıpları ile 4+2 ve 6+5 duraklı dizelerden oluşan dörtlükler olduğu gözlemlenmiştir. Genellikle düz koşma nazım şeklinde olan şiirlerdeki uyak düzeni aaab / cccb / dddb ya da abab/ cccb / dddb şeklindedir. Yarım ve tam uyak düzeni kullanılmıştır. Anlatım oldukça sade ve yalındır.

3. Müzikâl ve Figüratif Kuruluş Yönünden İncelenmesi

a. Semahda düzen ve figüratif yapı: Semahların içinde barındırdığı figürler; kültürel birikimin, inanç sisteminin, arkaik inançların, toplumsal etkileşimin bir sentezi olmaktadır. Bu senteze ek olarak semahlar, bedensel ve ruhsal devinimlerin biçimsel özünü, manevi yenilenmeyi bir ibadet tarzı olarak sembolize etmektedir. Kırat Semahı, en az dört kişi tarafından en az üç kez dönülür. İmad "semaha baba" "semaha bacı" diyerek asası ile gönüllü canları semaha davet eder. Dönülen semahın sayısında sınırlama yoktur. Semah dönen bacı ve babaların ayakları çıplaktır. Semah dönecek olanlar, semah dönmeye başlamadan önce meydana secde eder; sonra birbirleri ile niyazlaşırlar: akran olanlar cemal cemale; yaş farkı olanlarda ise küçük olanlar büyük olanların eline niyaz ederler.

Birbirleri ile niyazlaşan canlar semahın ilk bölümü olan "Ağırlama" bölümünde bir bacı bir baba olmak üzere sıra ile bir yuvarlak oluştururlar ve dönüşlerde dedeye sırt dönmezler.



Meydana gelen canların elleri, sağ el üstte, sol el altta olacak şekilde göğüslerinin üstündedir. Bacılar yörenin tabiriyle beyaz çember örtmektedirler; ancak bu bölümde uçları aşağıda ve bağlanmamıştır. Ağırlama bölümünde dede ya da âşık, bir nefesin tümünü okuyabildiği gibi tümü olmadan mahlas dörtlüğü ile bir veya birkaç dörtlüğü de okuyabilir. Semah dönen canlar, her bir adımda bekleyerek daire çevresini tamamlarlar. Akabinde ikinci bölüme geçilme aşaması olarak ara bir bölüm yer alır: dede ya da âşık;

"Destur olsun yürüyelim ey gaziler

Gönül hak gördüğü yeri arzular hü" dizelerini söylerken canlar ikinci bölüme "Yeldirme / Hızlanma" hazırlık olarak hızlı bir şekilde yürümeye başlarlar. Bu yürüyüş bu bölümün hazırlık aşamasıdır; hazırlık aşamasından sonra Yeldirme / Hızlanma bölümü dönülür. Bacıların ve babaların kolları sağa/ öne ve arkaya/sola birbirine değmeyecek şekilde hareket ederek daireyi dönerler. Burada babaların kol hareketlerinin seviyesi bacılarınkine göre daha yukarıda seyretmektedir. Bu bölümde önceleri nefes okunurken mevcut durumda bağlama ile nefes okunmamaktadır.

Bu bölümden sonra üçüncü bölüm olan "Alaçam" bölümü dönülür; Halil Bedi Yönetken, "Sıraç ve Nalcı Alevilerinde Semah" isimli çalışmasında Alaçam tabirine yer vererek bu semah hakkında şu bilgileri aktarmıştır: "Kadın bu semahta fırıl fırıl dönüyor, erkek onu kolluyor, dönmüyor, elini kolunu ayağını müziğin ahengine uydurarak hareket ettiriyor". Alaçam bölümünde de yine ikinci bölümde olduğu gibi bir hazırlık aşaması söz konusudur. İkinci bölümden üçüncü bölüme geçilirken dede yine;

"Destur olsun yürüyelim ey gaziler

Gönül hak gördüğü yeri arzular hü" dizelerini söyler. Bu bölümde de ikinci bölümde olduğu gibi önceleri nefes okunurken günümüzde nefes okunmamaktadır; ancak dedenin / âşığın, canların isteğine uygun olarak nefes okunabilmektedir.

Semahın bitiminde semah dönen iki bacı ve iki baba, elleri birbirinin sırtına tutulmuş şekilde darda durarak dededen dualarını alırlar ve el niyazı yapılır; akabinde semah dönen canlar dedenin sağ eline ya da meydana niyaz ederler.

Tüm semah boyunca semah dönen canlar cemal cemaledir ve dedeye sırt dönmezler.

b. Ezgisel Yapı İncelemesi ve Enstrüman: Geleneksel bir form olarak semahlar, Anadolu Aleviliğinin dinî erkânlarında icra edilmesinin yanı sıra Türk halk müziği repertuvarı içinde de önemli bir yere sahiptir, ait olduğu coğrafyanın yerel müzik geleneklerini içinde barındırarak geleneksel müziğe ışık tutmaktadır. Genel karakteri itibariyle semahlar içindeki ölçü sayısı / usul değişimi, kısa / uzun gelişme bölümleri, inici seyir ve eserin serbest ölçüde bitmesi şeklinde seyretmektedir.

Ocağın etkin olduğu alanın müzik kimliği, Doğu Karadeniz Bölgesi âşık müziği geleneğinin sentezini yansıtmaktadır. Cem âşık / zâkirleri, Doğu Karadeniz yerli ağzını aktarmasının yanı sıra coğrafyaya özgü hançere kullanımı, vokal tını karakteri ve register özelliklerini de aktarmışlardır. Dede / âşığın repertuvarı dil ve edebi yapı, ağız ve uslûp özellikleri, form yapısı yönünden geleneksel bir çizgidedir. Yöre diline uygun fonasyon özellikleri ile biçimlenmiş bir dil kullanımı mevcuttur. Dede / âşık; serbest, resitatif tarzdaki icralarında abartıdan uzak bir doğallık içerisinde yörenin dil özelliklerini göstermişlerdir. Eserlerin müzikâl yapılarında rastlanılan usûller, ezgi kalıpları, melodik yürüyüşler, usûl içerisinde şekillenen ritmik yapılar âşıklık geleneği çerçevesinde biçimlenen ve âşık müziği içerisinde genel bir uygulama olan hazır ezgi kalıplarına söz döşeme anlayışı (Coşkun Elçi 2011: 153) cem âşıklarının kendi eserleri ile usta malı eserleri icra etmelerinde kendini göstermektedir. Bundan dolayı cem âşıkları hem eski âşıkların deyişleri hem de kendi şiirlerini usta malı kalıp ezgilere döşeyerek ya da ocağın etkin olduğu alanın karakteristik ezgilerine uygun bir ezgi kalıbı oluşturarak seslendirir. Buna paralel olarak cem âşığının bu noktada kişisel tavır ve uslûbu da ayrı bir önem taşımaktadır: âşık müziği geleneğinde önceki ustalarının sazda ve sözde kullandıkları ezgi kalıpları, âşık sanatına özgü okuyuş tarzları; ağız özellikleri ve yöresinin ezgilerine dair karakteristik uslûplar temelinde her birinin kişisel uslûpları farklı ve ayrı bir özellik göstermektedir. Cem âşığının icrası abartıdan uzak, oldukça sade ve yalındır. Yörelerinin âşık ağzına özgü çeşitliliği, zenginliği büyük ustalıkla yansıtmaktadırlar. Âşıkların okuduğu eserlerde söz ve müzik uyumu bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz ve müzik uyumunun paralelinde ibadet amacıyla icra gösterdikleri için söz unsuru ön plandadır. Âşık

sanatının genel ifadesi içerisinde cem âşıkları; icralarında yerel ağız, ses kullanımı, çalgısal icra özellikleri ve kişisel uslûpları ile bir bütünlük göstermektedirler. Cem âşıkları yörelerinin ağız ve şive özellikleri ile vokal icra tarzı ve ağız kullanımları ile âşık müziğinin genel çizgileri dışına çıkmazlar. Vokal icrada yörelerine özgü orta sertlikte ve yumuşak bir hançere kullanımı hakimdir. Bölgenin müzik karakteristiğine uygun nüanslar, yorum ve ifadenin paralelinde cem âşıklarının her birinin kişisel tavrı da dikkat çekmektedir. Âşıkların kelimeleri kullanımında Türkçenin genel fonasyonuna uygun olmanın yanı sıra yöreye özgü özellikler de yer almaktadır. Artıkülasyonda genellikle ağız, orta damak ve ön damak civarında kullanılmaktadır. Açık bir duyumun yanı sıra azınlıkla net bir duyum belirmemiştir. Vibratolarda yumuşak hançere kullanımının yanı sıra kelimelerin başında ya da sonunda yapılan vurgulamalar belirgindir.

Kırat Semahını ezgisel açıdan analiz edilecek olursa, her biri farklı ölçü sayılara sahip altı bölümden oluştuğu söylenebilir. Bunlardan ilki sözlü kısım olup 4/4'lük ölçü sayısına sahiptir. Semah bu bölümdeki ezgisel cümleleri oluşturan ikişer ölçülük motiflerin sergilendiği enstrümantal bir giriş ile başlamaktadır. Sözlü kısım ikişer ölçülük motiflerin tekrarı ile oluşan iki ezgisel cümleyi içermektedir. İlk cümlenin ezgisel seyri, tekrarlanan re notasının do notasına çözülmesi şeklinde gelişmektedir. İkinci cümlede ise re notasından sıralı bir inici seyrin la notasında son bulduğu ve tekrarlanan la notası ile bitiş duygusunun pekiştirildiği görülmektedir. İzleyen bölümde ölçü sayısı 7/8'liğe dönüşmekte ve do ile si notasının vurgulanmasıyla gelişen seyir la notasına uğradıktan sonra yeni gelen bölüme bir anlamda duyumsal hazırlığı sağlamak amacıyla re notasına sıçramaktadır. 5/8'lik ölçü sayısına sahip bir sonraki bölümde hız da değişmekte olup önceki bölümlere göre biraz daha ağırlaşmaktadır. Bu bölüm, adeta ilk bölümün 5/8'lik ölçü içerisinde gerçekleştirilmiş bir çeşitlemesi gibidir. Tıpkı ilk bölümün ilk ezgisel cümlesinde olduğu gibi tekrarlanan re notasının inici bir seyir ile la notasında sonlanması bu duyumu vermektedir. Dördüncü olarak nitelendirilebilecek sonraki bölümde ölçü sayısı 3/4'lüğe dönmektedir. Bu bölümün ilk iki cümlesinde bölüm boyunca tekrarlanan ritim kalıbında la notası çalınarak bir anda 5/8'lik ölçüden 3/4'lük ölçüye geçilmesi nedeniyle radikal olarak tasvir edilebilecek ölçü değişikliğine uyum sağlanmasının amaçlandığı söylenebilir. Sonraki ölçülerde ani bir sıçrama ile geçilen fa notasının vurgulu biçimdeki tekrarlarının mi notası üzerindeki kalışları ile gelişen seyir; re, do ve si notaları üzerinde yanaşık bir biçimde devam etmekte ve bölüme hakim olan ritim kalıbı içerisinde la notasının tekrarlanmasıyla bölümün bittiği ve yeni

bölümün başlamak üzere olduğu duyumunun hissettirilmesiyle son bulmaktadır. Hızlı bir tempoya sahip yeni bölümde tekrar 5/8'lik ölçü sayısına dönüş yapılmaktadır. Bir oktav tizdeki la notasına yapılan geçişle farklı bir duyumu öne çıkaran bu bölümde fa diyez (3) notasının baskınlığı dikkat çekmektedir. Takip eden ölçülerde mi ve re üzerinde yapılan kalışlarla gelişen bölüm la notasında üzerinde bitmektedir. Bir anda başlayan yeni bölüm 9/8'lik ölçü sayısına sahip olup değiştirici işaretler bakımından da değişiklikler içermektedir. Eserin başından beri var olan si bemol (2) notası natürel hale gelmekte, do notası diyez almaktadır. Bu bölümde ezgisel seyir re ve si notaları arasında gerçekleşen kalışlarla gelişmektedir. Semahtaki ezgi hareketlerini ve makamsal seyri şu şekilde değerlendirmemiz mümkündür: Semahın 4/4'lük ilk kısmında ağırlıklı olarak dügâh perdesinin merkez alan bir beşli ses grubu üzerinde hareket eden "Uşşak veya Nevruz (eski)" yapısında kabul edilebilecek bir makam örgüsü mevcuttur. Genelde neva perdesinin merkez alan ezgiler, çargâh perdesinde de kısa bir durak yaparak karar bölgesine doğru hareketlenmektedir. 7/8'lik kısımda ise makam yapısı benzer olmakla beraber ağırlık çargah perdesindedir. Özellikle "rast ve çargah" perdelerinin ortak ezgi hareketlerine bakılınca bu kısmın XV. yüzyıldan itibaren nazariyat kaynaklarında tespit edilen "Huzi" makamına ait olduğu ön görülebilir. Buraya kadar sözlü olan kısım 6 dizeden oluşmaktadır. İlk 4 dize ABAB, 7/8'lik kısma denk gelen iki dize ise A'B' şeklinde müziklenmiştir. Edebi form yedekli koşmaya benzerken, beste tipi de koşma yapısını andırmaktadır. Bu kısmın ardından ezgisel kısım hem usullerdeki farklılaşma hem de metronomdaki hızlanmalarla adeta zikir coşkusunun artmasını işaret etmektedir. Buradaki 5/8'lik kısım Uşşak-Nevruz yapısını korurken, sonrasında gelen 3/4'lük kısım özellikle "acem" perdesindeki yoğunlaşması ve hüseyni perdesini merkez alması sebebiyle "Necid Hüseyni" makamını ortaya koymaktadır. Bu kısmı takip eden "hızlı" 5/8'lik kısım "muhayyer" perdesi üzerinden "Muhayyer" makamı içinde hareket etmekte, sonradan ise yine "Necid Hüseyni" yapısı içinde "hüseyni, neva, çargah, segah" perdelerinde duraklar yaparak karar perdesi olan dügah'a varmaktadır. 9/8'lik son kısım ise yine "Uşşak-Nevruz" yapılarının karakteristik bir örneği olup, eserin geneli perde sistemi, karakteristik ezgi kalıpları ve makam kullanımları açısından 18.yüzyıl sonrasında belirginleşen bir ezgisel örnek olarak belirmektedir. Perdeler etrafında genelde "üç sesten" oluşan çekirdek ezgilerle üretim yapan eser, yörenin âşık geleneği kültürünün kullandığı "âşık kalıpları" adına da fikir vermekte, merdiven ezgi hareketlerinin ve üçlü grubun ortasındaki sesi merkez alan hareketlerin yaygınlığı buradan anlaşılmaktadır.

Ocağın etkin olduğu alanda bağlamaya "Telli Kur'an" denmekte olup; dede ya da âşık icraya başlamadan evvel eline alırken ve bitişte bırakırken niyaz etmektedirler. Dede / âşık saz çalmalıdır. Yörede selpe tekniğinin kullanılmadığını; bağlamanın ebatlarının eskiden küçük olduğunu, mevcut durumda ise normal bağlama çalındığını aktarmışlardır. Bağlama icrası ile vokal icrası birlikteliğinde bağlama icrası sesin kullanıldığı dörtlüklerde arka planda kalmakta; sesin kullanılmadığı ara saz bölümlerinde daha öne çıkmaktadır. Dede /âşık, bağlama icrasında ezginin rengine göre kâh sakin kâh coşkun bir etki ile çalmaktadırlar. Sesin kullanıldığı saz ve ses birlikteliğinde bağlama tamamlayıcı özellik göstermektedir. Dede / âşık, ezginin bütününde ses ve bağlama icra bölümlerinde duyurulan karar sesi hem ezginin genel havasını hissettirmek için hem de makamsal yapıya özgü konsantrasyonu ile ses kullanımını destek özelliği göstermektedir.

Sonuç Yerine

Güvenç Abdal Ocağı'na özgü temsilen seçtiğimiz semah örneği ile Karadeniz Bölgesi Çepni Türkmen semahının tanımlayıcı özelliklerini bu şekilde çerçevelememiz mümkündür. Bu çerçevenin yanı sıra ekleyeceğimiz özellikler şunlardır: Anadolu'nun geneline baktığımızda Tokat yöresi Hubyar geleneğini andırmakta ise de önemli farklılıklar içermektedir. Figüratif olarak dönüşler farklıdır; bacıların kendi ekseni üzerinde uzun süreli dönüşleri önem arzetmektedir. Adım ve yürüyüşlere nazaran kolların kullanımı merkezdedir; yani kolların kullanımı üzerine kurulmuş bir figüratif yapı söz konusudur. Babaların kolları dirsekten bükük, bacılarınki omuzdan açık olarak ritme uyarlar. Ayrıca ağırlamadan ikinci bölüme ve ikinci bölümden üçüncü bölüme geçişte müstakil geçiş bölümlerinin bulunması farklılık göstermektedir. Diğer bir fark ise Karadeniz Bölgesi Çepni Türkmen cemlerinde semahı adeta gözcünün yörenin tabiri ile imatın yönetmesidir. İmat ayrıca cemdeki ilk dönülen Kırklar semahında anabacı dönenler arasında yer almaktadır. Bölümlerin bitişlerinde semah dönenler dengelerini korumak için birbirlerine elleri değmeden kollarlar. Anadolu'daki uygulamalar ile olan en tipik benzerlik noktası nefeslerin en az Hak Muhammed Ali, üçler aşkına üç tane olarak arka arkaya okunmasıdır. Ezgi kalıbına söz döşeme geleneği hâkim olan yörede şelpe tekniğinin bulunmaması Anadolu'daki uygulamalardan farkını göstermektedir. Yörede Yedi Ulu Ozan içinde Şah Hataî'nin yanısıra Virani aynı önemde görülmekte ve devamında Nesimi kabul edilmektedir.

Semahların Anadolu baz alınarak envanteri çıkarılmalıdır; ocaklara göre sözel, ezgisel, figürsel olarak kayıt altına alınmalıdır. Zira şimdiye kadar genellikle semahlar metin merkezli ele alınmış; ocaklara özgü derlenerek notalanıp kayıt altına alınarak icra ortamı içinde değerlendirilerek halkbilimsel ve müzik bilimsel çerçevede inceleyen çalışmalar yapılmamıştır.

1990'lı yıllar itibariyle ticari amaçla özel müzik sektöründe ve ayrıca yayın organlarında yer almaya başlayan semahlar; günümüzde icra ortamı olan ve değişim yaşayan cemlerde ve cemlerin dışında da icra edilmesi ve geleneksel yapısından uzaklaşma tehdidi ile karşı karşıya bulunmaktadır. Ocaklara göre kayıt altına alınan semahlar; sözel, ezgisel, figürsel anlamda varyant ve versiyonları ile sistematik metotlarla incelenmelidir; ancak bu şekilde Anadolu'daki semahların okunabilirliği sağlanabilir; ocaklara özgü olan semahların birbirleri ile birçok yönden karşılaştırmalı olarak çalışılma zeminine ulaşılabilir; zira semahlar bünyesinde birçok araştırmaya konu olabilecek zengin unsurlar barındırmaktadır. Özellikle müzik bilimi açısından incelenmesi, Anadolu'daki müzikal yapıların oluşumu ve bunun sosyal alt yapısı ile ilgili önemli bilgilere ulaştıracaktır. Sadece semah olarak bakmamak gerekir; cemdeki tüm müzik uygulamaları kayıt altına alınıp incelenmelidir. Anadolu Aleviliğinin bütününde ocaklara özgü müzik uygulamaları incelenmeli ve ocaklar arası karşılaştırma yapılmalıdır. Burada şunu da ifade etmemiz gerekir: her bir ocağın kendi içindeki uygulamalar arasında farklılık bulunmaktadır. Balıkesir, Manisa, İzmir'de yaşayan Köse Süleyman Ocağı mensubu Çepni Türkmenlerin müzik uygulamaları ile bizim burada incelediğimiz Karadeniz Bölgesi Çepni Türkmenlerin müzik uygulamaları üzerinde yapılacak karşılaştırmalı çalışmalar Türk müzik kültürüne yeni açılımlar kazandırarak katkı sağlayacak ve Türk müzik kültürünün renklerini ortaya koyacaktır.

Referanslar

Elçi, Armağan Coşkun (1998). *Alevi - Bektaşi Törenleri ve Semahlar* – (Doktora Tezi) Ankara.

Elçi, Armağan Coşkun (2017). *Anadolu Aleviliğinde Cem Âşıklığı / Zâkirliği*. Gazi Kitabevi. Ankara.

Elçi, Armağan Coşkun (2009). *Uçun Turnalar Semah Belgeseli*

Kökel, Coşkun (2013). *Güvenç Abdal Ocaklıları*. C. VII. Güvenç Abdal Araştırma Eğitim Kültür ve Tanıtma Derneği Yayınları.

Kökel, Coşkun (2005). *Güvenç Abdal Ocağı Üzerine Bir Değerlendirme*. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi. S.35 s.47-57.

Yalçın, A; Uysal, B. (2005). *Karadeniz Çepnileri 1: Taşlıca Köyü.* Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi. S.35 s.29-36.

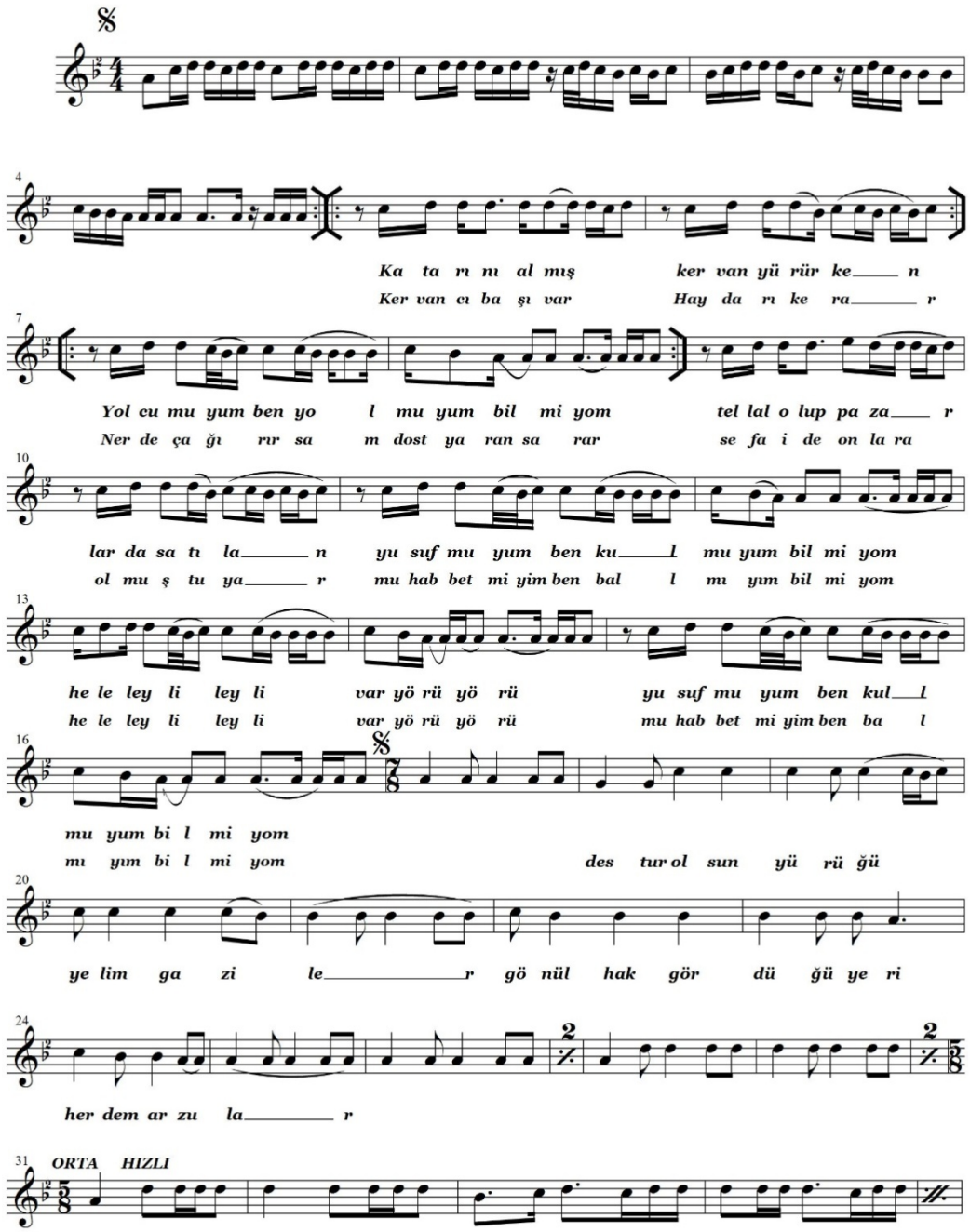
Yalçın, A; Uysal, B. (2005). *Karadeniz Çepnileri 2: Eskiköy* Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi. S.35 s.37-46.

VI. Ek

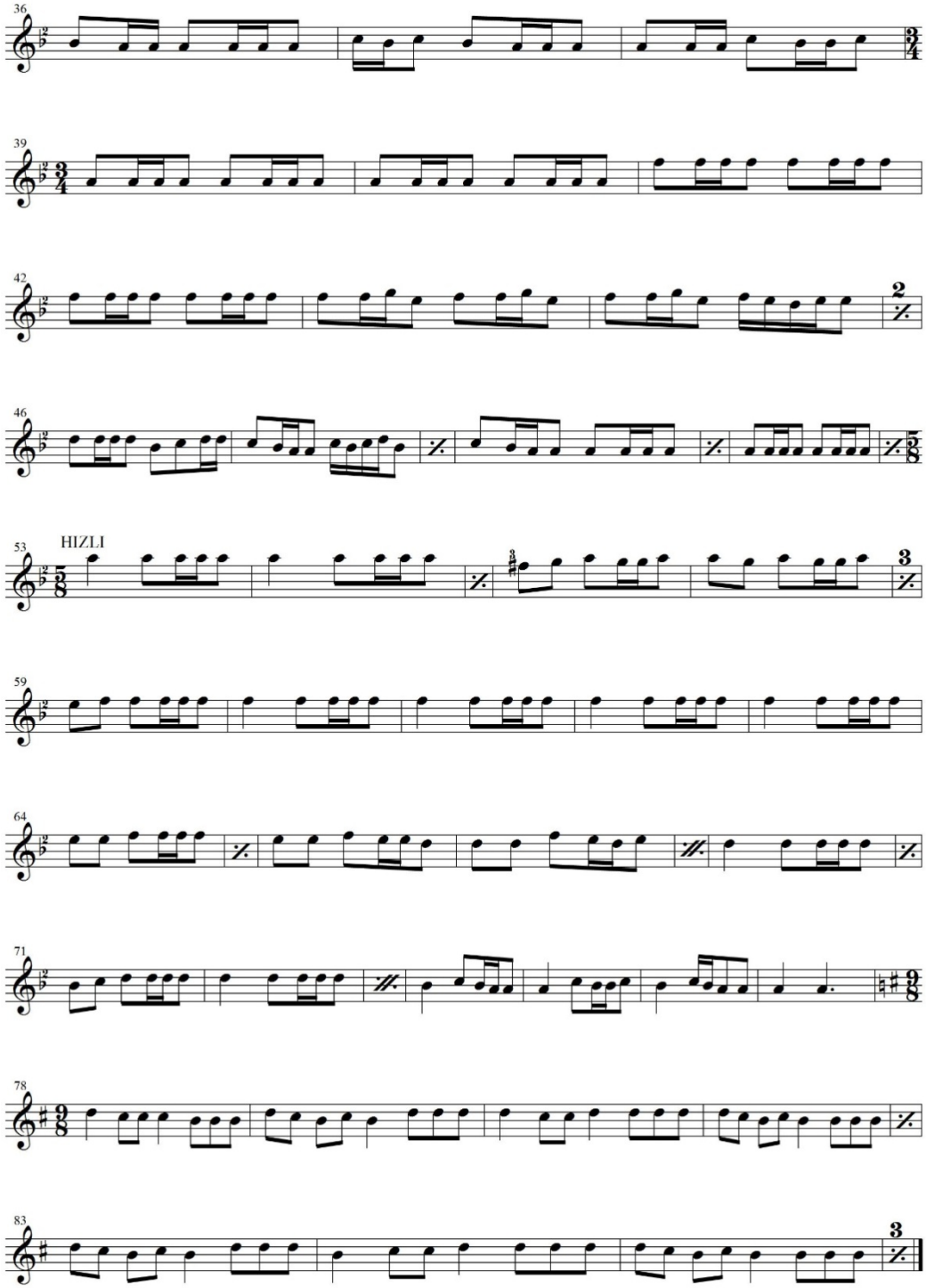
Yöre
ORDU/Gürgentepe
Kimden Alındığı
Sefa Göktepe

Derleyen
Armağan Coşkun ELÇİ
Notaya Alan
Armağan Coşkun ELÇİ

KIRAT SEMAHI



KIRAT SEMAHI-2



Bengi ÇAKMAK
Boğaziçi University
cakmakbengi@gmail.com

AN ANALYSIS OF CULTURAL HERITAGE CONSERVATION WITH THE PERSPECTIVE OF NOSTALGIA: THE CASE OF KADIKÖY SHAFT BAR

Abstract

The notion of cultural preservation necessarily deals with the notions of time and memory. To this regard, perhaps the major point is the vulnerable relationship between collective cultural memories, feelings, and affects of individuals and social groups and the fluctuations of time and space. Concerning the issue of preservation, one side of this relationship refers to the sense of stability, whereas the other is essentially fluid, dynamic and inevitable. This easily renders the maintenance and preservation to be a matter of struggle, which can easily turn into a frustration and failure. I use the case of Shaft Bar, which used to be symbolic of Kadıköy rock culture and was recently closed. I will share and discuss the findings from my discourse analysis in which the written material on the Internet following this incident was analyzed. I use emotions and affects as my theoretical tools in understanding the reactions of people, and I will elaborate on the nostalgic perception of people that appeared to be the common sentiment in people's reactions. The perspective of nostalgia is significant as it points out both the importance of emotions and affects within a culture, music culture in this case and the insufficiency of preservation. In this aspect, I critically approach the notion of preservation and I suggest that the notion of sustainability must be taken into account as an alternative way of dealing with change.

Keywords: cultural preservation, sustainability, Shaft Bar, Kadıköy rock culture, emotion, affect, nostalgia

* * *

The purpose of this paper is to analyze the reactionary discourse emerged after the announcement that Shaft Bar, one of the key places of Kadıköy rock culture was going to be closed. It is a multi-layered case directly linked to the phenomenon of change and is critically associated with the concepts of culture and cultural preservation. I propose that these concepts should be reviewed with specific cases where change and reaction occur and that emotions and affects are powerful tools to analyze such cases to grasp the dynamic nature of change, cultures, and the emotional-affectual state of people themselves. Within this aspect, I

will critically review the concept of cultural preservation along with the feeling of nostalgia, which turned out to be the common ground on which different stances and reactions constituted the discourse afterward. I will discuss the notion of preservation with emotions and affects as theoretical tools, with the results of my discourse analysis, and the concept of (cultural) sustainability which is discussed by ecomusicology in a parallel way to my perspective.

Kadıköy is a central urban district in İstanbul in many aspects such as having a long history of settlement, still inhabited by large populations, and also as being an intense region in terms of art and culture and an active social life and yet a relatively calm place compared to the European Side, which makes people prefer to spend their time there. With the recent urban transformations in İstanbul, especially with the one in and around Taksim/Beyoğlu region, people who used to go to the cafes and bars there have started to discover or rediscover Kadıköy as an alternative. Besides the current revival process, Kadıköy bears another significance in this specific case because it has been the heart of rock music and rock culture since the end of the '80's. Shaft Bar used to be one of the most prominent characteristics of Kadıköy rock culture, which opened in 1999 mainly as a blues bar. Then it continued to include hard rock and metal music, extending its participants and becoming an ideal rock bar which meets diverse tastes enriched with good quality live music performances. To call Shaft as sustenance for rock culture of Kadıköy would be right in terms of providing live music throughout the week until morning and introducing new bands along with the already legendary ones, combining local and international sounds. However, something happened last year, and it is where the story begins. Shaft Bar was closed in 2017. The owners of Shaft announced this news by saying that after 18 years they had to close the bar because "these days it is becoming impossible to provide live music, especially if it's rock and blues, due to high costs and low profit." They finished their words with this sentence: "We believe our paths will cross with our musician friends and our regulars elsewhere. Rock'n roll never dies!"

Two major points that I find important in the case of Shaft Bar and the way its owners announced it to the public have formed the topic of this study. The first is that even Shaft Bar could not maintain itself and adapt to the new Kadıköy, so to speak. The second point is that many places are closed, and new ones are opened, and this has been an ordinary thing usually happening without being noticed, yet Shaft Bar's closing turned out to be not a simple thing. Not only the attitude of Shaft Bar's owners reveals that there is more but also it paved the way

for a reactionary discourse among Kadıköy rock community, and the reactions commonly expressed this incident to be a matter of life or death. It raised the question of whether rock'n roll would die or survive, and it most commonly raised the latent reaction that it never dies. To me, this question in people's reactions brings about other related points. First, people's reactions clarify the significance of emotions and affects both as theoretical tools to analyze the phenomenon of change and effective tools of analysis to be able to understand how they form a certain culture and thus shape the dynamics of that culture when it comes to change. The next point I want to elaborate on is the question of whether the concept of cultural preservation with its prevailing meaning is helpful to comprehend it all.

When I heard that Shaft Bar was going to be closed, I was not shocked because it has been the case for many places in Kadıköy and in İstanbul due to urban transformation and the changing environments. Still, I felt very sad as someone calling myself a participant of Kadıköy rock culture, and I decided to make a research about what was written upon the incident on the Internet. As I read the reactions I realized that it was an intense emotional experience for 'us', as the sense of witnessing a closing of an era, and it could be very ordinary and perhaps invisible to other people at the same time. It showed me that the thing we experienced was indeed very subjective and inter-subjective, and it could only be understood through understanding emotions. In addition to that, Shaft Bar's closing evoked the sensation within Kadıköy rock culture that the incident represented a failure. A place that bears great value for a community was lost and could not be preserved against change. That is why I came to question the notion of cultural preservation. I made discourse analysis using the written material on the Internet by the people who wrote about Shaft Bar's closing and expressed their feelings and ideas. I collected data from 17 written pieces; some of them were articles, some were news from newspapers, and some of them were entries on online discussion platforms. The first and foremost thing that drew my attention was that all of them were highly reactional and emotional, as I have said. Everybody reflected differently on what happened and came up with different reasons, different cause and effect relations. However, they were all emotional in their own ways, and the most common emotion, or emotional state, was nostalgia.

Nostalgia –*nostos* (return to home) and *algia* (longing), 'nostalgia'– is a feeling of longing for a home that is no longer existing or never existed. It is a feeling of loss or replacement (Boym, 2009: 14). As Svetlana Boym explains, although the word nostalgia is a combination of two

Greek roots, it was, in fact, an invented word and first used by a physician Johannes Hofer in 1688. Back then, nostalgia was identified as a deadly disease diagnosed among soldiers, and according to the recorded information, it was cured. Nevertheless, nostalgia can be mentioned as a recurrent disease as it reappeared in the modern era and now it cannot be cured. Boym states that nostalgia has evolved into a social, modern, and romantic dimension in its comeback. According to her, the current (or recurrent) form of nostalgia, once a temporary disease as a sort of homesickness, has transformed into a hopeless state that is deadlier within modern condition in the 21st century, and that the century's history started with a futuristic utopia and ended up with nostalgia. In a broader sense, it is an outbreak against the fast-paced organization and flow of modern society and the pursuit of progress based on consumption. Nostalgia necessarily deals with the contradictory emotional and affectual labyrinths embedded in the idea of 'home'. The nostalgic spirit of people's latent reactions to Shaft Bar's closing reveals a similar concept of nostalgia. I can summarize the fundamentals of nostalgia based on my analysis as the sense of loss due to the inevitable and unignorable change, and the impacts of that sense which resulted in anger, outbreak or the tendency towards making accusations for some; and for some others, it is articulated as melancholic sadness, despair or a prospective consolation.

There are certain patterns as distinct consequential reactions emerged from the nostalgic emotional state. As I have mentioned, my analysis indicates that different emotional reactions can occur from the similar ground upon the same incidence. The sense of nostalgia, in this case, is sourced from the urban and cultural transformation going on in İstanbul, which has influenced Kadıköy to a great extent, and the inevitable failure of the preservation of symbolically-loaded places such as Shaft Bar. On one side there are expressions related to anger, outbreak or an inclination towards making accusations. These emotional channels are often seen together as they support each other in an attack-like reaction upon the incident. I can easily say that the accusing attitude is the major characteristic of this type, but the target varies. By some people, the blame is to put on the owners of Shaft Bar and the management of the place itself, referring to the wrong policies of the owners such as increasing the prices while not improving the physical and technical features. Another type of accusations is made targeting Kadıköy's rock community of not having given their support enough. For instance, a piece of news appeared on *BirGün*, a widespread newspaper, bears the title "One cannot run a bar with nostalgia". It is written that after Hayal Kahvesi, another place that was closed, they

heard that Shaft was going to be closed too, which was a 17-year-old place and among the 'signature places' of Kadıköy. The writer continues by saying it must be admitted that a group of people who never left their home in 15 years is now crying. The third tendency is to blame the overall negative change in rock music which is related to the growing popularity of low-quality musicians and a low-quality audience, and thus the decrease of high-quality live music. The second pattern revolves around sadness, despair and/or consolation. Although sadness is shared by almost everyone who reacted to the incident, this pattern shows the melancholic sadness close to despair that renders people more passive compared to the first group of emotions. These are articulated by the people who mentioned the unfortunate transformation in an acquiescent-like tone, and who emphasized the past and the old memories the most. They are inclined to express their current feelings and thoughts through the way they used to feel when Shaft Bar was open and Kadıköy rock culture was the way it was. They are the ones who mainly talked about what they remembered from the past, things they used to do in good old days and said that they would never forget Shaft Bar and the true spirit of Kadıköy rock culture. In these two patterns and the related emotions, the idea that 'rock'n roll never dies' is shared, whether as a form of an outbreak or a prospective consolation. Also, there are a few who think that rock music is in decline and this is a fact that needs to be faced and accepted. Overall, the most frequently used keywords I detected are 'sadness', 'regulars *(müdavimler)/*being a regular *(müdavimlik)*', 'memories', 'to remember', 'loss/lost', 'change/transformation', 'anymore', 'we/us', 'my youth/my teenage years', 'farewell', 'our community', 'unfortunately', 'to cry', 'in the past'.

Emergent discourse and my analysis demonstrate that emotions and affects are indeed strong tools to understand what really happens when something changes. It is not merely that there is a physical change but more. In this case, what is more becomes visible through the sense of nostalgia which points out to a crisis of home and memory. Now I will critically approach the concept of cultural preservation and raise it as a question. In doing so, I will elaborate on Kadıköy rock culture as a music environment and 'a home' which does not only consist of certain places and social practices and events but also a dynamic web of affects and emotions.

As I have mentioned in the beginning, Kadıköy is one of the most central districts on the Anatolian Side of Istanbul. The prominent characteristics of Kadıköy constitute the image of the place not only on the physical and material but also on the social and affectual level. Kadıköy rock culture, in this sense, is inseparable from the existence of Kadıköy as an urban

space on both levels. In fact, its existence is an ever-going process of coming-to-existence throughout its history that is shaped again and again by the people who affected and were affected by Kadıköy. It should be noted that space on which a rock culture took shape is not the whole district. The whole district covers a large area of 25,20 km^2 and involves 21 neighborhoods.[1] What is commonly meant by Kadıköy in daily life is the region which starts with Kadıköy ferries and the dock to the old market area *(Çarşıiçi)*, and then opening to key parts of Kadıköy such as Caferağa, Bahariye, and Moda. Kadıköy has a long history of settlement dating back to the B.C. era but the development of Kadıköy as an urban center began in the late 19th century. It was the ferry and the train that connected the Anatolian and the European side via Kadıköy, which paved the way for Kadıköy's development in that sense. These are also important in terms of reflecting the prevailing narratives of Kadıköy as space where 'feels like home' with the sense of tranquility despite its centrality and gradually becoming a crowded urban area. The ferry and the train appear to be significant affectual memory-spaces which have taken part in the literature and cinema. The practice of arriving in Kadıköy is often pictured and imagined as coming back to home by the people who live in Kadıköy (Öner, 2013), and it symbolizes a calmer and more familiar space compared to the European side by the ones living elsewhere as well.

I find it important that the sense of 'feeling at home' has deep roots in the emotional and affectual history of Kadıköy, and affects, by their nature, can live and be transmitted to people from different generations in different contexts. One reason why Kadıköy rock community has felt like their home was lost or replaced due to change, in the case of Shaft Bar's closing, can be understood in terms of affectual and emotional history of Kadıköy. The nostalgic perception that emerged out of the reactions of people in this case reinforces that Kadıköy's image as the home is a shared sentiment unique to the place. Another reason is that music and sound already provide a highly emotional and affectual ground on which the sense of space and home come to existence, which the brings discussion to the importance of emotions and affects in this analysis.

Deleuze's philosophy and his idea of resonance would be beneficial to grasp this relation. Resonance is the source of music and sound, and makes it possible to perceive, make sense, and experience the self-existence within space. Deleuzian concept of resonance is neither cosmos, referring to consonance, nor chaos, referring to dissonance, but 'chaosmos' (Antonioli

[1] http://www.kadikoy.bel.tr/Kadikoy/Cografi-Konum

and Heuzé, 2012). Resonance allows the becoming and co-existence of the two, the 'incompossible worlds' within fluidity, which is directly linked to affect itself. The notions of territorialization and de-territorialization refer to the same everlasting flow of the creation of space. Likewise, Iain Campbell (2017) discusses the Deleuzian resonance and connects it to John Cage's theory of sound. The emphasis of Cage that the impossibility of pure silence proves the omnipresence of sound is very much in dialogue with the idea of resonance and fluidity in Deleuze's thinking. Cage's concept of sound-space relies on the space-making power of sound too. Therefore, a culture based on music and sound makes it meaningful why its participants have a deep sense of space, self-world, and home in the first place. Kadıköy rock culture is also special in this sense, and again it is no coincidence that the most prominent feeling observed in the emergent discourse upon Shaft Bar's closing happens to be the sense of nostalgia referring to a crisis of home. Moreover, finding that people's reactions are highly emotional, and nostalgia is the most common feeling indicate that emotions and affects must be considered as major elements forming the sense of space and identity, which is often expressed as 'a soul of a certain place', along with the power of music and sound. They can reflect the ever-changing character of places. Emotions, in this sense, are the most familiar in terms of playing a significant role in daily life experiences through the mediation of language, just like in this case of Shaft Bar. Emotions are frequently reflected by language in all spheres of communication and interaction, and the fact that they can be represented -at least to a certain extent- indicates that they necessarily fall within the realm of culture. Affect, on the other hand, transcends the language medium and they rather point out a bodily, fluid, and an intersubjective area. They are harder to express and observed within the limitations of supposedly-structural entities such as language or culture. In the mid-1990s, a new tendency emerged from the critical theory that is the 'affective turn' (Clough, 2010: 206). Brian Massumi conceptualizes affect as the potentials, indeterminacy, and fluidity of bodies (Clough, 2010: 209). What 'body' means here does not refer to the individual's physicality but the intersubjective co-existence of bodies as a holistic body. That is why, unlike the common idea, the concept of affect is not pre-social but 'open-endedly social' (p.209). Affect refers to the re/production of a capacity of bodies to affect and be affected (Pile, 2009: 8), which means they also provide an exchange between subjects that consolidates the sense of place and identity.

Having broadly tackled the concepts of emotion and affect, I find them to be useful and powerful tools for analyzing a culture, especially a music culture, that should be considered as inseparable from each other. Together they provide valuable insights both through the expressions of people reflected through language and, beyond language, about the fluid and indeterminant nature of change. In this case, the emotional and affectual analysis of people's reactions towards the Shaft Bar incidence indicated that there is a common nostalgic state due to the felt possibility of losing the home, and this necessarily brings about the question of cultural preservation as a form of frustration and failure. In other words, the results of the discourse analysis clarify that people have taken this incident as a loss, a failed preservation, and a current threat. From the general perspective of cultural heritage preservation, a rock bar's being closed in a time of fast-paced transformation might not seem as vital as how it was felt by the community. An emotion-based analysis, however, shows that it is vital. Therefore, I propose that such alternative methods and perspectives should be applied to the issue of cultural preservation. Moreover, I argue that the notions of culture and preservation should be reviewed as well. To do so, I will review the term 'cultural preservation' and discuss it in relation to the concept of sustainability.

Efforts pursued in the preservation of tangible and intangible cultural heritage necessarily deal with the notions of time and memory. To this regard, perhaps the fundamental point is the vulnerable relationship between collective cultural memories, feelings, and affects of individuals and social groups and the fluctuations of time and space. Concerning the issue of preservation, one side of this relationship refers to the sense of stability, whereas the other is essentially fluid, dynamic and, most importantly, inevitable. International Council on Monuments and Sites defines cultural heritage as "an expression of the ways of living developed by a community and passed on from generation to generation, including customs, practices, places, objects, artistic expressions, and values. Cultural Heritage is often expressed as either Intangible or Tangible Cultural Heritage" (ICOMOS, 2002). If I take keywords and phrases from this definition, I have 'expression', 'ways of living', 'community', 'from generation to generation', 'customs, practices, objects, artistic expressions and values'. All these can be observed in Kadıköy rock culture as any other music culture that is also bound to a certain time and space relationship and shaped by feelings and affects. And these key terms are also found underlying in the reactions of people that I analyzed. In addition to the concept of cultural heritage, the notion of preservation deals with the protection of cultural heritage,

and thus keeping what was in the past and carrying it to the future. To put it differently, we may call it a matter of life. The debate and the practice of cultural preservation is the question of keeping something alive. For the meaning of cultural heritage refers to a certain community's ways of living which are passed from one generation to another, the aim of preservation to be a bridge between the past and the future seems to be already present within the perception of cultural heritage; its very meaning implies the concern to preserve. Sustainability, on the other hand, reflects a different perspective that is more dynamic and suitable in terms of dealing with changes and crises both naturally and culturally. I will discuss sustainability within the framework of ecomusicology because it challenges the prevailed meanings of culture, preservation and suggests the term 'cultural sustainability' within the whole sustainability debate. In addition, ecomusicology uses the term ecosystem for culture, mainly because of its dynamic, organic, and interactive structure. If culture's prevailed meanings are reviewed and extended to take it as an ecosystem, it would be easier to fill the gap between what is social and what is natural. And to speak of an ecosystem necessarily produces a sense of sustainability.

Ecomusicology is a relatively new approach and as an interdisciplinary field combining musicology with many other disciplines, which offers an alternative perspective towards the notion of preservation as well. To explain shortly, Aaron Allen states that ecomusicology as a term was first used in 1972 but it did not start gaining traction until the first decade of the 21st century. It was Allen himself who was asked to write a definition of ecomusicology in 2010 for Grove Dictionary of American Music. Allen (2011) also states that the term ecomusicology combines the fields of ecocriticism and musicology, and thus it carries the emphasis on 'eco' within musicology. According to Caprioli (2012: 2), "in musicology, the interest for a responsible 'eco' approach had begun to emerge since the seventies along with the growth of concern for the environmental studies in natural and social sciences". Ecomusicology deals with the phenomenon of change in the ecological sense but it also provides a bridge between nature and culture and connects climate change to the crisis of both nature and culture. It is also possible to realize through this perspective that the phenomena of change and crisis can easily merge, and just like the situation I discuss in the case of Shaft Bar, the question of preservation rises out of the intersection of two. As the initial footsteps of ecomusicological discourse, in the '70's, ecomusicology emerged from ethnomusicology and the soundscape studies which provided a new perception of everyday

sounds and an awareness "to preserve endangered ones" (Ingram, 2011). Back then, the concept of preservation appeared as a resemblance between nature and music. "The ecology metaphor used in the ethno/musicological discourse of the late 20th century was rarely elaborated beyond the simple juxtaposition of species diversity with musical diversity," as Perlman (2012) calls it. However, such use of 'the ecology metaphor' referring to a correspondence between the diversity and the preservation of species and sounds turned into an understanding of the integrity between nature and culture. "It was not until the new millennium that music scholars began engaging with the subject of ecology in depth and in detail" (Perlman, 2012). Such awareness about the integrity of nature and culture relied on climate change and crisis as well, and the question of preservation has turned into the question of sustainability. The term 'sustainability', along with 'environment', appear to be significant keywords for this perspective in which "ecomusicology distinguishes itself from the usual musicological dyad of music/sound + culture/society through the addition of nature/environment" (Allen, 2017). Ecomusicology's way of discussing sustainability brings natural and cultural concerns together, and it tackles cultures and cultural formations as ecosystems and environments in themselves beyond any metaphor. When it comes to music cultures, as in my case of Kadıköy rock culture, sustainability plays a major role not only for the maintenance of specific environments but also for the emotional and affectual states of the cohabitants of those. Simply because aesthetics is a crucial part of sustainability, which refers to the question, "What kind of world do we want to sustain?" (Allen, Titon, VonGlahn, 2014). What is meant by 'this world' involves "joy, excitement, emotion, goodness, and beauty – a world that looks good, feels good, sounds good, and is good". Ecomusicology does not abandon the notion of preservation, yet it introduces the question of 'cultural sustainability' that should be considered as an alternative way of understanding culture, preservation, and cultural preservation. Unlike the static character of preservation and the underlying idea that nature and culture are separate, the idea of sustainability fits the realization of the integrity of nature and culture as dynamic and fluid entities affecting each other. In other words, ecomusicology connects music, culture, and nature with each other, and it takes all these realms to be dynamic, fluid, and interactive. This is also what I mean by reviewing the general understanding of culture. Ecomusicology questions "how are musical cultures threatened and/or preserved" with the aspect of "cultural sustainability" (Allen, 2010).

As my case shows, one single place among hundreds of others could affect a certain culture and could be perceived as a loss, failed preservation, and a threat. In the same sense, it indicates that the reason for such loss was not only a failed preservation but also a matter of 'unsustainability'. As Challe (2015) puts it: "It isn't just about preserving these musical cultures but also about the environment from which the music is inspired; they are both interconnected in deep and meaningful ways." The fact that Shaft Bar could not sustain itself within the transformation process is not something that would destroy Kadıköy rock culture, but as a problem of unsustainability, it influences the community's inner sense of sustainability as well. That is why the common nostalgic emotional state is not a coincidence since people experience a clash between their inner and outer worlds that is the clash between the desire to preserve and the existence of change as a bitter fact. As can be observed from the nostalgic point of view, it has become harder for cultures to be preserved, and the idea of preservation does not help at all. Nor it seems realistic. Efforts pursued in the preservation of cultures and cultural heritages necessarily deal with the notions of time and memory. To this regard, perhaps the major point is the vulnerable relationship between collective cultural memories and feelings of societies and social groups and the fluctuations of time and space. Concerning the issue of preservation, one side of this relationship refers to the sense of stability, whereas the other is essentially fluid, dynamic and most importantly inevitable. Just like the problematic situation of ecosystems within the process of climate change, natural/cultural sustainability of gains importance and validity.

To conclude, I critically approached the possibility of the preservation of cultural heritage. I use the case of Shaft Bar, which is among the prominent symbols of Kadıköy rock culture and was closed recently. I collected the written material on the Internet following this incident and made a discourse analysis. People's reactions and stances have brought important insights into the debates of cultural heritage preservation, and the notions of culture and preservation. Nostalgia as the common ground showed that emotions could be valuable tools to be included in studies, and it also showed that people's needs to protect clash with the undesired result. Something is wanted to be preserved, but somehow it could not be preserved. Nothing is certain but the inevitable presence of an undesired change. That is why the common ground turned out to be nostalgic emotions. To this end, I suggest that the notion of sustainability is more fruitful for the contemporary social reality because preservation

remains very static and it could easily fail. Sustainability, on the other hand, refers to the phases of active acceptance and struggle at the same time.

References

Allen, A. S. (2011). "Ecomusicology: Ecocriticism and musicology". *Journal of the American Musicological Society*, *64*(2), 391-394.

Allen, A. S., Titon, J. T., & Von Glahn, D. (2014). "Sustainability and Sound: Ecomusicology Inside and Outside the University". *Music and Politics*, *8*(2).

Allen, A. S. (2017). "Greening the Curriculum: Beyond a Short Music History in Ecomusicology". *Journal of Music History Pedagogy*, *8*(1).

Antonioli, M., & Heuzé, B. (2012). "The power of sound: resonance and refrain". *Parallax*, *18*(1), 87-95.

Boym, S. (2009). "Nostaljinin Geleceği", çev. *Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları: İstanbul*.

Campbell, I. (2017). "John Cage, Gilles Deleuze, and the Idea of Sound". *Parallax*, *23*(3), 361-378.

Caprioli, L. G., & di Vicenza, C. D. M. (2012). Ecomusicology: A Key to Understand Human Harmony.

Challe, Tiffany, "Ecomusicology: back to the roots of sound/music and environmental sustainability" (2015). *CUNY Academic Works.*

Clough, P. T. (2010). "The Affective Turn: Political Economy, Biomedia, and Bodies". In *The affect theory reader* (pp. 206-225). Duke University Press.

FocusFoward, U. (2010, April 19). "Ecomusicology". Retrieved from https://www.slideshare.net/uncfocusforward/aaron-allen

ICOMOS. (2015, October). *A Cultural Heritage Manifesto* [PDF]. London: International Council on Monuments and Sites.

Ingram, D. (2011). Editorial. *Greenletters: Studies in Ecocriticism*, *15*(1), 5-7. doi:10.1080/14688417.2011.10589087

Öner, H. (2013). *Kadıköy in New Turkish literature (1872-2000): Story, novel or memoir books* (Unpublished doctoral dissertation). Marmara University. Retrieved from https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/

Perlman, M. (2012)." Ecology and Ethno/musicology: The Metaphorical, the Representational, and the Literal". *Ecomusicology Newsletter*, *1*(2), 1-15.

Pile, S. (2010). Emotions and affect in recent human geography. *Transactions of the Institute of British Geographers*, *35*(1), 5-20.

Discourse Analysis Material

Akpolat, B. (2017, June 1). Nostaljiyle bar işletilmez. *BirGün*. Retrieved from https://www.birgun.net/haber-detay/nostaljiyle-bar-isletilmez-162237.html

Internetajans. (2017, July 8). Kadıköy'ün rock sahnesi 18 yaşında kepenk indirdi. Retrieved from https://www.internetajans.net/kadikoyun-rock-sahnesi-18-yasinda-kepenk-indirdi-531

İstanbul'un Artık Var Olmayan Efsanevi Gece Mekanları [Web log post]. (n.d.). Retrieved from https://blog.heypubstory.com/tr/istanbulun-artik-var-olmayan-efsanevi-gece-mekanlari/

Kadıköy shaft barın kapanması. (n.d.). Retrieved from https://www.uludagsozluk.com/k/kadıköy-shaft-barın-kapanması/

Kadıköy shaft club. (n.d.). Retrieved from https://eksisozluk.com/kadikoy-shaft-club--472931

Kadıköy shaftclub'ın kapanması. (n.d.) Retrieved from https://laiksozluk.net/kadikoy-shaftclubin-kapanmasi_8705

Kadıköy Shaft kapanıyor. (n.d.). Retrieved from http://www.zeroistanbul.com/haberler/kadikoy-shaft-kapaniyor

Kadıköy'ün ünlü mekanı kapanıyor. (2017, May 31). *Hürriyet*. Retrieved from http://www.hurriyet.com.tr/gundem/kadikoyun-unlu-mekani-kapaniyor-40475261

Kadıköy'ün ünlü mekanı kapanıyor. (2017, May 30). Retrieved from https://odatv.com/kadikoyun-unlu-mekani-kapaniyor-3005171200.html

Koseoglu, K. (2017, June 01). Shaft Da Kapanıyor. Retrieved from https://keremkoseoglu.com/2017/06/01/shaft-da-kapaniyor/

Onedio. (2017, October 23). Kadıköy'ün Son Yıllarda Geçirdiği Muazzam Değişime Sebebiyet Vermiş 17 Olay. Retrieved from https://onedio.com/haber/kadikoy-un-son-yillarda-gecirdigi-muazzam-degisime-sebebiyet-vermis-17-olay-781794

Shaft: Kadıköy'ün Rock ve Blues Kalesi. (2017, August 23). Retrieved from http://kadikoyguide.com/kadikoyun-rock-ve-blues-kalesi-shaft/

Shaft Kapanıyor. (2017, May 30). Retrieved from https://turkrock.com/konu/80273/

Shaft Bar Kadıköy. Sizinde benim gibi mutlu hatırlayacağınız anılarınız oldu mu? (2017, June 12). Retrieved from https://www.kizlarsoruyor.com/kultur-sanat/q7278607-shaft-bar-kadikoy-sizinde-benim-gibi-mutlu-hatirlayacaginiz

Türk Gitar. (2017, May 30). Kadıköy'ün Simgelerinden Shaft Bar Kapanıyor! Retrieved from https://turkgitar.net/kadikoyun-simgelerinden-shaft-bar-kapaniyor/

Uygun, G. (2017, May 30). Kadıköy klasiği Shaft'tan veda! *Gazete Kadıköy*. Retrieved from http://www.gazetekadikoy.com.tr/gundem/kadikoy-klasigi-shafttan-veda-h10652.html

Uygun, G. (2018, February 1). Kadıköy'ün müziksel değişimi. *Gazete Kadıköy*. Retrieved from http://www.gazetekadikoy.com.tr/alternatif-sesler/kadikoyun-muziksel-degisimi-h11842.html

Mehtap DEMİR
İstanbul Üniversitesi
mehtapd@istanbul.edu.tr

GÖÇ VE KÜLTÜREL ENTEGRASYON: STUTTGART'TA YAŞAYAN TÜRK DİYASPORASININ MÜZİK HAREKETLERİ

Özet

Kültür bağlayıcı yapı oluşturur hem sosyal anlamda hem de zamansal olarak birleştirici ve bağlayıcıdır. Ortak deneyim, beklenti ve eylem mekanlarından bir sembolik anlam dünyası yaratır, birleştirici ve bağlayıcı gücüyle, güven ve dayanak imkanı sağlayarak insanları birbirlerine bağlar. Doğma büyümelik ve yerlilik kavramları, gitgide daha çok insanın kendi kimliğini; yersiz yurtsuzlaşmış ana vatanlar, kültürler ve kökenler ile ilişkilendirerek tanımlamasından veya başkaları tarafından bu şekilde sınıflandırılmasından ötürü, karmaşık bir hal almaktadır. Etkileşim, kimlik edinme yeniden üretimde hem süreçsel bir boyut hem de bir tutkal niteliğindedir. Göç ve sınır-ötesilik mefhumu yeni sorunlar ve çözümlerini sunmaktadır. Devlet politikaları, asimilasyon ve sonrasında adaptasyon olarak yeniledikleri söylemlerine, daha insancıl ve ikna edici olan entegrasyon temelini yerleştirmeye çalışmaktadır. Kültür ve aracı aygıtları bu entegrasyon sürecinin yapı taşlarıdır. Bu bildiri kapsamında 2013-2017 yılları arasında Almanya Baden Württemberg eyaletinin başkenti olan Stuttgart şehrinde yaşayan Türk diasporasında müzik hareketleri ve entegrasyon deneyimleri incelenmiştir. Dört yıl süresinde bir uzun soluklu eğitim projesi, sekiz Türk ve Alman müzikçilerden oluşan konser projesi, üç düzenli koro odak grup gözlemi ve yirmi derinlemesine mülakat yapılmıştır. Çalışmanın birincil amacı, kültürel entegrasyon sürecinin Türk diasporası tarafından nasıl algılandığını çözümlemektir. Kimlik dönüşümleri ve tanımlamalarını anlamak değerlidir. İkincil olarak, bu uygulamalı sürecin çıktılarına ilişkin verileri yorumlamaktır. Yapılan proje ve konser süreçlerinin etnografik bulgularını paylaşmak yerinde olacaktır. Araştırmanın yönetimi, uygulamalı etnomüzikoloji yaklaşımı ile hükümetlerin ya da özel kuruluşların yönetim faaliyetlerini desteklemek için, araştırıcı uzmanlar ya da eğitici personel olarak deneyimler oluşturmaktadır. Bu anlamda Almanya'da uygulamalı etnomüzikologların deneyimleri irdelenmiştir. Etnografik veri toplamanın yanı sıra karar verici ve yönlendirici konumda çalışma deneyimi, bu bildirinin buluşlarındandır.

Anahtar Kelimeler: kültürel entegrasyon, uygulamalı etnomüzikoloji, sınır-ötesilik, müzik

MIGRATION AND CULTURAL INTEGRATION: MUSICAL MOVEMENTS OF THE TURKISH DİASPORA LIVING IN STUTTGART

Abstract

Culture forms a binding structure; a structure that is unifying and binding both socially and temporally. By creating a world of symbolic meaning from common experience, expectation and environments of activities, it connects people with its unifying and binding power by providing opportunity for trust and support. The concepts of 'native born' and 'nativeness'are becoming increasingly complex due to more and more people defining their identities by associating it with homelands, cultures and origins of no fixed abode or being classified as such by others. Interaction, identity acquisition is both a procedural dimension and of characteristics of a binder in re-production. The concept of migration and border-crossing presents new challenges and solutions. Integration as a more humane and persuasive basis is being sought to be implemented in the refreshed discourses of state policies, assimilation and adaptation afterwards. Culture and its intermediary instruments are the building blocks of this integration process. The experiences of integration and music movements in the Turkish diaspora located in the city of Stuttgart, the capital of Germany's Baden-Württemberg State, between 2013-2017 have been studied. A long-term educational project, a concert project consisting of eight Turkish and German musicians, three regular choir focus group observations and twenty deep interviews were conducted throughout the four years. The primary purpose of the study is to analyze how the the cultural integration process was perceived by the Turkish diaspora. Understanding identity transformations and their definitions is of significance. Secondly, it is to interpret the data regarding the output of this applied process. It will be appropriate to share the ethnographic findings of the project and concert processes implemented. The management of the research creates experiences as research experts or educational staff to support the management activities of governments or private organizations with the applied ethnomusicology approach. In this sense, the experiences of applied ethnomusicologists are examined in Germany. Study experience in the decision-making and driving position along with the ethnographic data collection are the inventions of this report.

Keywords: cultural integration, applied ethnomusicology, borderline, music

* * *

Giriş

Bu bildiri kapsamında 2013-2017 yılları arasında Almanya Baden Württemberg eyaletinin başkenti olan Stuttgart şehrinde yaşayan Türk diasporasında müzik hareketleri ve entegrasyon deneyimleri incelenmiştir. Bildirinin amacı uzun süreli etnografya deneyimindeki çıkarımları bugünün tarihine not düşmektir. Bu kapsamla, bildirinin temel sorunsalı, kültürel entegrasyon sürecinin Türk diasporası tarafından nasıl algılandığını anlamak, kimlik dönüşümleri ve tanımlamalarının müzik hareketlerine nasıl yansıdığını anlamak, uygulamalı Etnografya sürecinin çıktılarını değerlendirmektir. Araştırmanın etnografik süreci dört yıl sürmüştür. Katılımcı gözlem ve emik yaklaşımın öncelendiği süreçte; İki yıllık uzun soluklu eğitim projesi, Türk ve Alman müzikçilerden oluşan sekiz konser projesi, beş düzenli koro odak grup çalışmasında katılımcı gözlem ve deneyim birlikteliği, yirmi kişi ile derinlemesine mülakat yapılmıştır. Çalışmanın coğrafi sınırları, Stuttgart- Esslingen- Filderstadt- Ludwigshafen- Mannheim- Karlsruhe şehirlerini kapsamaktadır. Bu bölgede, saha ile ilgili bağlantıları ve tanışıklığı sağlayan bilir kişiler, Baden-Württemberg Türk Göçmenleri Eğitim, Uyum ve Kültür Dernekleri Birliği (BUND-BIK) Güven Toymaz ve Turkuaz Kültür Derneği, Ahmet Gül olmuştur. Alan çalışması süresinde; Yaren Türk Halk Müziği Korosu, Ludwigshafen Türk Musiki Cemiyeti, Karlsruhe Ahenk TSM Korosu, Esslingen Türk Kültür Derneği Sanat Müziği Korosu, Mannheim, Dergah Türk Musikisi Topluluğu hakkında gözlemler ve mülakatlar yapılmıştır. Asamblea Mediterranea (Yahudi Müziği Topluluğu) ve Cantiqua Nova Alman Korosu ile ortak projeler üretilmiş, Türk- Alman kültür üretimleri ve entegrasyon anlayışları gözlemlenmiştir. Filderstadt konservatuvarı ve Integra Eğitim Entegrasyon Derneği iş birliğinde, 5-12 yaş arası çocukların ve ebeveyinlerinin katıldığı çok dilde çocuk şarkılarının öğretildiği, kültürel çeşitliliğe sahip «Potpourri» projesi katılımcı gözlem ve uygulamalı etnografik deneyimi sağlanmıştır. Etnografya sürecince yapılan sekiz sahne icrası, bütün bu müzik hareketlerinin, geniş kitlelerce nasıl görüldüğü hakkında veri toplanmasına olanak sağlamıştır. Bu etkinlikler; Stuttgart Müzik Festivali Türkiye Günü Eylül 2013; Potpourri Konseri Şubat 2014; Ludwigshafen Türkiye Şenlik Haftası Mart 2014; Renler ve Ahenk Konseri Kasım 2014; Yunus Emre Sözleriyle Müzikli Tiyatro Haziran 2015; Müzik kültürleri buluşması Trimum Konseri Mart 2016; Türkiye Cumhuriyeti Almanya Temsilciliği 23 Nisan 2016 Çocuk Bayramı; Türk Alman Koroları ve müzikçileriyle Göç Konseri Mart 2017'dir. Konunun teorik bağlamı entegrasyon düşünleri ve Almanya'daki Türk diyasporasının müzik ekseninde yaptığı entegrasyon projeleri ile sınırlı tutulmuştur.

Etnomüzikoloji kuramı açısından, müzik hareketlerinin türleri, yaygınlığı, katılımcıları ve proje süreçleri ile sınırlanmıştır. Etnografya sürecinde, derinlemesine mülakat yapılan, yirmi görüşmeci, isimlerinin gösterilmesini beyan etmiştir. Araştırma sürecinin verileri, özdüşünümsel ve yorumsamacı bir yaklaşımla kaleme alınmıştır. Konuyla ilgili görseller metnin sonunda sunulmaktadır.

Toplumsal entegrasyon ve Almanya'nın Tutumu

Teorik düzeyde, toplumsal entegrasyon, kurumların, eyleyicilerin ve toplumun bireylerinin, sosyal alanda birbirlerine bağlanma prensiplerini belirtir ve toplumsal gruplar arasındaki ilişkilerde, ortak kuralların nasıl kabullenildiğinin istişaresidir. Bir toplumda entegrasyon düşünü ve endişesi varsa, o toplumun tarihsel ve doğal olarak bazı bölünmüşlüklerinin var olduğunu biliriz. İlişkilerin ve etkileşimlerin uyumsuz olduğunun işaretleri, eğitimden, sosyal yaşama her alanda kendini gösterebilir. Entegrasyon kelimesi hem çatışmayı hem de düzeni referans verir "…böylece aynı kavram, sosyal ilişkilerin istikrarı ve farklı sosyal birimler ve gruplar arasındaki dengenin telafi edilmesinde de uygulanabilir" (Beresnevièiûtë, 2003: 96). Türkçe'de 'bütünleşme' olarak söyleyebileceğimiz bu yaklaşım biçimi işlevsel teoriler açısından oldukça kullanışlıdır. Entegrasyon, çok kültürlü toplumlarda ve kültürel çoğulculuğu benimsemek isteyen toplumlarda, tam bir ikilik hissi vermektedir. Ekonomik, politik, istihdam ve eğitim gibi temel alanlarda entegrasyon fikrini önemsemek ve öncelemek, mesele kültürel farklılık, ana dil, sembolik kaynaklar (din, kutlamalar vs.) konularına geldiğinde bir çatışma halini alıyor. Entegrasyon konusu devlet aygıtlarıyla yapılan uygulamalar, medya okumaları, toplumsal hareketler, etnisite, ırk, ideoloji, sosyal katılım, genel toplum tutumu, ekonomik dağılım gibi birçok açıdan değerlendirilebilir (Blau, 1960; Adoni ve Mane, 1984; Guest ve Stamm, 1993; Anderson, 1996). Göç, entegrasyonu da içine alan akademik kurama, sınıflandırmaya ve analize haiz bir kavramdır. Bizim konumuz örneğinde olduğu gibi işçi ve emekçi göçleri ile ilgili verilerin değerlendirilmesi, nicel yöntemlerle analiz edilmesi ilgili literatürün genişlemesini sağlamıştır. Özellikle, Avrupa' ya, 60 yılı aşkın süren işçi göçü zamanla, vatandaşlık, mülkiyet hakkı, politik paydaşlık ve din evleri gibi konuları uluslararası boyuta taşımış, 'biz' ve 'siz' ifadeleriyle devletlerarası tartışmalara yol açmıştır. Avrupa Birliği üyeleri ve Almanya Federal Devleti, entegrasyon projeleri ile bazı modeller ve örnek uygulamalara olanak sağlayarak, hem bürokraside hem de toplumsal hayatta bir "uyumlanma" stratejisini sürdürmektedir (Craig, 2015). Sivil inisiyatiflere, derneklere, vakıflara, eğitim kurumlarına ve bireysel projelere verdiği olanak

desteğiyle "Euro-Türkler" başta olmak üzere ülkede yaşayan diasporik halkların, mülteci ve sığınmacıların genel toplum ile uyumlanmasını sağlamak istemektedir. Bunun tam tersi bir yorumda da genel toplumun, 'artık çoktan değişmiş bir Almanya' devleti vatandaşlarıyla uyum içinde yaşamasını önermektedir. 2016 yılında yapılan 9. Uyum zirvesinin sonucunda, Başkan Merkel yaptığı açıklamada "Burada uzun yıllardan beri yaşayan insanların sorunlarını anlatma ve düşüncelerini dile getirme iradesi var. Burada şu ortaya çıktı. Anayasamızın öngördüğü şekilde değerler sistemimize bağlılık, elbette dilin (Almanca) öğrenilmesi ve bilinmesi şart. Aynı zamanda (göçmenleri) kabul eden toplumun açıklığı, yapılabilir ve elde edilebilir şeylerin yapılması önemli. İstihdam piyasasına, sosyal topluma ve siyasi yaşama katılım. Bunlar göçmenlerin önemli gördükleri konular." ifadeleriyle, temsil ettiği devletin görüşünü beyan etti (Toymaz, 2016).

Baden-Württemberg Türk Göçmenleri Eğitim, Uyum ve Kültür Dernekleri Birliği başkanı Güven Toymaz, BUND-BIK e.V.'nin yaptırdığı araştırmalar ve derneğin Muhtıra Bildirisine dayanarak sıraladığı bilgilerde;

> Almanya'da 15 milyon üzerinde insanın bir göç hikayesi var. Bunların yarısında da Alman pasaportu bulunmakta… Bugün doğan her dört çocuktan biri annesi ya da babası göçmen kökenli…Almanya genelinde işsizlik % 10,5 civarında... Bu oran Türkler arasında % 22,7 civarındadır. Bunun 2/3 yani % 59'unun mesleki eğitimi yoktur. Bu sorunun sınıfsal olduğunu gösteriyor…Türk toplumunun % 75´i sınıfsal olarak alt katmanda olduğu bir gerçektir. Bu kesimin su anda malum sebeplerden gelir düzeyi düşüktür Benzer oranlar Almanlarda % 13 dür. Sorunlar 'etnik' değil sınıfsaldır. Almanya genel ve Meslek eğitimi veren okullardaki öğrenci sayımız 550.000…Türk öğrencilerin % 20 ´si hiç diploma almadan okulu terk ediyor… diğer yandan % 40'ı 9. Sınıftan hauptschulle diploması alarak okulu terk ediyor… Üniversiteye gidebilme oranı Türklerde %9 Almanlarda % 33 civarında… Çocuklarımız dil probleminden dolayı 'anlama engelli' olarak düşünülüyor ve 'engelli sınıflarına' yönlendiriliyorlar… (Toymaz, 16.01.2017, Momertum Araştırması).

Bu noktada Almanya Devletinin neden bir bütünleşme sürecini neden önemsediği öne çıkmaktadır. Paralel toplumlar tartışması ve göstergeleri Almanya gündeminde son yıllarda oldukça geniş yer işgal etmeye başlayan töre cinayetleri ve okullarda şiddet olayları ile paralel toplumlara dair tartışmalar hız kazanmaya başlamıştır; Almanya'daki Türk kitlesinin dinsel

açıdan kendi camilerini yaptırmaları, İslami unsurlara göre mezarlık ve yaşlılar yurdu talep etmeleri ve gettolaşma bu sürecin artık kaçınılmaz olduğunu göstermektedir (Fien, 2005: 121-131). Uyumun temel iki boyutu vardır; biri beraber yaşam, diğeri ise fırsat eşitliğidir. Beraber yaşamak alanı, toplumsal entegrasyonun en karmaşık fakat en sembolik yanını oluşturmaktadır. İletişim, diyalog gibi mefhumları kapsayan bu alanda sanat, edebiyat, uygulamalı projeler öne çıkmaktadır. Şimdi Türk diasporasının entegrasyon düşüncesini nasıl algıladığını ve nasıl katkıda bulunduğunu sorgulayalım.

Gurbetçilerden Euro-Türklere

İlgili göç literatürü Almanya başta olmak üzere Avrupa ülkelerine yapılan işçi göçlerini, ekonomik temel, kültür şoku, marjinalleşme, kültürel donukluk, yurttaşlık konularında ele almıştır (Kaynak) Buna göre; a) birinci kuşak, vatana geri dönmek hayaliyle yaşayan 'Gurbetçiler' b) ikinci kuşak, içedönük ve marjinaller c) Tireli Kimlik 'Euro-Türk", göçün yarattığı kültürel dönemleri oluşturmaktadır (Gitmez, 1983; Göksu, 2000; Kaya, 2004; Çelik, 2008; Şahin 2012; Gökalp Yılmaz 2017). Bun noktada, alan çalışması süresince müzik envanteri dışında, mülakat ve gözlemlerden edindiğim bilgileri aktarmak isterim;

a) Euro-Türkler'in geri dönmeyecekleri ifadesi:
   Türkiye'de yaşadıkları olumsuzluklar, çocukların eğitimi ve Türkiye'de yaşam ve iş kurmak için gereken birikimin sağlanamamış olması, Türkiye'ye karşı artan oranda kültürel ve sosyal yabancılaşma, Türkiye'ye mekansal uzaklığı kısaltan teknolojik ilerleme, kendi ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik bir alt yapıyı kurmaya muvaffakiyet sebeplerdir.
b) Entegrasyon düşüncesinde Türkler arasındaki bölünme vardır, bunları beş başlıkta özetleyebilirim: 1) Çocuklarını yalnızca Camii ve Kuran kurslarına göndererek Müslüman Türk Kültürü üzerinden kimlik korumasını tercih edenler. Bu grup daha içe dönük, Almanlarla iletişimi tercih etmeyenler 2) Türk Milli kimliğini, Türkiye politik değişimleri ve gündemiyle kendi hayatında tutan grup, yaz aylarında uzun memleket tatilleri var. Türkçe dilini kırık konuşurlar. Almanlarla iş birlikleri vardır ama kültür birliği yoktur. Yarı kapalı grupta çocuklar, Türkçe anlar ama konuşmayı tercih etmezler. Eğitim oranı düşüktür. 3) Almanya federal yapısı içerisinde entegrasyon, göçmen hakları, çalışma ve eğitim koşullarında eşitlik için aktif çalışan gruptur. Türk Milli kimliğini Ulus Devlet bilinciyle temsil ederler. 4) Tamamen Alman kültürü ve

> Avrupa eğitim formasyonuna adapte olmuş grup ki bu aileler genellikle 'dış' evlilik yapısına sahiptir ve çocukları Türkçe'yi bilmemektedir. 5) Türkiye'den göçenler arasındaki yerel ve siyasi gruplar: Kürtler, Türkçe bilirler, Alman entegrasyon çalışmaları içerisinde kendilerine alan yaratmayı istemektedirler.

Dernekler ve Entegrasyondaki Rolü

Aileler, Türk kimliği dil ve kültür korumacılığını dernekler üzerinden yapıyorlar. Uzun alan çalışması sürecinde gerek projelerde gerekse evine konuk olarak gidip konuşabildiğim, Almanya'da lisede öğretmenlik yapan Cihan olmuştur. İki çocuk annesi Cihan, "gurbetçi" ailenin çocuğu olarak Almanya'da doğmuş. Alman eğitim sistemi ve diline çok hakim olan Cihan'ın çıkarımlarını aktarıyorum. Kayıt 17. / Mart 2016 /Cihan Öğretmen;

> Biz aslında paralel toplum olarak yaşıyoruz, ama bunları Almanlara karşı açık söylersek yanlış anlaşılabiliyor. Onlar için paralel toplum, Almanca bilmeyen ve kendini genel toplumdan soyutlamış kendi diasporasında yaşayan toplumdur. Gerçek ise, entegre olmuş Türkler içinde bu geçerli, çünkü biz dilimizi ve kültürümüzü korumak için 'adalar' yaratmışız / dernekler kurmuşuz ve orda yaşayıp eğleniyoruz. Almanlar ile iç içe yaşayıp çalışsak dahi ve tüm gün Almanların dünyasında bulunarak Almanca da konuşsak, eve gelindiğinde ya Türk müziği çalar ya da Türk dizileri izlenir….

Sosyal Etkinlikler ve dernekleşmenin Türklük veya Türkiye'lilik bilincinin korunmasında önemli olduğunu düşünen gazeteci Işın Toymaz, İzmir kökenlidir. Bir kızı ve Bir oğlu olan Toymaz dil öğretimi konusunda çok başarılı olamadıklarını çünkü çocukların tüm sosyal ve okul yaşamının doğal olarak Almanca olduğunu belirtti. Son jenerasyonun dernek faaliyetlerinde ve etkinliklerinde yer almadığını, yine de kafalarında bir iz bırakabildiklerini vurguluyor. Kayıt 3./ Mart 2014 / Işın Toymaz Gazeteci:

> Siyasi amaçlı dernekler dışında, tüm kültür derneklerinin iki temel amacı vardır. İlki Alman devletinde görünülür-lüğü-müzü sağlamak, ikincisi kendi sosyal çevremizi ve eğlence anlayışımızı oluşturmak. Eğlence derken, belli bir seviyesi olan, daha tören gibi etkinlikler, konserler, Milli bayramlar, konferanslar, halk oyunları gösterileri gibi… gerek Almanların gerekse burada yaşayan diğer göçmenlere kimliğimizi ve

> kültürümüzü gösterebileceğimiz özel etkinlikler yaparız. Bizim de içimizi rahatlatır bu… Çocuklarımıza bir şeyler bırakmak için derneklerimiz çok önemli….

Kültür Entegrasyonuna önem veren derneklerin sayıca az olduğunu belirten yine bir "gurbetçi" çocuğu… Almanya'da yıllardır dernekçilik yapan Ahmet Gül, sosyal yaşam alanı olmasından ziyade, burada yaşayanlara sürdürülebilir, öğretici işler yapmayı tercih ediyor o yüzden son yıllarda bölgede yaşayanların yeteneklerini daha çok ön plana çıkaracak ve bunu Almanlarla birlikte sahneye koyacak etkinlikler düzenliyor. Kayıt 2 / Ahmet Gül/ Turkuaz Derneği:

> Aslında bu kavram yeni yeni çıktı yani 2010'lu yıllardan beri, Almanya'da yaşayanlar entegrasyon, kaynaşma gibi kelimeleri kullanıyorlar… Bunun en önemli somut adımı bu tip projelere ödenek ayrılmasıyla oldu… Her belediyenin kendi ölçüsü var ama genelde 1000 Euro gibi bir parayla ve ücretsiz yer tahsisleri var… Yani etkinliğinin başında entegrasyon kelimesi geçiyorsa o kesinlikle kabul görüp bütçe alıyor… Biz genelde Almanlar ve Türklerle ortak konserler yaparız. Benim Almanya'da opera okumam bu çevreden müzisyenler tanımam büyük avantaj... Diğer dernekler daha çok eğitim alanında bunu yapabiliyorlar

Süreç boyunca, ortaya konulan projelerde bir arada olduğumuz Alman müzikçiler, bölünmüş etkinliklerden ziyade daha çok birbirine dokunan müzik alanlarına ve birlikte icranın gücüne inanıyorlar. Müziğin uygulanması aşamasında gerek notasyon, gerek kulağa dayalı doğaçlama, gerek sistematik çalışma prensipleri ve müzik tekniği açısından zor olsa da, sözde değil gerçekten birlik projeleri yapmayı tercih ettiklerini vurguluyorlar. Kayıt 14 / Cornelius Hauptman Müzisyen / Serbest Müzisyenler Birliği Yöneticisi

> Türkler nüfus olarak öne çıksa da biz meseleye Türk İspanyol olarak bakmıyoruz. Hangi ülkeden gelirse gelsin, entegrasyonun önemli olduğunu düşünüyoruz. Tek taraflı değil… Almanların da birlikte yaşamayı öğrenmesi gerekiyor… O yüzden genel olarak sentez projeler yapılması gerekiyor. Henüz başarılı değiliz… İkili dostluklarla üretilen projeler var ama bence Alman devleti bir şeyler yapıyormuş gibi gösteriyor…ama yapmıyor...Karışıklık şuradan, Almanya entegrasyonu asimilasyonla karıştırıyor. Göçmenler entegrasyonu ülke içinde başka bir ülke kurmakla milliyetçilikle karıştırıyor… Gerçekte entegrasyon ne demek ben de bilmiyorum…

Dernekler, olası bir projenin yapılabilmesine olanak sağlayan çatı görevini görmektedir. Eğitim bakanlığı, Göç ve Entegrasyon bakanlığı ve Kültür Bakanlığı, entegrasyon projelerine verdiği destekleri dernekler üzerinden yapmaktadır. Yine de etnografik süreç içerisindeki gözlemlerimde gerek bürokratik işlemler gerekse fikir açısından derneklerin çalışma ve üretme potansiyeli tutucu *(conservative*) bir çizgidedir. Müzik başta olmak üzere birçok sosyal alan yaratabilecek etkinlik, diasporik bağları güçlendirmeyi ve kimlik korumacılığını mühürlemektedir. Diğer taraftan Alman kuruluşları ve dernekleri de iş birliği konusunda görünmez sınırlara sahiptir. Bu durumda, ülkenin 'iyi vatandaşları', dernekleşmenin olanaklarını daha fazla içe kapanmak ve gettolaşmayı güçlendirmek için kullanmaktadır diyebilirim. Alman devleti ise, bu olanakları kültürel çoğulculuk ve insan hakları bağlamında değerlendirmektedir.

Etnomüzikolojik Bulgular: Gerçekten bir entegrasyon süreci var mı?

Korolar: İyi Vatandaş ve Korunaklı Türkleri sembolize etmektedir.

Sistemli müzik hareketleridir, genel amaçları kimlik koruması ve kültür sembolü olarak hem bireysel hem de lobisel alan yaratmaktır. Halk Müziği Koroları ideolojik olarak ayrışmıştır. Grupların farklı adlandırmaları olan ama benzer düzenle çalışmalar yaptıklarını gözlemledim. Sivil inisiyatifler ya da dernekler aracılığı ile buluşan bu gruplar, tanımlamalarını; Etnik müzik, Türk halk müziği topluluğu, Alevi dernekleri halk müziği topluluk koroları, Milliyetçi gruplar olarak yapıyorlar. Hiçbiri koral anlamda Alman topluluklarıyla çalışmıyorlar. Bu anlamda entegrasyon fikrinden ziyade, genel toplumdan ayrışmış fakat marjinal olmamış 'iyi vatandaş' profili göstermektedirler. Sanat Müziği koroları ise 'musiki' ve 'müzik' ayırımı yaparlar. Bu koroların 'Klasik' Türk Müziğini sürdürme amaçları vardır. Halk müziği korolarına göre sayıları oldukça azdır. Türkiye'deki kültür kurumlarının müziksel anlayışını takip etmektedirler. Müzik cemiyeti kültürünü oluşturmaktadırlar. Her iki çalışma grubuna son kuşağın katıldığını gözlemlemedim. Alevi derneklerindeki bağlama kursları ve koro çalışmalarında ise çocukların ve gençlerin katılımı daha yüksekti. Bu korolar çok nadir olarak entegrasyon projelerinde yer almaktadır. Bu anlamda iş yaşamları, çocuklarının eğitimi Almanlarla fırsat eşitliği bağlamında ortak işlese de kendi özgün alanlarına aidiyetleri daha keskindir. Bunların dışında müzik hareketlerinde öne çıkan, gözlem yapabildiğim bir İlahi müzik topluluğu Almanya'da yaşayan dindar grupların tercihidir. Bu gruplar hakkında daha derin çalışmalar yapmak gerekmektedir. Eğlence sektörüne yönelik müzikler, özellikle Türkü

barlar ve gece kulüplerinde hip-hop ve Rap müzikleri ile yapılan bireysel çalışmalar vardır. Bu gruplarda, aidiyet, kimlik karmaşası, alt ve karşı kültür göstergeleri mevcuttur. Marjinalleşme ya da yasadışılık da böylesi ortamlarda gözlemlenir. Entegrasyon izlerini yoğunlukla görebildiğim, "Sentez projeler" Alman oda orkestraları ile halk müziği çalışmaları, ensemble gruplarının müzik diyalogları, dinler arasılık projelerinde Müslüman-Hristiyan ve Yahudi müzik geleneklerini içeren etkinlikler çok dikkat çekicidir. Bu alanlar hem müzikçilerin hem de dinleyicilerin fiziksel ve ruhsal olarak ortak bir alanda buluştukları gözlemlenir. Alman devletinin sanat kurumlarında kendine yer bulabilen müzikçiler 'klasik batı sanat müziği' alanında gerek Türkiye'de gerekse Almanya'da yetişmiş kişilerdir. Burada kısaca bahsetmek istediğim bir başka özellik de müzik temelli eğitim projeleridir. Yine dernekler üzerinden yapılan uzun soluklu ve sürdürülebilir nitelikte olan bu çalışmaların amacı özellikle çocukların Almanya içinde yaşayan birçok farklı dile ve kültüre yargısız bakabilmelerini sağlamaktadır. Birlikte proje yaptığımız eğitim ve entegrasyon derneği Integra'nın yetkilisi, müziğin bu niyet için anahtar işlev gördüğünü söylüyor ama Almanya'nın bu projelerde çok da samimi olmadığını hem sayının hem de bütçelerin yetersizliğinin buna kanıt olduğunu vurgulamaktadır.

Sonuç

Bu bildiride, Almanya devletinin entegrasyon fikrinin müzik alanındaki izleri, Baden Württemberg eyaletinin başkenti olan Stuttgart şehrinde yaşayan Türk diasporasında müzik hareketleri ve entegrasyon deneyimleri gözlemlenmiştir. İkinci ve üçüncü kuşak Türk diasporasının birbirleriyle en çok etkileşimde ve iletişimde bulundukları derneklerde yapılan kültür sanat çalışmaları gözlemlenmiştir. Koro müzikleri, Ensemble çalışmaları ve bireysel girişimleri gözlemlediğim beş yıllık etnografya çalışmasının bir kısmı bu metinde paylaşılmıştır. Aynı zamanda Almanya devlet aygıtlarının, entegrasyon konusundaki uygulama projelerinin paydaşı olarak bulunduğum proje ve sahne icralarında, alandaki sıcak temasa ve dönüşlere şahit oldum. Entegrasyon düşünü hem fikren hem de alan uygulamasında çok başarılı görünmüyor. Toplulukların kendi ördükleri ağlar kültürel karma ve bütünleşik düşünce açısından başarısız oluyor. Bunun aksine, sistem içerisinde, ekonomik temelli fırsat eşitliği, göçün başlangıç yıllarına oranla eşit dağılımlıdır. Almanya devleti, kısa vadede kültürel bir bütünleşme olamayacağının farkındadır. Müzik, sahneye konulabilen bir gösterge olarak, entegrasyon fikrinin işlevsel bir aracı olarak görünmektedir. Küçük çaplı deneme projeleri, sağlanan eğitim ve kültür fonları ile destek gören 'karma' – 'sentez' müzik

oluşturma girişimleri entegrasyon düşüncesini sembolize eden temsillerdir. Bu temsiller yerel yöntemler ve kurumlar ile bu oluşumları destekleyen az sayıda aileler ve bireyler tabanında ilerlemektedir. Büyük çaplı entegrasyon fikri toplumda yaygın değildir. Sosyal aktiviteler, geldikleri kökeni temsil eden (Türkler, Yunanlar, Bulgarlar vb.) gruplar arasında daha gönül bağı ve milliyetçi bir ruhla devam ederken, Almanya Devletinin devreye sokmak istediği entegrasyon proje ve aktiviteleri daha kurgusal boyuttadır. Almanya'da yaşayan Türk diasporasının özellikle eğitim sistemindeki zorlukları topluluğun içine kapanık ve "başarısız" olmasını belirginleştirmektedir. Bunun paralelinde bir sosyal aktivite olarak 'entegrasyon çalışmaları' özellikle gençler arasında ilgi görmemektedir. Türk diasporasını oluşturan genç nesil ya tamamen Alman kültürü, dili ve bilgisi içinde yaşamayı tercih etmektedir. Ya da kendi aile kökeninin geldiği yerel kültür içerisinde daha korunaklı ve muhafazakar bir yol izlemektedir. Bu ikinci durum aileler tarafından çok desteklenmiyor. Çünkü aileler çocuklarının Alman genel toplumundan ayrışmasını bir çeşit marjinallşeme ve alt sınıfa düşme tehlikesi olarak görmektedir. Bu aileler dernekleşme ve müzik çalışmalarını kendi nesilleri için sosyal aktivite, anı paylaşımı, yadetme, yaşatma, paylaşma gibi ifadelerle anlatsalar da çocukları içn bu aktivitelerin sembolik veya atalarına ait bilgi niteliğinde olduğunu beyan ediyorlar.

Referanslar

Adoni, Hanna, Mane, Sherril. (1984). "Media And The Socıal Constructıon Of Reality: Toward An Integration Of Theory And Research". Communication Research, 11(3), 323–340. https://doi.org/10.1177/009365084011003001

Anderson, J., Christopher. (1996). "Political Action and Social Integration" In: American Politics Quarterly Vol. 24. Issue 1. P. 105-124.

Beresneviėiûtė, Vida. (2003). "Dimensions of Social Integration: Appraisal of Theoretical Approaches", Ethnicity Studies, 96-108.

Blau, M., Peter. (1960). "A theory of social integration". American Journal of Sociology, 65, 545-556. http://dx.doi.org/10.1086/222785

Craig, Gary. (2015). "Migration and integration: A local and experiential perspective". IRiS Working Paper Series, No. 7/2014. Birmingham: Institute for Research into Superdiversity.

Çelik, Celalettin. (2008). Almanya'da Türkler: Sürekli Yabancılık, Kültürel Çatışma ve Din. Milel ve Nihal İnanç Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi. Cilt. 5, Sayı 3, s.105-142.

Fien, Faruk. (2005). Almanya'daki Türkler- Entegrasyon veya Gettolaşma http://www.konrad.org.tr/Medya%20Mercek/13faruk.pdf. Erişim tarihi: Mart 2017.

Gitmez, S., Ali. (1983). Yurtdışına İşçi Göçü ve Geri Dönüşler. Alan Yayıncılık. İstanbul.

Gökalp Yılmaz, Gaye. (2017). "Avrupa'da Yaşayan Türkiyelilere Dair Gurbetçi Ve Almancı Söylemlerinin Yeniden Düşünülmesi". Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi. C.22, Göç Özel Sayısı, s.1473-1490.

Göksu, Turgut. (2000). İsçilikten Vatandaşlığa: Almanya'daki Türkler. Özen Yayımcılık, Ankara.

Guest, M., Avery., Stamm, R., Keith. (1993). "Paths of Community Integration". In: Sociological Quarterly Vol. 34. Issue 4. P. 581-595.

Kaya, Ayhan. (2004). "Euro-Turks: A Bridge, or a Breach, between Turkey and the European Union?" CEPS Turkey in Europe Monitor. No. 5, May, 37-46.

Şahin, Sedat. (2012). "Almanya'ya Türk Vatandaşlarının Göçünün 51. Yılı Kazanımlar ve Tehditler". Hacettepe Üniversitesi, Sosyolojik Araştırmalar Dergisi. ISSN 1304-2823 http://www.sdergi.hacettepe.edu.tr/makaleleler_cerceve.htm Erişim: 14.10. 2017.

Toymaz, Güven. (2007). Baden-Württemberg Türk Göçmenleri Eğitim, Uyum ve Kültür Dernekleri Birliği, Momertum Bildirisi**.**

Toymaz, Işın. (2016). Yeniposta Gazetesi Haberi. http://www.yeniposta.de/goc-yasasi-geliyor-mu.html. Erişim Tarihi Mart 2017.

Bildiride Yer Alan Görüşmeci Listesi

Güven Toymaz, Işın Toymaz, Ahmet Gül, Cihan Saygın, Cornellius Haupthman.

Şeyma ERSOY ÇAK
İstanbul Medipol Üniversitesi
scak@medipol.edu.tr

MÜZİK ARŞİVCİLİĞİ: İ.T.Ü. TMDK PROF. ERCÜMENT BERKER VE PROF. ŞEHVAR BEŞİROĞLU KÜTÜPHANE, ARŞİV VE DÖKÜMANTASYON BİRİMİ ÖRNEĞİ

Özet

19.yüzyılın son çeyreğinde Avrupa'da sistematize edilmiş olan müzikoloji disiplini; Guido Adler'in "Umfang, Methode und Ziel der Musikiwissenchaft" (Müzikolojinin Amaç, Yöntem ve Kapsamı) başlıklı yayınında 'etnografik amaçlar için farklı müzik türlerinin incelenmesi ve karşılaştırılması' olarak sistematik müzikolojinin içerisinde tanımlamış olduğu karşılaştırmalı müzikoloji çalışmalarında; veri toplama, sınıflandırma ve saklamaya dair içeriğiyle müzik arşivciliğini, oldukça önemsemektedir. Müzik arşivciliği, müzikal sesi korumak ve aktarmakla birlikte kültürel paylaşım ve geleneğin devamı açısından önemlidir. Fotoğraf, video gibi görsel ve işitsel malzemenin yanında, müzikal unsurlar olarak nota arşivleri ve basılı yayınlar zenginleştirici unsurlardır. Dünyada müzikal arşiv kurumları arasında Viyana ve Berlin gibi şehirler başta olmak üzere; çalgı, nota, ses gibi müzikal malzemelerin yanı sıra halk kültürü ve müziğine dair yapılan çalışmaların, özellikle 1900'lü yıllardan itibaren çeşitli ülkelerdeki arşiv kuruluşlarıyla geliştiği bilinmektedir.

Türkiye'de 1920'li yıllarda halk müziklerinin tespiti ve korunması amacıyla yapılan derleme çalışmaları ile başlayan süreç, elde edilen kayıtların bir kısmının basılı olarak yayınlanması ile devam ederken, dünyada bulunan ses arşivlerine benzer kuruluşlar ülkemizde çok daha sonraları açılmıştır. Bu sebeple, Türkiye'de etnomüzikoloji alanında, kurumsal ve/veya bireysel girişimlerle gerçekleştirilen ses ve alan kayıtlarının kurumsal arşiv sürecine, Avrupa ve dünyadaki örneklerinden farklı olarak yaklaşmak gerekmektedir. Bu araştırmanın amacı, karşılaştırmalı müzikoloji ve etnomüzikoloji sahasında Avrupa ve dünya genelinde gelişen ses kayıt tarihçesinin ardından, Türkiye'de bulunan müzik arşivlerini tanıtmak ve İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Prof. Ercümend Berker ve Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu Kütüphane Arşiv ve Dökümantasyon Birimi örneği üzerinden kütüphane ve arşivcilik çalışmalarını incelemektir.

Anahtar Kelimeler: kütüphane, müzik, arşiv, İTÜ

MUSIC ARCHIVING: THE EXAMPLE OF I.T.U T.M.S.C ERCÜMENT BERKER AND ŞEHVAR BEŞİROĞLU LIBRARY ARCHIVE AND DOCUMENTATION UNIT

Abstract

The discipline of musicology, which was systematized in the final quarter of the 19th century in Europe, attaches importance to archiving with its content including data collection, classification and saving. Music archiving is important in terms of maintaining cultural sharing and tradition along with preserving and conveying musical sound. In addition to visual and audial material such as photographs and videos, note archives and printed publications are enriching musical elements. In the world, studies on folk culture and music, as well as instruments, notes and sounds especially in Vienna and Berlin have been institutionalized with archives established in various countries especially since the 1900s.

Efforts of compilation for the identification and preservation of folk music has started since the 1920s in Turkey and some of these studies have been published in print. The transferof printed resources, visual materials and note archives into digital domain is as important as the creation of them. The aim of this study is to address the current resources related to the studies on the archiving and digitization works at the I.T.U Turkish Music State Conservatory Professor Dr Ercüment Berker and Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu Library Archive and Documentation Unit and the introduction of the process planned for future.

Keywords: library, music, archive, ITU

* * *

Ses arşivciliği

Yunanca'da *arkheion* Latince *archivum*dan gelen arşiv terimi; resmi daire, belediye sarayı anlamına gelmektedir. İngilizce *archives*, Frnasızca *archives*, Almanca *archive* ve başka dillerde de ortak olan bu terim, Türkçe'ye *arşiv* olarak geçmiştir. İngilizce'de *archives science*, Fransızca'da *archivistipue* ve Almanca'da *archiv wissenschaft*, *archivlehre* şeklinde ifade edilen arşivcilik, arşiv nazariyesini ve tatbikatını konu edinen bir bilim dalıdır (Binark, 1979: 48-67). Müzik arşivciliği ise sese ve kültüre dair öğelerin korunması, aktarılması ve yeniden değerlendirilmesi anlamında gereklidir. Örneğin, etnik grupların, müzisyenlerin, toplumların

ifade aracı olarak sesler ve müziklerin biriktirilmesi; yalnızca gelecek nesillere aktarımı sağlamakla kalmaz, yeni araştırmalar yapılması açısından da oldukça önem taşır.

Arşivcilikte en önemli amaç, kültürel olgunun kayda alınmasından sonra sağlıklı koşullarda uzun süreli koruma sağlayabilmektir. Müzikolojinin gelişimi için sesin kaydedilebilir olması hayati öneme sahiptir. Sesin kaydedilip, tekrar dinlenebilmesi ve notaya alınması gibi gelişmeler ancak 19.yüzyılda yapılan çalışmalarla sağlanabilmiştir. 1877 yılında Thomas Edison'un icat ettiği fonograf, yapılan diğer makinelerden farklı olarak sesi yeniden üretebilmektedir. Alexander Graham Bell ise 1880'lerde mumla kaplanmış karton silindirlerin kullanımı ve kaydın çevresinde bir "zig zag" oluğunda yan yana hareket eden bir kesme kalemi dahil olmak üzere birkaç iyileştirme yapmış ve kısa sürede ses kaydetmek için fonograf elde edilmiştir. Edison'un icadını kullanarak kültürel amaçlı yapılan ilk kayıtlar, 1890 yılında J.W. Fewkes tarafından *Passamaquoddy Yerli Amerikalıları* ile gerçekleştirilmiştir (Science, 1890). 1890'larda Emile Berliner, fonograf silindirlerinden, merkezden merkeze doğru uzanan bir spiral oluklu düz disklere geçişi başlatmıştır. Disk fonograf kaydı, 20. yüzyılın çoğunda baskın ses kayıt formatıdır. 1980'lerin ortasından itibaren, standart bir plak çalardaki fonograf kullanımı, kaset, kompakt disk ve diğer dijital kayıt formatlarının yükselmesi nedeniyle keskin bir şekilde azalmıştır.

Guido Adler'in 'etnografik amaçlar için farklı müzik türlerinin incelenmesi ve karşılaştırılması' olarak sistematik müzikolojinin dört ana başlığından biri olarak sistematize ettiği "karşılaştırmalı müzikoloji" disiplininin, özellikle Avrupa'lı araştırmacıların kayıt altına aldıkları sesler aracığıyla geliştiği söylenebilir. Yapılan kayıtları korumak ve saklamak için 1899 yılında Sigmund Exner tarafından, Viyana'da *Avusturya Akademi Bilimleri Fonograf Arşivi* kurulmuştur (Landau ve Fargion, 2012: 132). Exner, "Medeniyetten uzak insanların müzikal performanslarının koleksiyonu ile özellikle karşılaştırmalı müzikoloji alanının verimliliği ortaya çıkmış olur. Bir başka deyişle, ses kayıt teknolojisi ve arşivler karşılaştırmalı müzikolojiyi var eder." ifadesiyle durumun önemini belirtmiştir. Etnomüzikolog ve arşiv savunucusu Anthony Seeger, müzik arşivleri hakkında; "Arşivler, etnomüzikolojinin kurulmasında, alandaki metod ve teori düzenlemelerinde ve son on yıldaki gelişmelerde anahtar bir role sahiptir" demiştir. Benzer şekilde etnomüzikolog Phillip Bohlman ise; "Her modern etnomüzikoloji enstitüsü arşiv ve data çalışmasını desteklemeli, kendi personel ve öğrencilerini arşivlere ulaşma ve alan çalışması için teşvik etmelidir" diyerek alanın önemli bir kısmının arşivleme olduğunu belirtmiştir (Vallier, 2010: 41).

Viyana'daki kurulan ilk fonograf arşivinin ardından 20. yüzyılın ilk yarısında Avrupa'da ve Amerika'da başka önemli ses arşivlerinin kurulması ile devam eden süreç; 1928'de Roma'da *Discoteca di Stato*'nun; 1930 yılında Paris'te *Muse'e de I'Hamme*; 1937'de Moskova'da *M.I Glinka State Central Museum of Musical Culture*; 1938'de Paris'te *Phonothe 'que National*; 1940 yılında Washington D.C.'da *Recorded Sound Section of the Library of Congress*; 1948'de Hindistan'da *Archives of Traditional Music* ve 1955 yılında İngiltere'de *Institute of Recorded Sound*'un kurulması ile süregelmiştir. Sadece ulusal değil, aynı zamanda yerel ve bölgesel ses arşivlerinin dünya genelinde kurulması bu yüzyılda gerçekleşmiştir (Landau ve Fargion, 2012: 132-133). Erken kayıt dönemi koleksiyonlar, *Archives of Traditional Music* kurumu içerisinde yer almaktadır. Örneğin, Hindistan'da *The Archive and Research Centre in Ethnomusicology* (ARCE) Hindistan müzik kayıtlarını içermektedir (Seeger, 1986: 267).

Viyana'dan sonra en eski müzik arşiv kuruluşu olarak, Berlin Etnografya Müzesi'nde bulunan Etnomüzikoloji Bölümü'nün arşiv tarihçesine baktığımızda süreç şöyledir: *Berlin Fonograf Arşiv*i, Berlin Üniversitesi'nin Psikoloji Enstütüsü'nün bir parçası olarak 1900 yılında Carl Stumpf tarafından kurulmuştur. 1905 yılında Erich Moritz von Hornbostel'in yöneticisi olduğu arşiv, *Alman Okulu Karşılaştırmalı Müzikoloji*'nin merkezine geçmiştir. II. Dünya Savaşı sonrasında *Staatliche Hochschule für Musik* ile birleştirilmiştir. 1933 yılında eğitici ve arşivci pozisyonundaki Hornbostel, Nazi'ler tarafından işten çıkarılmış ve Almanya'yı terk etmiştir. 1934 yılında arşiv, Marius Schneider yönetimindeki *Etnografya Müzesi*'nin departmanı ile birleşmiş, bu yıllarda Edison-fonograf koleksiyonu 10.000 kaydın üzerinde bir sayıya ulaşmıştır. Bu süreçte Kurt Reinhard'ın yeniden yapılandırdığı arşiv, 1963 yılında *Musikethnologische Abteilung* olarak isim değiştirmiş, 1968'den 1972 yılına kadar Dieter Christensen, 1972 yılından itibaren ise Arthur Simon departmanın başında görev almıştır. Yugoslavya'dan Türkiye'ye, Mısır'dan Sudan'a Yeni Gine'den Endonezya ve Afrika'ya, 1990'lara kadar yapılan tüm kayıtlar Maiduguri Üniversitesi ve Berlin arşivlerinde bulunmaktadır. Ayrıca, *Museum Collection of Berlin*'in 15 yayını mevcuttur. Bu yayınlarda arşiv kayıtları, özel tematik konular ve müzikal enstrümanların koleksiyon bilgilerini içermektedir (Simon, Bohlman, Baumann, Michel, Krader ve Qureshi, 1990: 113-116).

Berlin School of Ethnomusicology bölümünün iki önemli üyesinden Erich von Hornbostel'in (1877-1935) 1905'den 1935 yılına kadar başkanlığını yürüttüğü *Berlin Fonograf Arşivi*'nde 13,000 silindir mevcuttur. Berlin Fonogramm-Archiv'i, uluslararası ses koleksiyonu, evrensel önemi ve kültürlerarasılığı (Bucknum, 2003: 197) ile oldukça önemli bir kurumdur.

Hornbostel'in bizzat katıldığı gezi oldukça azdır. Düzenlenen gezilerin çoğunluğu müzisyenlerden ziyade etnograflar, araştırmacılar, doktorlar ve misyonerler tarafından gerçekleştirilmiştir. Hornbostel'in, 1906-1912 yılları arasında Bela Bartok'un kütüphanesinden faydalanarak yayınladığı birçok belge, genellikle "Karşılaştırmalı Müzik Folkloru" başlığı altındadır. Fransızca, İngilizce ve Arap dilleri üzerine çalışan bir diğer *Berlin School of Ethnomusicology* üyesi Robert Lachmann (1892-1939), 1923-1932 yılları arasında Berlin fonograf arşivine 13 koleksiyon dahilinde yaklaşık 500 silindir kazanılmasına katkıda bulunmuştur (Lampert, 2008: 385, 386, 400). 1938 yılına kadar 10.300 kayıt, wax silindir olarak arşivlenmiştir. Bu arşivlerin %42,7'si Afrika, %18,4'ü Asya, %14,6'sı Okyanusya, %12,6'sı Avrupa ve %11,7'si Amerika bölgesine aittir (Simon, Bohlman, Baumann, Michel, Krader ve Qureshi, 1990: 113).

Arşivlerin korunması ve kültürel aktarımı sağlaması için saklama koşullarının önemi büyüktür. Çeşitli dış etkenler ve özellikle iklimlendirme koşulları kayıt saklama ortamları için uygun hale getirilmelidir. IASA Uluslararası Ses ve Görsel-İşitsel Arşivler Kuruluşu 82 ülkede 150'yi aşan resmi arşive sahiptir. Kataloglama teknolojisi giderek gelişen bir alandır. *The Archives of Traditional Music* elde edilen tüm verileri saha koleksiyonları da dahil olmak üzere OCLC veri bankasında kataloglamaya karar vermiştir. 5,000'in üzerinde kütüphane verileri ARLIN ya da diğer sistemlerden buraya kayıt yapabilmektedir. (Seeger, 1986: 268) 2004 yılında Unesco yayınları, görsel-işitsel arşivler başlığı altında; yayın ve stüdyo, proglamlama, görsel-işitsel, ulusal ve üniversite, akademik arşivler olmak üzere beşe ayırmıştır (Landau ve Fargion, 2012: 133).

Türkiye'de ses arşivciliğinin tarihsel serüveni

Türkiye'de 20.yüzyılın ilk çeyreğinde başlayan müzikal birikimin tespit ve arşivleme işlemleri, kurumsallaşma sürecine 1920'lerden sonra başlamıştır. Saha derlemeleri yöntemiyle ses arşivlerinin oluşturulmasındaki ilk adım, müzik öğretmeni yetiştirmek, müzik ile ilgili bilimsel araştırmalar yapmak, sanatsal değeri haiz müzik eserlerini notaya alarak tespit edip yayımlamak ve folklor araştırmaları yapmak gibi hedefler doğrultusunda, 1917 yılında kurulan Dârülelhan kurumu vasıtasıyla gerçekleşmiştir. Musa Süreyya başkanlığında iki bin kadar anket fişi, 1923 yılında Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde görev yapmakta olan öğretmenlere gönderilmiştir. Üç yıl süren bu çalışmalardan sonra 85 nota, iki defter olarak

1926 yılında yayınlanmıştır (Kolukırık, 2014: 483, 486). M. Ragıp Kösemihal'in *Şarkî Anadolu Türküleri ve Oyunları* adlı kitabında anlattığı şekliyle ilk gezi bilgileri şöyledir:

> Seyfettin ve Sezai (Asaf) kardeşler Hars Müdürlüğü tarafından ilk defa olarak İzmir mıntıkasında musiki folkloru tetkiklerinde bulunmaya gönderildiler ki, topladıkları türkülerin "Yurdumuzun Nağmeleri" ser levhalı bir cilt halinde bastırıldığı malumdur. (1926) İstanbul Konservatuvarının bugünkü müdürü Yusuf Ziya B. ise, çok ciddi şartlar dahilinde olmak üzere ve Şehremini Muhittin Bey'in çok taktirkâr yardımlarına istinatla mukannen seyahatlar yapmak yolunda ilk müspet imkanları hazırladı: Şimdiye kadar yapılan şu 4 muhtelif seyahatte 850 kadar Türki ele geçti (Kösemihal, 1929: 12).

Aynı yıl, Paris'te bulunan Cemal Reşit Rey aracılığıyla Türkiye'ye ilk kez fonograf gelmiştir. Bu yıllarda Anadolu'da derleme yapmak üzere Yusuf Ziya Bey, Rauf Yekta, Dürrü Bey ve Ekrem Besim'den oluşan heyet, Adana, Gaziantep, Urfa, Niğde, Kayseri ve Sivas illerini kapsayan ve 51 gün süren derleme gezi faaliyeti sonucunda 250 tane türkü derlemiştir. Gezi sonucu derlenen türküler daha sonraları yayımlanacak olan "Anadolu Halk Şarkıları" isimli derlemenin 1, 2 ve 5. defterlerini oluşturmuştur. Yusuf Ziya Demirci, Ekrem Besim, Muhiddin Sadak ve Ferruh Bey'in katıldığı derleme gezisi 1927 yılında yapılmıştır Gezide Konya, Karaman, Ereğli, Alaşehir, Manisa, Ödemiş ve Aydın yörelerinden derlenen 250 türkü, defterlerin 3, 4, 6 ve 7. serisini oluşturmuştur (Kolukırık, 2014:487). Ses arşivleri açısından önemli görülebilecek bir diğer kurumsal girişim, Milli Eğitim Bakanlığı himayesinde Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından 1937-1952 yılları arasında gerçekleştirilen derleme faaliyetleridir ki Muammer Sun'un ifadesiyle 8000 kadar "folklor müziği" Ülkütaşır'ın ve Elçi'nin ifadesiyle 10,000 civarında ezgi kaydedilmiştir (Erkan, 2016: 96). Konservatuvarın ses arşivi *Yurttan Sesler* korosunun repertuvarında kullanılmıştır. Ayrıca, yine bu arşivin Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'nun arşiv kayıtlarının da temelini oluşturduğu söylenmektedir. Günümüzde, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu arşivinde bulunan, Türkiye'nin görsel ve işitsel hafızasına dair 1927'de başlayan radyo yayınları ve 1968'de başlayan televizyon yayınlarının birçoğu araştırmalara ışık tutmak üzere halka açılmıştır.

Teknolojik gelişmeler müzik alanında oldukça önemlidir. Örneğin, 1951 yılında ilk ticari kasetçaların arşivlere girmesi alan çalışmalarına önemli bir katkı sağlamıştır. 1955 yılında Kurt ve Ursula Reinhard, Türkiye'deki ilk alan çalışması kayıtlarını *Butoba D6* (kayıtlar M 40-382) ile yapmış, 16 araştırma gezisi ile alan kaynaklarını oluşturmuştur. "Music from Turkey"

adlı bu kayıtlar *Museum Collection* Berlin'de yer almış ve Türk halk şarkıcıları adlı kitapta ise iki kaset olarak yayınlanmıştır (Simon, Bohlman, Baumann, Michel, Krader, Qureshi, 1990: 114).

Türkiye'deki üniversitelerde müzik araştırma ve arşiv merkezleri;

Türkiye'de üniversite ve araştırma merkezlerine bağlı müzik arşivleri arasında bilinenler şöyledir: Ege Üniversitesi DTMK Görsel-İşitsel Arşivi; KTÜ Karadeniz Müzik Arşivi; Yıldız Teknik Üniversitesi Vedat Kosal Müzik Uygulama ve Araştırma Merkezi; SDÜ Müzik Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi, İTÜ Müzik İleri Araştırmalar Merkezi ve İTÜ TMDK Türkiye Halk Müziği Araştırmaları Merkezi (Erkan, 2016: 98-99) ve İTÜ TMDK Prof. Ercüment Berker & Prof. Şehvar Beşiroğlu Kütüphane Arşiv ve Dökümantasyon Birimi'dir.

Ege Üniversitesi DTMK Görsel-İşitsel Arşivi[1], 2010 yılında projelendirilmiştir. Çoğunluğunu Ali Rıza Avni Tınaz'ın kuruma bağışladığı taş plak, bant, nota ve resimlerden oluşmuştur. Zaman içerisinde lisans bitirme ödevleri, yüksek lisans ve doktora tezleri, bilimsel araştırma projeleri, alan araştırmaları ve sanatsal aktivitelerden elde edilen video görüntüleri ile kapsamlı genişleyen arşive, veri girişi devam etmektedir. Arşiv tamamlandığında 20,000'den fazla ses dosyası, yaklaşık 1000 benzersiz fotoğraf, Türk Müziği ile ilgili yaklaşık 1500 kitap, yaklaşık 35,000'den fazla eser notası ile Türk Müziği için benzersiz bir arşiv olarak tüm öğrencilerin, akademisyenlerin ve araştırmacıların kullanımına açıktır.

KTÜ Karadeniz Müzik Arşivi, Türkiye'nin ilk bölgesel müziklerin yer aldığı ve ilk dijital müzik arşivlerinden biri olması hasebiyle oldukça önemlidir. KTÜ Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölüm Başkanı Doç. Dr. Abdullah Akat yaptığı açıklama şöyledir:

> Türkiye'ye ilişkin dünya üzerindeki en eski ses kayıtları ülkemizde sadece bu arşivde mevcut. 1902 yılına ait bu kayıtlar, Almanya'daki Berlin Phonogram Archiv ile protokol yapılarak ülkemize kazandırıldı. Merkezimizde Kafkasya coğrafyasından 1909 yılı, Balkan coğrafyasından 1906 yılı kayıtları var. Merkezde Türkiye, Gürcistan, Rusya, Kırım, Ukrayna, Romanya, Bulgaristan, Yunanistan, Makedonya, Azerbaycan, Özbekistan ve Almanya'dan ses ve görüntü kayıtları da bulunuyor. Bugüne kadar 30 bin civarında kayıt elde edildi, bu kayıtların tamamına yakını kategorize edildi. Veri tabanına yaklaşık 5 bin civarında kaydın girişi tamamlandı.

[1] http://dtmkarsiv.ege.edu.tr//tr_TR/midas/about_collection?

Bu arşivdeki kayıtların önemli kısmının Türkiye'nin dışında Almanya, Avusturya, İngiltere, Gürcistan ve Amerika'daki arşivlerden elde edilen koleksiyonlardan oluşturulmuş olması, çeşitli bölgelere yayılmış müzik arşivimizin bir arada bulunması sebebiyle önemlidir.

Yıldız Teknik Üniversitesi Vedat Kosal Müzik Uygulama ve Araştırma Merkezi;

1. Kitap / Nota Arşivi

- Matbu Basım Kitap ve Notalar
- Matbu Basım Olmayan Notalar
-Türk Bestecileri Nota Koleksiyonu
- Vedat Kosal Özel Koleksiyonu
- Ayhan Doğanç Bağışı Folklor Konulu Yayınlar Koleksiyonu

2. İşitsel Arşiv

- Taş Plak Koleksiyonu
- 33'lük Plak Koleksiyonu
- 45'lik Plak Koleksiyonu

Süleyman Demirel Üniversitesi Müzik Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi[2] 1996 yılında kurulmuştur. Faaliyetlerini web sitesi üzerinden duyuran merkezde, "Çalgı Belgeliği" ana başlığı altında Teke yöresi ağırlıklı 110 halk müzik çalgısı yapılandırılmış, 200 alan araştırmasında 61 kaynak kişi ile görüşmeler gerçekleştirilmiş, özellikle Isparta, Burdur, Antalya, Muğla, Denizli, İzmir ve İstanbul'un bazı semtlerinde gerçekleştirilen alan çalışmaları sonucunda 1500 ezgi derlenmiştir. Yapılan çalışmalar "Ses ve Görüntü Arşivi" başlığında merkezde bilimsel veriye dönüştürülmüştür.

İ.T.Ü TMDK Prof. Ercüment Berker & Şehvar Beşiroğlu kütüphane arşiv ve dökümantasyon birimi güncel bilgiler[3]

Prof. Dr. Ercümend Berker & Prof. Şehvar Beşiroğlu Kütüphanesi Arşiv ve Dokümantasyon Merkezi'ndeki koleksiyonun temeli, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın kuruluşundan itibaren oluşturulan arşivdir. 24 Kasım 2009 tarihinde resmi olarak hizmete başlayan

[2] http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/merkez-hakkinda/amac-6923s.html
[3] Kütüphane bilgileri ve görseller için Öğr. Gör. Güneş Çetinkaya Şerik'e teşekkür ederim. İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Prof. Ercümend Berker & Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu Kütüphanesi Arşiv ve Dokümantasyon Merkezi Tel: 0212 2931300/2189 gcserik@itu.edu.tr.

Kütüphane, açılışından itibaren "Türk Müziği İhtisas Kütüphanesi" olarak öğrencilere ve araştırmacılara hizmet vermektedir. Kütüphane koleksiyonunda müzik, tarih, edebiyat ve genel kültür içerikli yerli-yabancı kitaplar mevcuttur. Nota arşivi içerisinde; Türk ve Batı müziği nota kitapları, TRT Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği Repertuvarı başta olmak üzere çeşitli kurumlara ait yaprak notalar vardır. Bağış yoluyla edinilen şahsi nota arşivleri arasında Şamlı İskender basımı notaların bulunduğu çoğunluğu Osmanlıca yazılmış nadir eserler bulunmaktadır. Çeşitli süreli yayınların yanı sıra lisans bitirme çalışmaları, yüksek lisans, sanatta yeterlilik ve doktora tezleri yer almaktadır. Görsel-İşitsel Kaynaklar Bölümü'nde, dijital ortama aktarılmış ve kütüphanedeki bilgisayarlara yüklenerek öğrencilerin kullanımına sunulmuş olan 78 devirli plaklarla (taş plak) birlikte, 33 ve 45 devirli plaklar, Türk ve Batı müziği CD ve kasetler bulunmaktadır.

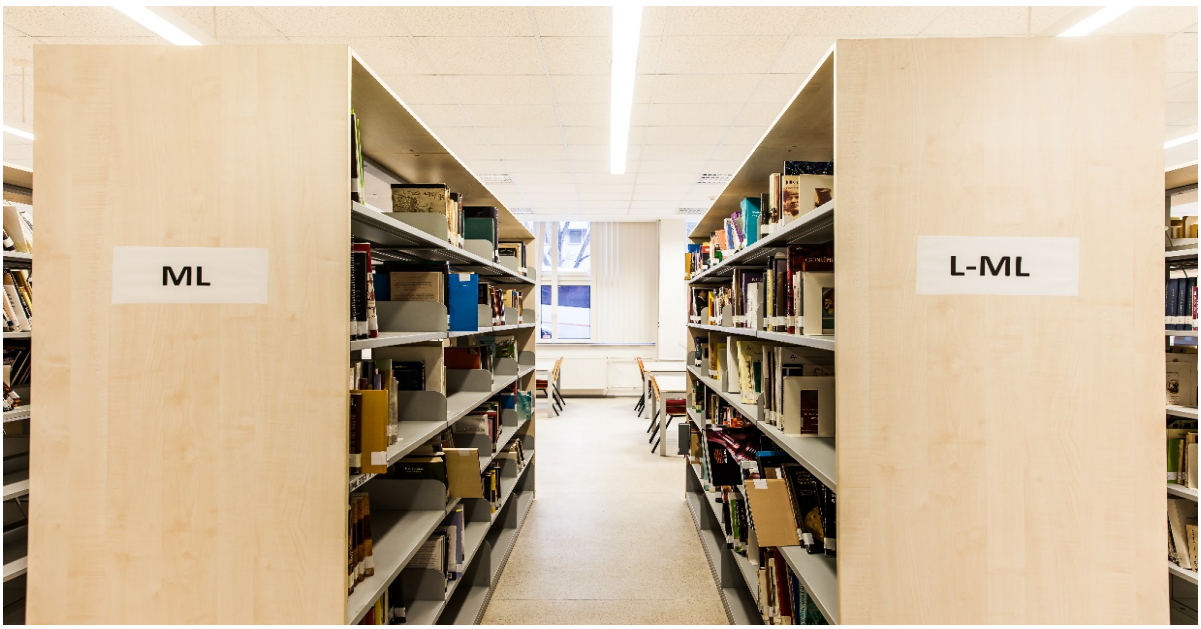
Kütüphanenin kataloğu, İTÜ Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı'nın genel kataloğuna dâhil olup, *www.library.itu.edu.tr* adresinden taranabilmektedir. Ayrıca *Music Online, Oxford Music Online, Jstor Art and Science* ve *Ebrary* gibi önemli elektronik veritabanlarına da kütüphane içerisinden erişim imkânı vardır. Kütüphanede internet erişimi olan 13 adet bilgisayar kullanıcılara ayrılmıştır. AB Kültür Köprüleri programı çerçevesindeki *KaleidoscopEurope* kapsamında hazırlanan "Hattuşa" projesine ait olan ve eski çağlara ait müzikal yaşamı konu edinen bir sergi de yer almaktadır. Kütüphanede bulunan bir diğer değerli koleksiyon ise, Ressam İbrahim Safi'nin 12 eserinden oluşan "Türk Musikisi Bestekârları" tablolarıdır. Ayrıca, Çalgı Yapım Bölümü öğrencilerinin yaptığı çalgılar ile Prof. Dr. Alaeddin Yavaşça ve Prof. Dr. Ercümend Berker'in sahne kostümleri sergilenmektedir (G. Şerik Çetinkaya, Kişisel Görüşme, 2018).

Fotoğraf 1. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Ercüment Berker & Şehvar Beşiroğlu kütüphane arşiv ve dökümantasyon birimi

Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın kurulduğu 1976 yılından itibaren sahip olduğu Arşiv 24 Kasım 2009 tarihinde İTÜ Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığına bağlanmış ve resmi olarak kütüphane hizmeti sunmaya başlamıştır. Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu'un Mayıs 2017 tarihinde vefatından sonra Beşiroğlu'na ait arşiv de kütüphaneye bağışlanmış, 14 Aralık 2017 tarihinde kütüphane adının Prof. Ercümend Berker & Ş. Şehvar Beşiroğlu Kütüphanesi, Arşiv ve Dokümantasyon Merkezi olarak değiştirilmesine rektörlük tarafından karar verilmiştir.

Fotoğraf 2. Prof. Ercüment Berker; Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu.

"Türk Müziği İhtisas Kütüphanesi" olarak araştırmacılara hizmet vermekte olan kütüphanenin koleksiyonunda müzik ve müziğe yardımcı bilimler üzerine yazılmış kitaplar ile Türk ve batı müziği nota kitapları, TRT Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği repertuvarı başta olmak üzere çeşitli kurumlara ait yaprak notalar bulunmaktadır. Çeşitli müzik, halkbilim ve genel kültür içerikli süreli yayınlar, danışma kaynaklar ile lisans, yüksek lisans, sanatta yeterlilik ve doktora tezlerinin de koleksiyonda önemli bir bölümünü oluşturmaktadır.



Fotoğraf 3. Kütüphanenin kitap bölümü.

Kişisel arşivlere büyük önem verilen kütüphanede başta Ercümend Berker ve Ş. Şehvar Beşiroğlu olmak üzere, Yalçın Tura, Cüneyd Orhon koleksiyonları dijital ortama aktarılmıştır. Alaeddin Şensoy, Behiye Aksoy'un müzik arşivi kütüphane koleksiyonunda bulunmakla birlikte, kişisel arşivlerin kataloglama çalışmaları devam etmektedir. Ş. Şehvar Beşiroğlu'nun çalışma alanları olan 'Toplumsal Cinsiyet', 'Kadın Çalışmaları', 'Kadın Sanatçılar', 'Osmanlı Müziği', 'Çalgıbilim/Antik çalgılar' ve 'Müzik tarihi' gibi çok önemli konularda 1000'in üzerinde kitap kütüphane koleksiyonun yanı sıra çok sayıda dergi, tez ve broşürün kataloglama çalışmaları devam etmektedir (Ş. Şehvar Beşiroğlu Bağış Kataloğu).

Fotoğraf 4. Cüneyd Orhon'un kişisel eşya ve fotoğrafları.

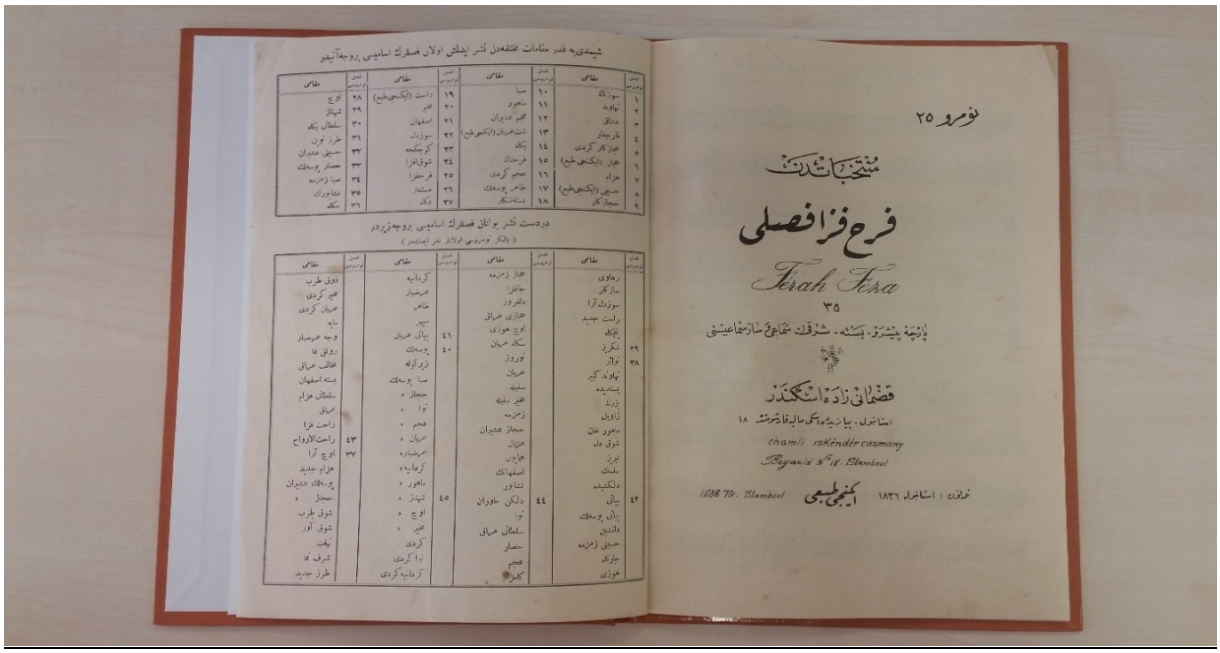
Kişisel Arşivlerin sayısallaştırılmasına 2014 yılında Cüneyd Orhon'a ait nota koleksiyonu ile başlanmıştır. 748 adet sözlü eser ile 524 adet saz eserinden oluşan nota koleksiyonu dijital ortama aktarılarak bir "Türk Müziği Nota Veritabanı" oluşturulmuştur. Veritabanı *http://dijitalkoleksiyonlar.kutuphane.itu.edu.tr/cdm/landingpage/collection/tmdk* adresinde kullanıcıların erşimine sunulmuştur. Görsel-İşitsel Kaynaklar Bölümü'nde dijital ortama aktarılmış Taş plaklarla birlikte, 33 ve 45 devirli plaklar da bulunmaktadır. Koleksiyonda Türk ve Batı müziği CD ve kasetleri de mevcuttur.

Fotoğraf 5. Taş plak koleksiyonu.

Fotoğraf 6. CD, DVD, kaset koleksiyonu.

İstanbul Belediye Konservatuvarı nota yayınları, Onnik Zadoryan nota yayınları, Darüttalim-i Musiki Neşriyatı, A Comendiger Nota Yayınları nadir eserler bölümünde yer alan koleksiyonlardır. Nadir eserler arasında Türk müziği tarihi açısından büyük önem taşıyan Darülelhan notaları, Şamlı İskender basımlı notalar ile çok sayıda el yazması nota defteri de bulunmaktadır.

Kütüphanedeki Nadir yayınlar Kütüphane katalog sayfasından görülebilmektedir.



Fotoğraf 7. Nadir Eserler Koleksiyonu.

MATERYAL TÜRÜ	ADEDİ
Kitap	7.000
Süreli Yayın	50 (Ayrı başlıklar altında)[4]
Ciltli Süreli Yayın	36
Notalar	1.200
Yaprak Notalar	10.000
Tezler	480
CD-DVD-VCD	1.300
78'lik Plaklar (Taş Plak)	750
45'lik Plaklar	1.200
33'lük plaklar	3.100
Kasetler	700 (2000 adet kaset, 2019 yılında Sehvar Besiroğlu koleksiyonundan
Bitirme Ödevleri	3.260
Toplam	25.076

Tablo 1. Kütüphane materyal listesi.

[4] Kütüphanede, yaklaşık 2000 adet dergi sayısı mevcuttur.

Kütüphanede, AB Kültür Köprüleri programı çerçevesindeki "KaleidoscopEurope" kapsamında Oğuz Elbaş tarafından hazırlanan "Hattuşa" projesine ait olan ve Hitit dönemine ait müzikal yaşamı konu edinen bir sergi de yer almaktadır. Bu proje kapsamında Çalgı Yapım Bölümü hocalarının yapmış olduğu "Hitit Lir'i" de kütüphanede sergilenmektedir.

Fotoğraf 8. Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu Çalgı Koleksiyonu

Fotoğraf 9. Koleksiyonda, Arp, Çengler, Santur, Kanun, Kemençeler ile dünyanın çeşitli bölgelerinden toplanan ritim çalgıları bulunmaktadır.

Fotoğraf 10. Ressam İbrahim Safi'nin 12 eserinden oluşan "Türk Musikisi Bestekârları" tabloları

Fotoğraf 11. Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu, Prof. Dr. Alaeddin Yavaşça ve Prof. Ercümend Berker'in sahne kostümleri de kütüphanede sergilenmektedir.

Son söz

Arşivlenen ses kayıt vb. bilginin müzikoloji ve etnomüzikoloji disiplini için değeri büyüktür. Jaap Kunst, Bruno Nettl ve Barbara Krader gibi alandaki araştırmacılar, ses arşivlerinin önemli rolüne işaret eden isimlerdendir. Kunst; "Eğer, gramafon icat edilmeseydi, etnomüzikoloji hiçbir zaman bağımsız bir bilim dalı olamazdı. Sadece, objektif olarak yabancı insanların müzikal ifadelerini kayıt altına alması mümkündü…" demiş, (Seeger, 1986: 261). Krader ise bu fikre şöyle katılmıştır: "Yeni disiplinde bilimsel araştırmalarda önemli iki teknolojik icat vardır: Fizikçi ve fonetik uzmanı A. J. Ellis'in *cent* sistemi farklı tonal sistemlerin kesinliğini tespit edebilmeye, gramofonun icadı (1877), müzikal performansların tekrarlanabilirliğini sağlamış" tır (Seeger, 1986: 261). Bruno Nettl, ses arşivlerinin önemini anlattığı *Theory and Method in Ethno-Musicology* adlı yazısında, etnomüzikolojik kayıtların hikaye, işlemleme, sınıflandırma ve kataloglama gibi alana özgü özellikleri sağladığını belirtmiş, 1964 yılındaki yazısında Nettl, "arşivlerin gelişmesinin son derece önemli olduğunu" söylemiştir (Seeger, 1986: 262).

Türkiye'de, dünyada olduğundan farklı şekilde işleyen ses kayıt ve arşivleme süreci, 20.yüzyılda Anadolu'da yapılan alan kayıtları ve derlemeler ile başlamış, bireysel arşivler dışında, kurumsal olarak Ankara Devlet Konservatuvarı Arşiv kayıtları ve TRT kurumu ile devam etmiştir. Bu süreçte üniversitelere bağlı müzik kütüphane, arşiv ve dökümantasyon birimleri açılmış, günümüzde Berlin Fonograf Arşiv kurumu ile Karadeniz Teknik Üniversitesi Konservatuvarı'nın protokolü ile üzerine ses kayıt arşivleri geliştirilmeye devam etmektedir. Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde devam eden alan çalışmaları ile yapılan projeler ile elde edilen yeni eserler, dijital ortama aktarılmakta ve bu sayede araştırmacılara ulaşmaktadır. Araştırmanın pilot örneklerinden *Prof. Dr. Ercümend Berker & Prof. Şehvar Beşiroğlu Kütüphanesi Arşiv ve Dokümantasyon Merkezi'*nde bulunan kitap, süreli yayın, tez, nota, plak, Cd, kaset vb. yazılı ve işitsel müzik arşivi, günümüzde dijital ortama aktarılmaktadır.

Referanslar

Arşiv ve Arşivcilik Bibliyografyası (Türkçe ve yabancı dillerde yayınlanmış kaynaklar). (1979). Hazırlayan: İsmet Binark, Ankara.

Bucknum, Mary. (2003). "Music Archiving in the World: Papers Presented at the Conference onthe Occasion of the 100th Anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv by GabrieleBerlin and Artur Simon". *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 35: 197-198.

Kolukırık, Kubilay (2014). "Osmanlı Devleti'nde İlk Resmî Konservatuvar Olan Dârülelhanda Derleme ve Yayım Faaliyetleri", *Türkiyat Araştırmaları Dergisi,* S.35: 479-497.

Kösemihal, M. Ragıp (2014). *Şarkî Anadolu Türküleri ve Oyunları*, Evkaf Matbaası, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatından Kitap:2 İstanbul.

Lampert, Vera (2008). "Bartok and the Berlin School of Ethnomusicology", *Studia Musicologica,* Vol.49. No.3/4: 383-405.

Landau, Carolyn, Janet Topp Fargion. (2012). "We're all Archivists Now: Towards a more Equitable Ethnomusicology", *Ethnomusicology Forum*, 21:2: 125-140. DOI:10.1080/17411912.2012.690188.

Science. (2 Mayıs 1890). *A Weekly Newspaper of all the Arts and Sciences*, V. XV, N.378. New York.

Seeger, Anthony. (1986). "The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today", *Ethnomusicology*, Vol. 30, No. 2 (Spring - Summer): 261-276.

Simon, Artur, Philip V. Bohlman, Max Peter Baumann, Ursula Michel, Barbara Krader ve Regula Burckhardt Qureshi (1990). "Reports and Information" *The World of Music*, Vol. 32, No.2 India: 113-131.

Vallier, John. (2010). "Sound Archiving Close to Home: Why Community Partnerships Matter", *Notes,* Second Series, V.67, No.1: 39-39. Music Library Association.

İsmet KARADENİZ
Hacettepe University
ismet.karadeniz@hacettepe.edu.tr

Nevin ŞAHiN
Orient-Institut Istanbul
sahin@oiist.org

AROUND THE WORLD IN 80 HOURS: 'RE-INTRODUCTION' OF MODALITY TO WESTERN CLASSICAL MUSIC

Abstract

Modality, which lost significance by the Late Baroque Period, found itself space in Western Classical Music in fin-de-siècle Europe by the influence of Claude Debussy (1862-1918). Usage of modality, which evolved from an understanding related to Ancient Greece, Byzantium and 'church' to an understanding related to 'exoticism,' both brought novelty to Western Classical Music and opened the path for non-Western composers in this genre. It is thus possible to discuss the 'globalization' of Western Classical Music, accepted as 'universal' but limited to the boundaries of Europe in terms of composition and performance, through the effect of modal music. This dates to the first half of the 20th century, before the introduction of 'globalization' to the literature. The composers of countries going through similar modernization processes, who composed similar sounds during a similar period, give us a signal about the role non-Western composers play in the globalization of Western Classical Music. This paper covers the relationship between globalization and the 're-introduction' of modal music to Western Classical Music through three non-Western examples. Three countries with monarchial or colonial past, modernized through cultural revolutions, three spots on the axis of the earth from east to west, Japan, Turkey, and Mexico are argued to have melted the geographical and cultural distances in the pot of modal music. The comparative analysis of the selected works of Yasushi Akutagawa (1925-1989), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972) and Carlos Chávez (1899-1978) respectively, show that they used modality in Western Classical Music not in an Impressionist understanding but rather in a Nationalist and Avant-garde understanding, leading to composing 'a non-Western' Western music. In this sense, the 're-introduction' of modal music to Western Classical Music was a different process than McDonaldization, it was a musical globalization shaped 'solely' by music rather than a globalization shaped through political and economic forces.

Keywords: modality, modal music, 20th century, western classical music, globalization

* * *

Introduction

Classical music critic for The Telegraph, Ivan Hewett applauded the international participation at the Proms, by saying that "it's finally gone global" (Hewett, 2014). It might not be too wrong to call him from this 4000 km distance 'Eurocentric,' since we don't find this argument 'up to date' to be polite and want to show in this paper why.

Globalization as a concept was popularized by Theodore Levitt (1925-2006) from Harvard Business School in 1983, the concept was coined as early as the 1940s and it was only dominant in the 1980s, only in the context of economics (Feder, 2006). Sociological discussions as late as 1992 by Roland Robertson referred to the history of globalization, taking the understanding back to the era of colonialization. The Germinal Phase in his categorization, for instance, starts in the 15th century (Robertson, 1992: 58). Nevertheless, a discussion of globalization in the context of music was far behind that of economy and social theory. Robertson does not even use the word 'music' when discussing globalization while he does not hesitate to refer to not-directly-economic-phenomena like Olympics and Nobel Prize (ibid: 59). We believe that classical music has a potential to join the mainstream discussion on globalization, much earlier than Ivan Hewett's claim of going global.

Non-Western Modalities: A 'Re-introduction'

When we look at the fin-de-siècle Europe, we see the influence of Claude Debussy (1862-1918). Modality had lost significance by the Late Baroque Period and let tonality become the dominant musical substance for composers, who seldom turned their faces back to modality as a way to depart shortly from tonality. Debussy effect led to the rise of modality to a more dominant compositional element in Western Classical Music, but this time with a transformation of understanding, from meanings related to the Ancient Greece, Byzantium and 'church' to 'exoticism.' Besides acknowledging 18th and 19th century composers who utilized modality to some extent, we find it appropriate to call this exoticism-related rise of modality a 're-introduction.' However, exoticism can only be treated as part of this 're-introduction.' When we look at other parts of the world, we again come across modality, but within different contexts related to modernization, different national narratives and different understandings.

We have short overviews of three distant countries before digging into examples. With monarchial or colonial past or both, Japan, Turkey and Mexico went through similar processes of modernization during the 19th-early 20th centuries.

Mexico's independence from Spain came out when the Ottoman Empire started to seek solutions to attempts of nation-state formation within its lands; first came the Tanzimat Era, then followed first and second constitutional periods before the World War I stroke, and the Empire was overthrown. Meanwhile, Japan was opening its doors to European and American influences after centuries of isolation (Signell, 1976: 72-83).

The Meiji period was key to Japan's modernization with educational, military and musical revolutions (Yang, 2007: 4). Mexican revolution was paralleled with Turkish independence war. Many pre-revolutionary musical institutions collapsed in Mexico (Madrid, 2008: 8-17) while in the Turkish case, three important musical institutions were respectively closed (Tanrıkorur, 2011: 22-32).

Japanese music revolution started with the incorporation of Western music into the curriculum (Yoshihara, 2007: 15-23). When Manuel M. Ponce called for national music in Mexico (Madrid, 2008: 82-94), Ziya Gökalp (2015: 126-128) called for national music in Turkey.

The Japanese modernization was not a top to down revolution; thus, it was accepted by almost the entire populace (Yang, 2007: 4-7). But the change wasn't approved by every member of the nation in Turkey and Mexico. Mexico faced civil war in late 1920s (Madrid, 2008: 155-169) while Turkey established military tribunals to execute revolting leaders after Sheikh Said rebellion (Bruinessen, 1984: 287).

Mexico organized First National Congress of Music in 1926, partly upon Ponce's call. One topic discussed in that congress was the role of folk music in the development of a 'true' national music (Madrid, 2008: 111-137). That was pretty much what Ziya Gökalp (2015) proposed in his *Principles of Turkism* three years earlier.

Ponce's call for national music came out from his idea that Mexican music was 'backward' and the congress was in fact an effort to found a 'dignified' national musical art (Madrid, 2008: 111-137). One decade later, the founding father of the Turkish Republic was condemning a traditional Turkish music ensemble for being coarse, compared to the delicately disciplined

Western music ensemble performed beforehand. This condemnation led to the prohibition of traditional Turkish music performances on the national radio. The new national music proposed by Gökalp was performed instead (Signell, 1976: 78-80). Japan was, after decades of Westernization, going into war with Western countries and facing nationalist militarism, which led to the ban of Western Classical Music except for that of the allies (Yoshihara, 2007: 15-23). The effect of *Nihonjinron* (Japanese nationalism) was on the other hand, helpful in reuniting with the traditional elements in music (Yang, 2007: 6).

Japan has a slightly different modernization process as can be seen in Table I, the process starts a few decades later in Japan compared to Mexico and Turkey which are quite parallel, and it reaches the peak a few decades earlier, coming to a peace treaty with tradition a late as in Turkey. Since Mexico and Turkey had little or no memories related to the World War II (Turkey only declared war in 1945 and did not actually join the war (Deringil, 1989), Mexico only declared war in 1942 and the only active military personnel was Escuadron 201-about 300 soldiers (Minster, 2018)), Japan's history is deeper impacted by the war compared to the other two.

Similarities in chronology	**JAPAN** **Imperial and Colonial past (colonizing Taiwan and Korea)**	**TURKEY** **Monarchial past**	**MEXICO** **Colonial past (colonized by Spain)**
Early 19th century	Tokugawa government (Europe and American influences as early as 1853 [arrival of Commodore Matthew Perry], advanced modernization after centuries of closed doors against foreign influences)	Tanzimat of Ottoman Empire-changing politics (1839)	Independence from Spain (following Mexican war of independence-1810-1821)
	Meiji Restoration (Revolution) (1868-1912)	End of Turkish independence war-1922	Mexican revolution-1910

19th-early 20th century	Constitution promulgated Military rapidly and effectively modernized-first military brass band in 1869	Collapse of crucial musical institutions (military band-1828, royal music school-1908, dervish lodges-1924) Establishment of Muzika-yı Humayun as modern military band-1827 Ziya Gökalp's call for national music-1923	Collapse of many pre-revolutionary musical institutions Manuel M. Ponce's call for national music-1919
	Educational revolution a few decades earlier (pedagogical musical program implemented into public school curriculum-1872) Music Investigation Committee of Meiji government-later became Tokyo Music School-to incorporate Western music into Japanese education	Law of the unification of education-1924	José Vasconcelos's educational crusade (1920s)
	No top to down revolution, impact on almost entire populace	Şeyh Sait rebellion, military tribunals (1920s)	Rebellions and civil war against revolutionary state (1920s)
	first project to blend Japanese and modern elements in music revolution	First edition of Gökalp's *Türkçülüğün Esasları* - 1923 Ideas on the 'pure' national music-westernized, based on folk music	First National Congress of Music-1926 One topic of discussion: role of folk music in the development of a 'true' national music
	Luther Whiting Mason's arrival in 1880s- Japanese elements were swept away, koto and kokyû replaced by piano and organ in classrooms HOWEVER, rise of nationalistic militarism in 1930s-ban of Western classical music in 1937 except for allies	Atatürk's condemnation of Turkish music ensembles for their coarseness-seeking a 'dignified' national musical art	Ponce's labelling Mexican music as 'backward'-seeking a 'dignified' national musical art

World War II	High pace of adaptation to modernization helped recover the defeat in World War II, post-industrial Japan with composers performed abroad, with little sign of Japanese-ness. Post-war Japan: 'rethinking' modernization-more American than European of the Meiji period, influence of *Nihonjinron*-'question of Japanese people' NATIONALISM		
	Rise of *Nihonjinron* in 1970s-re-adaptation of Japanese musical traditions for classroom use, new curriculum in 1989 adheres to the first project of music revolution	First Turkish music conservatory established in 1976	

Table I. Chronological similarities in the musical histories of Japan, Turkey, and Mexico (See Signell, 1976; Yang, 2007; Yoshihara, 2007; Madrid, 2008; Tanrıkorur, 2011; Gökalp, 2015).

This historical connection might be felt in a way that the narratives belong to neighboring countries, however, they are geographically so far away that even with today's technology you need 80 hours around the world with respect to Jules Verne's adventures.

Modality in the Compositions of Akutagawa, Erkin and Chávez

In an effort to see the different understandings in these similar historical contexts concerning the usage of modality, we compare selected examples from these distant locations. Our examples come from the Japanese composer Yasushi Akutagawa (1925-1989), Turkish composer Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), and Mexican composer Carlos Chávez (1899-1978).

The first example is from Japan. Contemporary Japanese composer Akutagawa's first movement of *Triptyque for String Orchestra* (1953) shows his preference of modality (Image I).

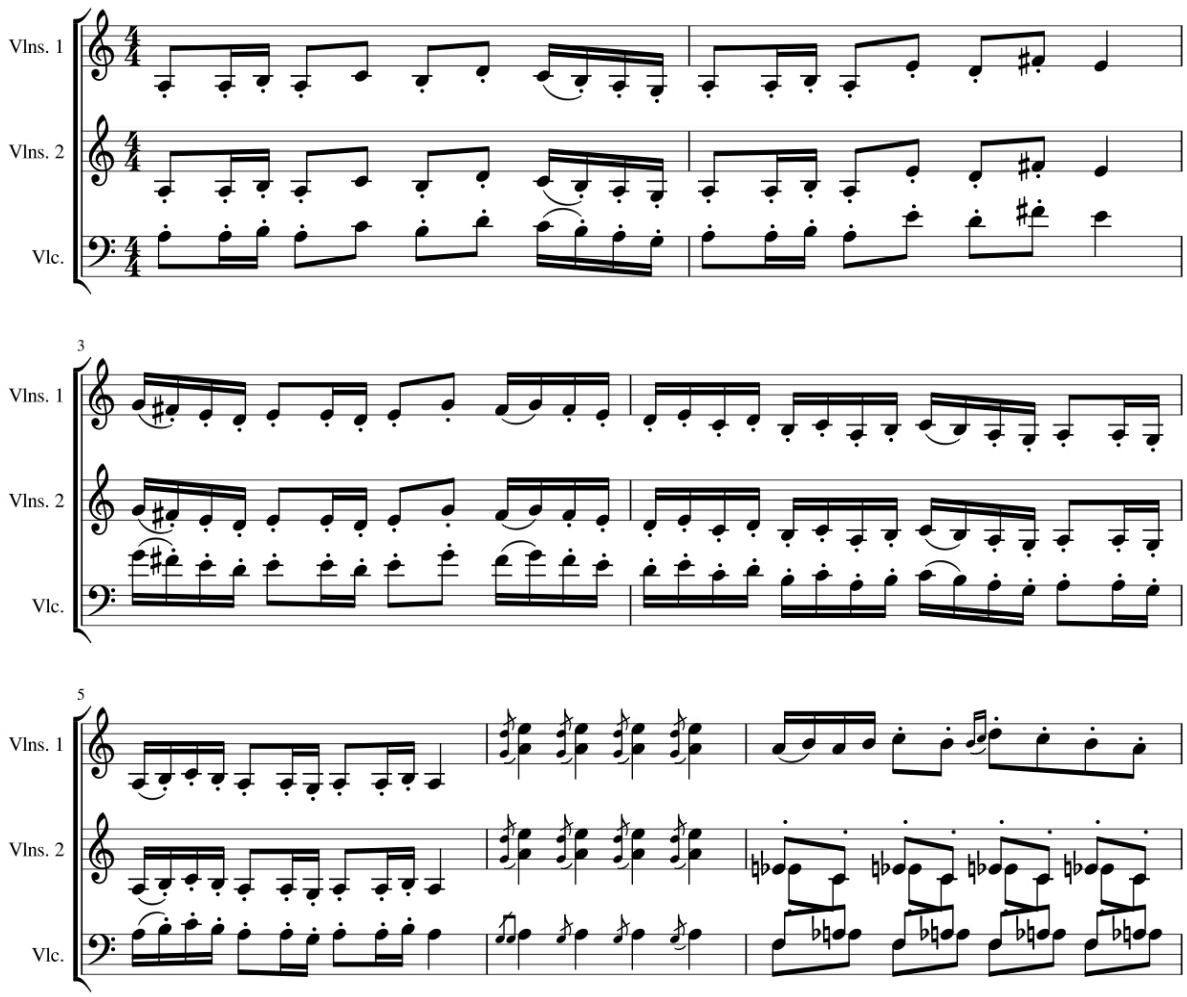


Image I. Akutagawa, *Triptyque for String Orchestra*, I. Allegro, mm. 1-7 (Akutagawa, 1966: 1)

In this example, Akutagawa preferred to use the Dorian mode for the theme of his composition. This mode is an Ancient Greek mode. But there is a relation between the traditional Japanese music and the Dorian mode (Image II).

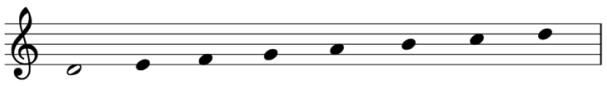


Image II. Dorian scale (Bennett, 1995: 57)

The Ritsu scale (Image III) of traditional Japanese music has a pentatonic structure and it is embedded inside the Dorian mode. The beginning of this work makes us hear the Ritsu scale (C-D-F-G-A) within the Dorian scale (Apel, 1950: 372).

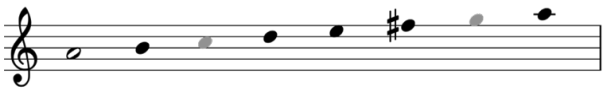


Image III. Ritsu scale on A and the missing notes of Dorian mode

First, we heard the Dorian mode on A. On the violin solo part, it came on F-sharp and then we heard it again on A, with a unison usage like the beginning. The themes were the same, and the unison usages get this work far from 'the West.'

The second example is from Turkey. Contemporary composer Erkin's work is named *Köçekçe*, with reference to a type of dance music (1943). Erkin in this composition used the traditional materials of his culture.

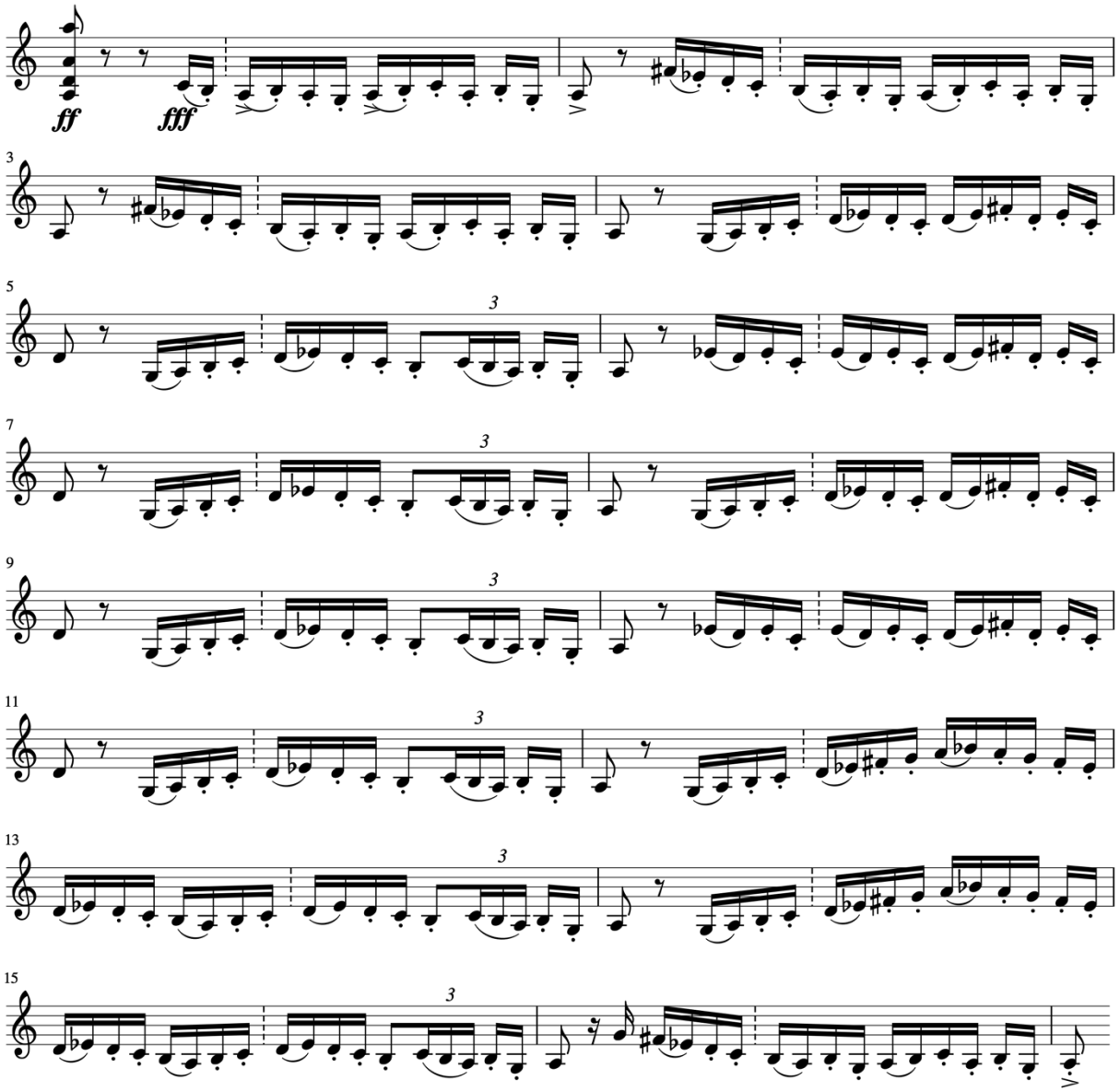


Image IV. Erkin, *Köçekçe*, mm. 1-17 (Violin I Part) (Erkin, 1988: 1-6)

In this work, a structure which has similarity with the Dorian mode is heard. But the scale used by Erkin corresponds to a traditional makam named Karcığar.

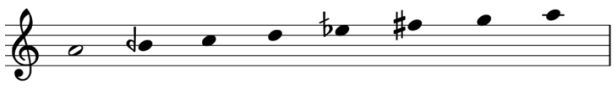


Image V. Karcığar scale (Arel, 1968: 23)

This traditional scale transforms to this one shown in Image VI when we use the temperament system of Western Classical Music. So, we can take it as 'a Dorian with an alteration.'

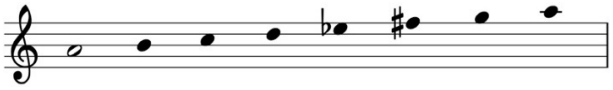


Image VI. Karcığar scale on the temperament system

Also, there is the Mixolydian mode in the forthcoming measures of this work among a variety of scales. This usage of modality corresponds to the makam Rast (Karadeniz, 2013: 85) in traditional Turkish music.

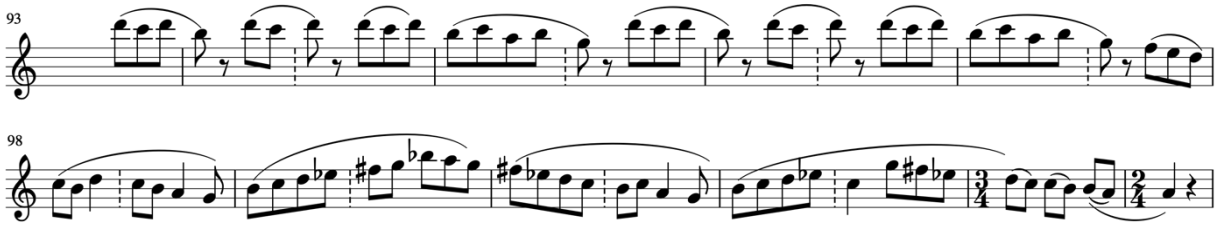


Image VII. Erkin, *Köçekçe*, mm. 93-103 (Oboe I Part) (Erkin, 1988: 25-28)

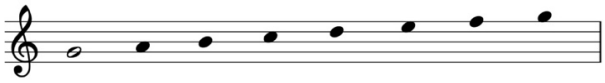


Image VIII. Mixolydian scale (Bennett, 1995: 57)

The last example is from Mexico: *Sinfonia India* (1935) of Chávez. Chávez, a contemporary composer of Mexico is evaluated a Nationalist composer by some and an Avant-garde composer by some others (Madrid, 2008: 49-81).

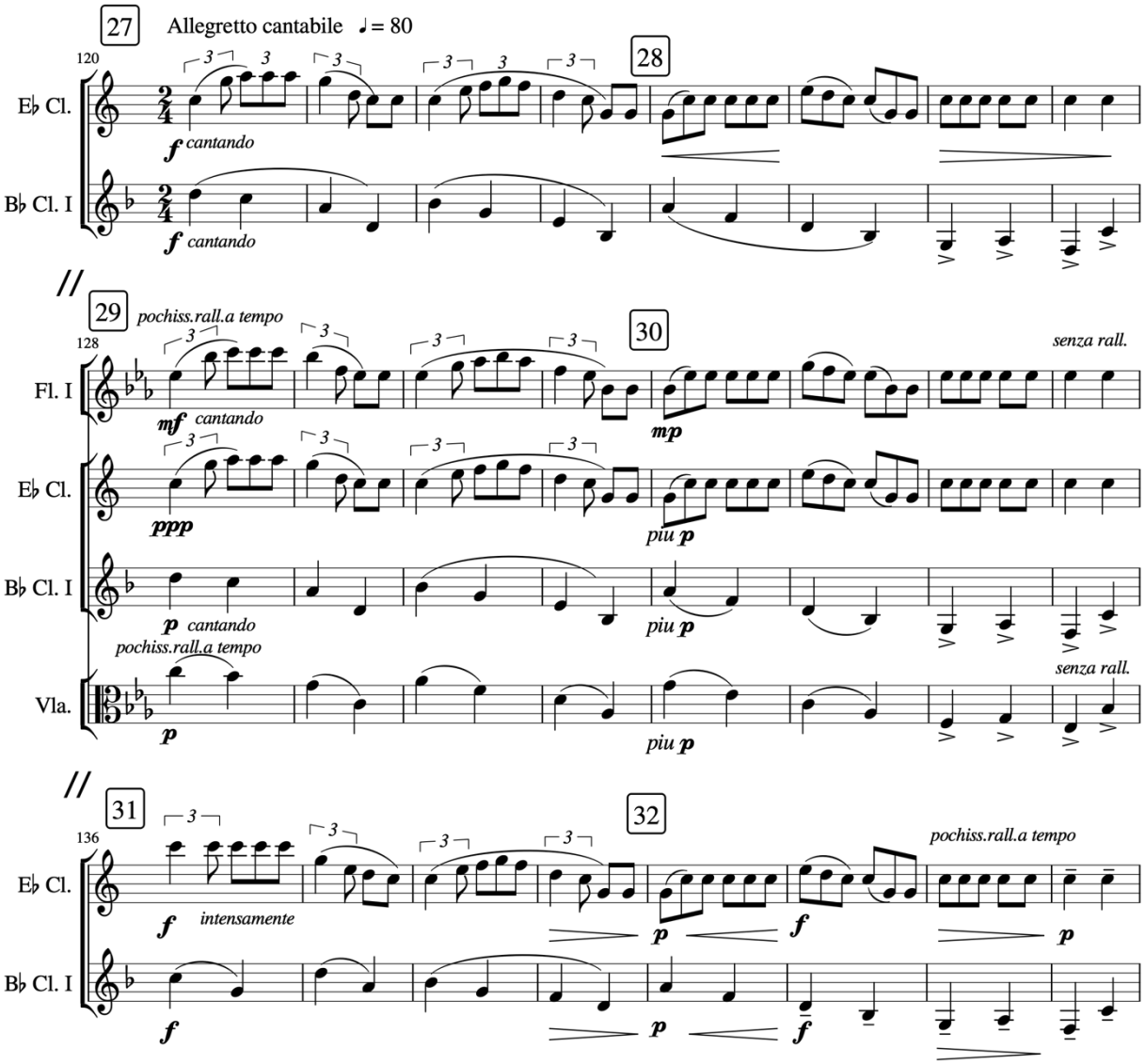


Image IX. Chávez, Symphony No. 2, "*Sinfonia India*", mm. 120-143 (Chávez, 1950: 24-26)

In his work we come across pentatonic (Apel, 1950: 563) - Major Pentatonic - and Phrygian structures. These structures can be heard in two different parts of the composition.

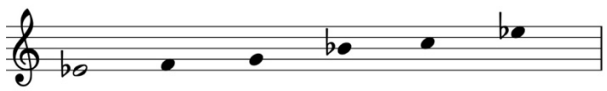


Image X. Major Pentatonic scale on E-flat

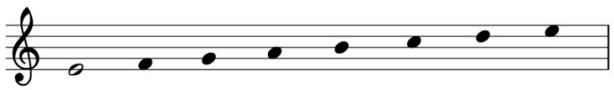
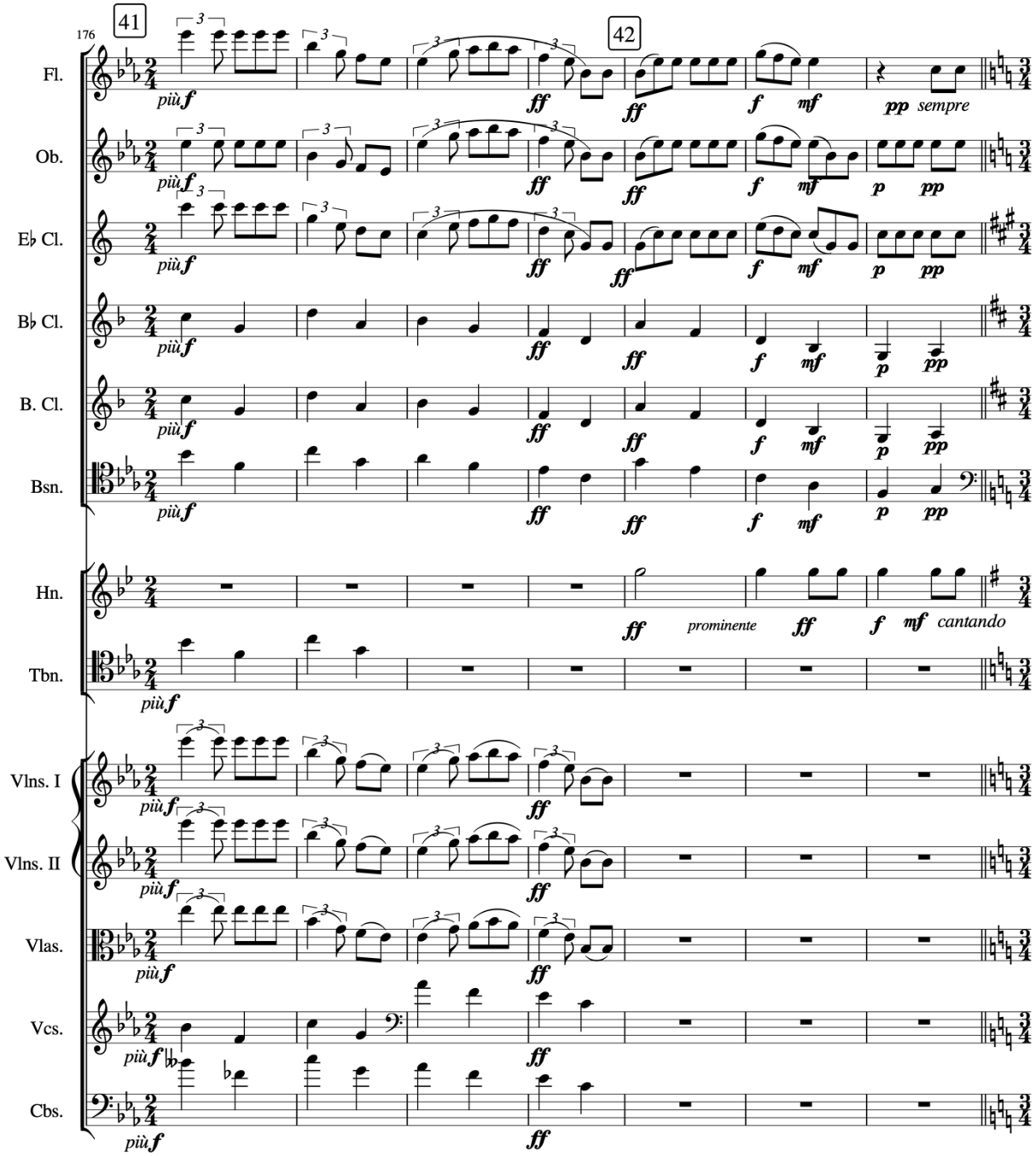


Image XI. Phrygian scale (Bennett, 1995: 57)

The Major Pentatonic scale is observable between the 120th and 143rd measures. In another section of this work we can hear the Phrygian mode.



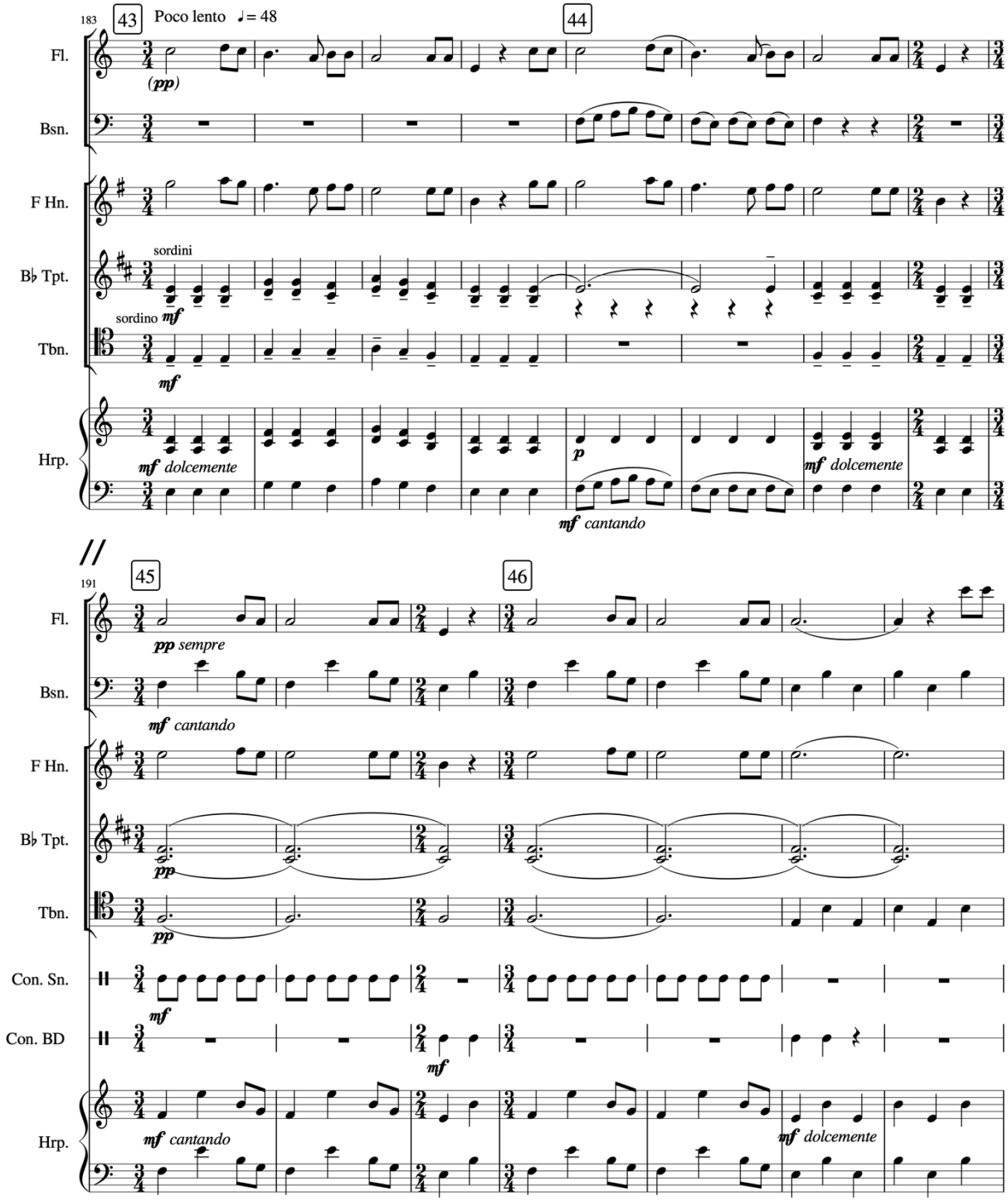


Image XII. Chávez, Symphony No. 2, "*Sinfonia India*", mm. 176-197 (Chávez, 1950: 31-34)

The Phrygian mode in this section is clear but it has a traditional connection which might not be that clear. Chávez borrowed this theme from the 'Deer Dance' of the Yaqui, an indigenous people from Western Mexico (García Morillo, 1960: 92-93).

The phonograph recording (Global Village Music, 2008) of this dance shows the similarity of the themes. We want to pay attention especially to the drum beats. The melodic structure in the phonograph recording (C_5-B_4-A_4) does not correspond to the Phrygian on its own, however the whole scale is constituted by adding the two drum beats, whose pitch is on E. It is striking to see that Chávez adapted the theme even to the level of bass drum beats. The E pitch of the bass drum in the 193rd measure creates the Phrygian mode scale on E.

Conclusion

Due to the time limits of our presentation, we could only focus on one example from each composer; nevertheless, we can refer to the usage of modality as a common practice of these three composers. What is common in these modal preferences is the connection with the music traditions of the countries they are based in. This common motivation differs from the European motivation in modality usage related to exoticism.

Due to the modernization processes of these countries, we can relate these usages to Nationalist and Avant-garde understandings rather than the Impressionist understanding in Europe. It should also be mentioned that these usages of modality were not directly imported from Europe as a form of cultural McDonaldization (Pieterse, 2009: 3-28) despite the chronological encounter. We can thus name these compositions as 'non-Western' Western music and relate the 're-introduction' of modality in classical music in the 20th century to a musical globalization.

References

Akutagawa, Yasushi. (1966). *Triptyque for String Orchestra*. Tokyo: Ongaku-no-Tomo Sha Corporation. (1953)

Apel, Willi. (1950). *Harvard Dictionary of Music (sixth printing)*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Arel, Hüseyin Sadettin. (1968). *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*. İstanbul: Hüsnütabiat Matbaası.

Bennett, Roy. (1995). *Music Dictionary*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bruinessen, Martin van. (1984). "Popular Islam, Kurdish nationalism and rural revolt: the rebellion of Shaikh Said in Turkey (1925)" *Religion and Rural Revolt*, Eds. János M. Bak & Gerhard Benecke: 281-295. Manchester: Manchester University Press.

Chávez, Carlos. (1950). *Sinfonia India*. New York: G. Schirmer, Inc. (1935)

Deringil, Selim. (1989). *Turkish Foreign Policy During the Second World War: An 'Active' Neutrality*. Cambridge: Cambridge University Press.

Erkin, Ulvi Cemâl. (1988). *Köçekce*. Wien: Universal Edition A.G. (1943)

Feder, Barnaby J. (06.07.2006). "Theodore Levitt, 81, Who Coined the Term 'Globalization,' Is Dead" https://www.nytimes.com/2006/07/06/business/06levitt.html

García Morillo, Roberto. (1960). *Carlos Chávez: Vida y obra*. México - Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Gökalp, Ziya. (2015 [1923]). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Hewett, Ivan. (19.07.2014). "How Western music conquered the world" https://www.telegraph.co.uk/culture/music/proms/10962767/How-Western-music-conquered-the-world.html

Karadeniz, M. Ekrem. (2013[1983]). *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Madrid, Alejandro L. (2008). *Sounds of the Modern Nation: Music, Culture, and Ideas in Post-Revolutionary Mexico.* Philadelphia: Temple University Press.

Minster, Christopher. (16.04.2018). "Mexican Involvement in World War II" https://www.thoughtco.com/mexican-involvement-in-world-war-two-2136644

Pieterse, Jan Nederveen. (2009). *Globalization and Culture: Global Mélange*. Lahnam MD: Rowman & Littlefield.

Robertson, Roland. (1992). *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London: SAGE Publications.

Signell, Karl. (1976). "The Modernization Process in Two Oriental Music Cultures: Turkish and Japanese" *Asian Music*, 7 (2): 72-102.

Tanrıkorur, Cinuçen. (2011) [2003]. *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Yang, Mina. (2007). "East Meets West in the Concert Hall: Asians and Classical Music in the Century of Imperialism, Post-Colonialism, and Multiculturalism" *Asian Music*, 38 (1): 1-30.

Yoshihara, Mari. (2007). *Musicians from a Different Shore: Asians and Asian Americans in Classical Music*. Philadelphia: Temple University Press.

Discography

Global Village Music. (2008). *Indian: Field Recordings from Mexico and New Mexico*. (CD).

Ines KÖRVER
FOLKER Magazine
ikoerver@gmx.de

GLOBALIZATION - THE HANDPAN LESSON

Abstract

The handpan was invented less than 20 years ago, namely in the year 2000. It was at first known as Hang, the generic term for the instrument – no matter who built it – now is handpan. Meanwhile the handpan has spread over all five continents. Handpan music – and in its wake music played on more affordable steel tongue instruments – has arguably become a genre of its own with festivals, workshops, and a firm place in the busking scene. The paper sketches how this development came about. It argues that the instrument was global right from its beginning and that it touches people strongly for various motives.

"Today globalization is in full swing. New instruments have appeared, and others are sure to follow. New points of view become possible, older ones silently disappear. However, let us hope that the world of making music together shall not fade away, and that human society is not drowned out by industrial, electronic music, or even silenced by the cry of war." Rohner, 2016

Keywords: handpan, hang, PANArt, steel tongue drum

* * *

Introduction: A Rare Success Story

The handpan has conquered the musical world within less than 20 years. Its success story is unprecedented. Never in the history of musical instruments has an instrument spread so far so fast. Handpans are even built on all five continents now. The paper sketches the history of the instrument and its ‚little brother', the steel tongue drum, and tries to give reasons for its popularity. The global success seems in part to be based on the fact that the handpan was an international instrument right from the start. Before I go into more detail on the reasons for the instrument's success, it should at first be clear what a handpan is.

The Instrument – What Are We Talking About?

Handpan is a term for a group of musical instruments resulting from a worldwide interest in the Hang, a specific instrument, invented by the company PanArt Hangbau AG in the year 2000. According to the Hornbostel-Sachs classification the Hang and also the handpan should be subsumed under 111.24, which makes them percussion vessels just like gongs and bells (von Hornbostel and Sachs, 1914, 564). It should be noted that the terms Hang or handpan are not mentioned in the original classification expicitly, since this dates from 1914.

The Hang consists of two deep drawn and nitrided metal half shells which are glued together. The upper side is called the *Ding* side: It has a centre tone field, surrounded by a circle of at least seven tone fields on the upper side. The bottom side is called the *Gu* side: It has an opening (plus possibly more tone fields) at the bottom. The Hang is usually played in the lap and can also be mounted on a stand.

Photo 1: George Townsend from Berlin plays his handpan on a stand he built himself, sitting on a bench on the shore of Tegeler See in Berlin. Photo: George Townsend

The term handpan first appeared online in the autumn of 2007 on the website of American steelpan producer Pantheon Steel. The term was invented by the man who founded Pantheon Steel in 2004, Kyle Cox (his company at first made steel pans, just like PanArt). The term handpan was at first used to describe Pantheon Steel's own development, which they could not have called Hang, because Hang was a registered trade mark. From the Pantheon Steel website the term found its way into an internet platform for musicians, handpan.org, and through this reached wide circulation.

Among the first instruments subsumed under this name were:

- Caisa by Kaisos Steel Drums (Germany, 2007)
- Bells by Bellart (Spain, 2009)
- Halo by Pantheon Steel (USA, 2009)
- Spacedrum by Metal Sounds (France, 2009)

Alternative names fort he handpan are

- Pantam, which originally was the alternative name for Hang in Israel – the term is still in use.
- Hang drum, which is problematic, since it contains the term to be avoided (Hang) and the term drum which many handpan makers and players regard as an insult in connection with their instrument.

The handpan has a little brother, which would never have come into existence without the handpan being there first: the steel tongue drum. It looks similar, but instead of hammered notes/tone fields it has seven to ten tongues cut into the top. It does not necessarily have a hole at the bottom and is often played with mallets.

The Situation Today

There are more than 100 instrument makers. In Berlin there are four alone: Pan Chameleon, Innersound, Pandakini, and Opsilon. There are at least 10 more in Germany.

There seem to be only two in Africa, and only one in Australia. A good overview can be found on handpan-portal.de, including discussion of bad makers.

There are various festivals. Between writing this paper and presenting it in Trabzon, there were these:

Steel Mountain Handpan Gathering,
Colorado, USA (August 23 – 26)

Handpan and Global Music Festival,
Bergamo, Italy (August 31 – September 2)

Women's Handpan Gathering,
Dorset, UK (August 31 – September 3)

Hangout UK,
Dockenfield, Surrey, UK (September 7 – 10) (for the 12th time!)

Singading,
60 kilometres from Barcelona, Spain (September 27 – 30)

Pantam Festival,
Israel (October 5 – 7)

Hang Loose Handpan Festival,
Maui, Hawaii, USA (October 18th – 21)

All included workshops.

Photo 2: Handpan duo Yatao playing at the Berlin Handpan Festival on May 5th, 2017. The festival was held at Musikbrauerei Prenzlauer Berg, Berlin.Photo: George Townsend

There are various forums. Among these are:

handpan.org (the most important for players, it costs eight euros admission; English)

handpan-portal.de (very informative; German)

paniverse.org (English)

sarazhandpans.com (English)

www.hangblog.org (it contains the history of Hang, including original letters by Rohner and Schärer, but not the history of the handpan; German and English)

www.hangdrumsandhandpans.com (this includes the Handpans Magazine; English)

www.masterthehandpan.com (English)

To date there is only one manual: *Handpan – The Complete Manual* by the Italian handpan player Loris Lombardi, edited by Volontè in Milano, Italy, 2018. Apart from this manual, there are no books on the handpan.

Since something should be said about handpan players and I am not aware of any scientific studies of the scene, I made a survey among handpan players in the summer of 2018. It contained questions on the musicians themselves and their personal approach to music as well as their thoughts on the handpan scene. George Townsend, the initiator of the Handpan Festival Berlin sent my questionnaire to about 30 players, and nine of these answered; I managed to find a tenth player in Croatia. The income generated through handpan playing ranges from 0 (3) to 100 (2) percent. On average the musicians have been playing since 2014.

The survey yielded some interesting facts. The average professional scene is predominantly male (average estimate: 81 percent; four informants thought: over 90 percent, 1: 50 percent). The professional handpan player is 31.5 years old (in the estimate of those interviewed). The average age of those who filled in my questionnaire, however, was 37, which is partly due to the fact that one player was 81 – she was also the only female, by the way. If the professional handpan player performs, he plays between two and six instruments on stage. He tends to have a background in percussion or drums and/or he is a multiinstrumentalist. Of my ten players nine have a background in drums or percussion and eight had played various instruments before they started playing the handpan. They are interested and/or trained in various styles of music. Among the most often listed styles were

- jazz (6),
- various types of electronic music (hiphop, drum and bass, deep house and electro; 6),
- ethno/folk/world music (4),
- pop (4),
- rock (3), and
- classical music (3).

Metal, singer/songwriter, soul, funk, blues and reggae were mentioned once, respectively. There are no solid figures on how many handpan players there are. My rough estimate is that there are about 25.000 to 50.000 worldwide. The numbers are growing, since more and more instruments are being produced and the demand is still high.

The History of the Handpan

Why are we talking about the handpan? The answer is simple: Because it is unusual. Usually one thinks of an instrument as being

- developed in one place,
- used in the context of a particular kind of music,
- and slowly spreading to other areas.

Hang and steel tongue drums on the other hand

- have been international from the start
- are used in all kinds of music or are a genre of its own
- have spread all over the world in less than two decades (partly due to the internet; see section 6 for more reasons).

As aready stated in the second section, handpans are musical instruments in the idiophone class. They were created by Felix Rohner and Sabine Schärer in Bern, Switzerland (PanArt Hangbau AG), who originally built steel drums (also called pans). People in Switzerland were mad about steel drum music at that time, so there was a certain demand for these instruments to be built in the country.

In 2000 percussionist Reto Weber approached Rohner and Schärer and asked for an inside-out instrument which had features of the South Indian *ghatam* (a terracotta pot similar to the African *udu*). Note that this also implies: Weber wanted an instrument that could be played by hand (not mallets).

Rohner and Schärer had experimented with other instruments like gongs and singing bowls. So they were intrigued by the idea and started exploring new shapes and sounds.

The instrument they finally came up with, the Hang, also incorporates elements of other instruments: It can be played like singing bowls or change in pitch similar to talking drums or tablas, when dampened.

In 2000 the Hang was developed. It was first presented in Port of Spain, Trinidad, the home of the steel drum, but there it caused no great interest. The Caribbeans prefered the instruments they knew. In 2001 the Hang was presented at the Musikmesse Frankfurt and there it was received enthusiastically.

2001–2005 saw the first generation hang. There were up to 45 different sound models, mainly with ethnomusical scales from Hijaz to Akebono. In 2006 the second generation came out. It had annealed brass over nitrided steel, the scales were reduced. All of them had a a ding in D3.

2008 saw the birth of the integral hang. It had one scale only: D3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, A4. In 2010 the free integral hang appeared. There was no longer a brass ring around the seam. Ist most prominent feature was that it was tuned without a tuning device. The focus was on the impact of the entire sound, not on frequency ratios.

In 2013 PanArt announced they would no longer make Hangs, but a different instrument, the Gubal. Rohner and Schärer also developed Hang Gudu, Hang Urgu, Hang Bal, Hang Gede, and various string instruments. Part of why Rohner and Schärer gave up producing the Hang was the fact that their customers kept selling them – particularly on online platforms like Ebay – for much more money than they had originally paid. This offended Rohner and Schärer.

The History of the Steel Tongue Drum

Let us now look at the equally international steel tongue drum which is also sometimes called a steel tongue instrument by those who feel unhappy about the term drum in the name. Its most important predecessor was the *tambiro*. This was developed by Dominican percussionist Felle Vega, who you can see in the YouTube video "Felle Vega: Portrait of a Percussionist", in the beginning of which he plays the instrument almost like a *mbira*, a thumb piano. He took a propane tank and cut tongues in the side. It looks a bit like a slitdrum played with the hands.

In February 2007 American Dennis Havlena created a steel tongue drum with tongues in the top of a 20 pound propane tank. He called it Hank (Hang + tank). I quote from my email correspondence with him (Havlena, 2018): "At the time I was infatuated with the Hang/handpan, but they were virtually unobtainable and very expensive. So my thought was to cut tongues in a circular pattern to emulate the Hang on the tank's top (not side like *tambiro*). I experimented trying to put the low-pitched tongue (corresponding to the Hang's *ding*) in the center, but had little luck. But nowadays I see some makers using a central *ding* successfully.

I never thought my idea would take off like it did! I am very glad to have initiated the boom. Have never made a cent from this, but did get to go to Africa, all expenses paid, to work with tribal craftsmen showing them how to make hanks."

Photo 3: The author holding a small steel tongue drum built by Dimitrii Gubarev from Svitlovodsk, Ukraine, and bought by Ines Körver on location. Gubarev calls his instruments Guda drums. They come in two sizes: slightly over 30 and slightly over 50 centimetres in diametre. His big instruments are about as big as handpans and just about fit into the overhead locker of a plane. Photo: Jürgen Hirschberger

Success Factors

There are various factors why people on all five continents are so infatuated with the handpan. Some are quite obvious:

1. The instrument is very portable (unlike a xylophone or piano, for instance). It can even be transported in the overhead locker of a plane. This is vital for many players, for instance for Daniel Waples who travels from event to event with his instrument and hardly ever finds the time to visit his hometown London.

2. It offers a combination of rhythms and melody, so you can be your own band, which in its turn is ideal for busking.

3. It looks weird and draws attention to the player.

4. It was and still is hard to get.

Some aspects deserve more attention:

5. The inventors are unusual personalities and hard to contact. A certain mystique surrounds them. After the initial boom had set in and a lot of people were frantic to get an instrument, the makers had to be contacted by a letter of application. If you were among the chosen few, you had to travel to Bern and select the instrument that best resonated with you. Uninvited guests were not received.

That the inventors created their own terminology adds to the mystique. Among the better known terms invented by Rohner and Schärer are:

- *Ding* for the centre top field, a protrusion
- *Gu* for the hole in the bottom side
- *Hang* (Bernese dialect for hand) with its odd, almost Indonesian type plural *Hanghang* (in Indonesian this plural would be spelt *Hang-Hang* or *hang-hang*)
- *Hangruhe* for the winter time when they concentrated on new developments.

6. Rohner and Schärer had/have their own philosophy of ethical trade. This and their behaviour have caused quite a stir. They said: "PanArt does not consider itself to be a business which wants to grow and maximize profits" (Rohner and Schärer, 2010). Yet, they threatened to sue those who tried to built similar instruments. They discontinued their repair and

maintenance service. Only in very special cases were people considered worthy of help, for instance in the case of particular accidents. They insisted on making deals with their customers, preventing the latter from selling their instruments. In cases they did want to sell, they were to approach PanArt before offering the instruments to anyone else.

7. The instrument charms the listeners with its sound. Part of the attraction is that a hand on metal can sound so soft. Also, as George Townsend pointed out to me, the softer one plays, the nicer the sound gets. The music is usually as repetitive as electronic music, but downsized and intimate. So it is ideal for those who want to get away from the noise.

8. The instrument is limited in notes, but rich in overtones. There are usually three tones tuned into each field of the instrument (the actual note, the octave above, and the fifth above the octave). Plus you can make other sounds (talking drum effect, singing bowl etc). So it changes the way people think about music, but not so much that this shift becomes too hard to grasp. It is enough to make it interesting, not enough to make it incomprehensible.

9. It is easy to coax notes out of the instruments. Four out of ten people interviewed stress that the handpan is an easy instrument to get started on. You don't have to practice long to play your first patterns. You can look at your hands while playing, since everybody plays by heart or intuition. With its limited set of notes there is no right or wrong, or at least you cannot play outside your scale in your instrument.

10. The player is the composer, since he plays his own tunes. He would not be likely to play other people's pieces, since everyone has a different scale tuned into his instrument. This gives the instrumentalist the opportunity to be – or at least feel – more creative. At the same time music is reduced in complexity, because it is mainly about patterns.

11. Some people ascribe healing qualities to the handpan. There was – and probably still is in some quarters – a huge debate on chamber pitch, i.e. on whether it should be a = 432 Hertz or a = 440 Hertz. Some builders are specialized in a = 432 Hertz, because allegedly this is the frequency of water. Most professional players chose a = 440 Hertz, because otherwise it would be hard for them to play with other instruments. Rohner and Schärer were pestered by people who wanted Hangs because of their healing qualities. Five of my ten players talked about healing qualities, the other half denying them. However, they all agree on that it is a meditative instrument, which helps the player and/or the audience to relax.

12. The music draws inspiration from well-established genres like folk, trance and minimal music, and somehow becomes a genre of its own. It blends in well, and is never obtrusive, so it is hard to get fed up with it. So it can be combined with all sorts of instruments and genres.

13. There is something tribal about the musicians. This is explicitly mentioned by interviewee Carol Whitney, the 81 year old lady who actually used to work as an ethnomusicologist when still professionally active. In my survey almost all musicians talk about an above average respect for one another, about never saying anything bad on stage about one another etc etc. So the tribe seems very attractive, perhaps also because it mainly consists of young, white males. Some people just want to be part of a nice community.

14. Last but not least, there is interaction in social media, which the community uses heavily.

The internet is the the place, where five out of ten of my interviewees saw the handpan for the first time, the other five saw it in a public place, like a streets or an airport. Nine out of ten keep up with the community via Internet, mostly by Facebook (6), the forum handpan.org (5), internet (1), emails (1), social media (1), Instagram (1). Only one does not, he says. I know no other group of musicians which is so keen on exchanging thoughts with people who play the same instrument.

The scene is described as learning through:

- YouTube (7)
- autodidactically (6)
- festivals (6)
- making videos of other players with their mobile phones (1)
- direct lessons via Skype (1)
- and inspiration (1).

Concluding Remarks: Truly Global

The handpan is a relatively new instrument, which differs from other instruments in that is has an international background right from the beginning just as its little brother, the steel tongue drum. It was first built by two Swiss. Their new instrument, which they called Hang, is inspired by the Caribbean steel drum and the South Indian *ghatam*. Various Asian (Gong, Tabla, singing bowls) and African influences (talking drum) were incorporated. The

instrument was presented to the world at the international Frankfurter Musikmesse. So it was international right from the beginning. It has been embraced by people on all continents.

There are various factors which have fuelled its success, among them its sound, weird looks, portability, its allegedly beneficial health effects, and the fact that there is something like a worldwide handpan community which is both virtual (Facebook, handpan.org etc) and real (festivals).

The instrument is neither linked to a particular region, nor to a particular style. It marries intimacy and coolness, turns the musician into a composer, and may truly be described as global.

Acknowledgements

I thank David Havlena and Kyle Cox for our correspondence and handpan players George Townsend, Louis L., Nils Lagoda, Patrik Szombathelyi, Farid Comaty, Carlos Alexandre Martins Rodrigues (Kabeção), David Hauser, Ivan Judaš, Jérôme Chauvin and Carol Whitney for filling in my questionnaire.

References

Havlena, Dennis. E-Mail Correspondence with Ines Körver, July 28th, 2018

Rohner, Felix and Schärer, Sabine (19.5.2010). PANArt Newsletter, www.hangblog.org

Rohner Felix (8.4.2016). "The Sound of Sheet Metal – A Challenge", https://panart.ch/de/artikel/herausforderung-blechklang

von Hornbostel, Erich Moritz and Sachs, Curt (1914). “Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch. In: Zeitschrift für Ethnologie”, *Band 46*, Nummer 4–5: 564

Gerda LECHLEITNER
Phonogrammarchiv / Austrian Academy of Sciences
gerda.lechleitner@oeaw.ac.at

THE "IMPORTANCE" OF SOUND ARCHIVES FOR ETHNOMUSICOLOGICAL RESEARCH

Abstract

The Phonogrammrchiv in Vienna is the world's oldest research sound archive, established in 1899; since its beginnings it is multidisciplinary orientated and regional open. The Phonogrammarchiv has always been both a research institute and an archive cooperating with the scientific community as well as being open for public interest; therefore, its duties and responsibilities include the preservation of cultural heritage, innovative research, and the provision of knowledge. The main working areas are to produce, collect, to index, preserve in the long term and make accessible audiovisual research documents from various disciplines and regions – not to forget methodological research and technical development.

In 1999 UNESCO has included the Historical Collections 1899–1955 as "documents of universal significance" in the World Register of its "Memory of the World" Program. In the same year, the Phonogrammarchiv started the CD-edition of these recordings; 17 series have been published so far.

Today, archives are under discussion and suspicion. As Schwartz and Cook (2002) stated, archives wield power, and they are never neutral, i.e. they are not a utopian space of comprehensive knowledge. Therefore, remembering (or re-creating) the past through historical research in archival records is not simple. Nevertheless, the interest in old sound recordings, either music or speech, is of great interest not only to the researchers but also to the descendants of those recorded. Today, archives are not anymore passive storehouses, but active sites.

Using the example of the Phonogrammarchiv the presentation will discuss the (former) ideas and goals behind the foundation of sound archives in contrast to their role/position today, including also strategies of access and dissemination. Such thoughts stem from my experience as editor of the CD series.

Keywords: sound archives, cultural heritage, digitalization, accessibility, archival responsibility

* * *

Sound archives

The foundation of the Phonogrammarchiv was an innovation at that time and, without doubt, had an influence on the development of certain disciplines. It was on 27 April 1899, when Sigmund Exner, a famous physiologist of his time, together with colleagues from the humanities and sciences, brought forward the motion for founding "a kind of phonographic archive" (Exner, 1900: 1). It was the invention of sound recording that enabled and encouraged ethnomusicological and ethnolinguistic research. Traceability in respect of content and sound (timbre) was now possible, and sources were created for the future.

Some more archives were founded in the following years, i.e. around 1900, e.g. in Berlin, Paris or St. Petersburg. A real boom started after WWII when portable tape recorders were at hand. Considering ethnomusicological sound archives, we have to distinguish between national, regional, city or local archives, between university and academic, thematic and specialized archives (cf. Edmondson, 2004: 31-35).

Since its beginnings, the Phonogrammarchiv is multidisciplinary orientated and regional open. It has always been both a research institute and an archive catering to the needs of the scientific community as well as serving the public interest: it ensures the preservation of cultural heritage, innovative research, and the provision of knowledge. Thus, the key duties are to produce, collect, to index, preserve in the long term and make accessible audiovisual research documents from various disciplines and regions; methodological research and technical development complement these activities (cf. Phonogrammarchiv: mission statement).

Archives as storing places

In general, sound archives were established primarily as places to deposit, to study and compare the recordings. Hans Hinrich Thedens described the archive he is working at by pointing out that this archive was not in the least founded with the purpose of dissemination or as a resource for musical practice. Its *raison d'être* was to create a corpus of sound recordings for musical analysis when technical apparatus became available. Only 20 years later, when the archive became a part of the University of Oslo, and a historian and a musician started to work instead of the staff of engineers, it began to disseminate archival recordings

back into local music milieus (Thedens, 2018: 6). Caroline Landau and Janet Topp Fargion pointed out that during the latter part of the 20th century, the role, responsibilities and potential of sound archives developed in new directions, with a focus more on the exploitation and dissemination of archival holdings – influenced by political events such as de-colonization, human rights and cultural reclamation discourses, and digital revolution. Increased interest in archival sound recordings and the ethical and moral responsibility to facilitate access have led to changes in archiving philosophy and access policy (Landau & Topp Fragion, 2012: 128).

Changes in research methods and consequences for archives

We have observed changes in our discipline – from systematic-comparative and analytical to human-focused and anthropological perspectives and approaches. The functionality of music, its role and meaning in society came to the fore. At first criticized rather mutedly but now with a strong voice, the colonial attitude including hierarchical thinking is a topic disputed in ethno-musicological discourse. Terms like post-colonialism, de-colonialization, or the global south and north have triggered discussions, which asked for a more transparent approach and stand for a social balance in global knowledge production and dissemination. Still, indigenous, oppressed, colonized or remote communities produce the material that researchers – from dominant groups – use for their (academic) work and recognition. Within academic hierarchies, those in power own "knowledge" while those below (only) provide the input (cf. Bammer & López, 2017: 29). Sound archives actively have to deal with these findings. Anthony Seeger and Shuba Chaudhuri concluded, "the past 20-30 years [since the beginning of the digital era] have seen tremendous changes in the context in which audio-visual archives function. Changes in communication, the end of colonial domination and rapid technological changes in audio-visual recording and transmission require major changes in the way archives acquire, preserve and disseminate their recordings." (Seeger& Chaudhuri, 2004: 71). Such demands go along with changes in the discipline and the challenges in the digital world, the internet.

Cultural heritage and archival responsibilities

The *Phonogrammarchiv*'s collections are the result of focused research on specific subjects, and meet the demands of the "Memory of the World" Programme in which the historical collections have been included in 1999 – the recordings are preserved in the long term, they

are registered and accessible in the database and the online catalogue. Moreover, the multi-media publication (Audio-CDs, Data CD comprising commentaries, transcriptions and the original documentation) of the complete historical collections is under progress. The publication offers the possibility of a more in-depth discussion readable in the comments and checkable by the sound recordings and original documentation.

Barbara Kirshenblatt-Gimblett (in Lundberg 2018: 60) stated, "Heritage organizations ensure, that places and practices in danger of disappearing, because they are no longer occupied or functioning or valued, will survive." She points out that attention paid to a cultural phenomenon creates benefit. The inscription of the historical collections of the Phonogrammarchiv in the "Memory of the World" Programme follows such thoughts – UNESCO has included these collections as documents of universal significance. When the recordings were made no one would have thought about preserving heritage. Only over time, these sound documents reached that outstanding distinction. The "Memory of the World"-Programme states that "the world's documentary heritage belongs to all, should be fully preserved and protected", and "should be permanently accessible to all" (UNESCO – Memory of the World). The Phonogrammarchiv fulfils these requirements not only for its registered historical collections but for all collections.

Today, archives are under discussion. Joan Schwartz and Terry Cook (2002) stated, archives wield power, and they are never neutral, which means, they are not a utopian space of comprehensive knowledge, although a general estimation characterises archives as places of knowledge production. But what knowledge? Remembering (or re-creating) the past through historical research in archival records is not simply the retrieval of stored information but the compilation of past affairs by means of shared cultural understanding (Schwartz & Cook, 2002: 3). Nevertheless, the interest in old sound recordings, either music or speech, is of great interest not only to the researchers but also to the descendants of those recorded. Archives are not anymore passive storehouses, but active sites (Schwartz & Cook, 2002: 1).

"The individual document is not just a bearer of historical content, but also a reflection of the needs and desires of its creator, the purposes for its creation, [and] the audiences viewing the record, ..." Schwarz's and Cook's observation (2002: 3) will serve for an example from our last CD edition (Lechleitner & Liebl, 2018).

I'll examine the Crimean Tatar folk song: "Üsküdar'a gider iken" ('On the way to Üsküdar'); performed on the flugelhorn by Simon Perell, 26 years old, musician, from Kertch, Taurida Governorate, Crimea; Rec. October 7, 1917 (Ph 2812) using Schwarz's and Cook's keywords.

Historical content:

Instrumental recordings are rather rare in the collection of Tsarist prisoner-of-war recordings. However, there are five Crimean-Tatar recordings comprising wedding dances and songs, played on the flugelhorn by Simon Perell. In the protocol, the performer is referred to as an "Israelite"; it is rather improbable, though, that he was a Crimean Jew, since his parents came from Pogrebišče, then in the district of Berdichev, Kiev Governorate, today in the region of Vinnitsa, Ukraine. It is further stated that the informant was resident in Odessa until 1914, having travelled in Turkey, Bulgaria, Greece and Egypt (cf. protocol sheet Ph 2809). Without mentioning his name, Lach, in his publication (1918: 9), describes Perell as a prisoner-of-war of Crimean Tatar origin, a member of the intelligence class and a musician by profession, praising his musical contributions as particularly valuable and successful.

Simon Perell played the melody of the well-known song "Üsküdar'a gider iken" (on the way to Üsküdar) on the flugelhorn. This song "has been performed from as early as 1700 (and later recorded in many versions, many times) as an Armenian, Ottoman, Sephardic Jewish and even Persian song" (Elefterias-Kostakidis, 2016: 39). The musicologist Robert Lach working on his project "Songs of Russian prisoners-of-war" probably asked the musician Perell to play typical Crimean Tatar music – and Perell, amongst other melodies, played this widespread and popular melody.

The needs and desires of its creator:

Robert Lach himself worked as a "typical" field researcher of his time, "working" with the performers, writing down as many songs as they sang to him in text and melody for his comparative research and for his aim to find developments – and thus stages – in cultural expressions. (cf. Lach & Dirr, 1928: 18). Lach "classified" the songs of various ethnic groups in, from the most "simple" to the most artistically constructed. The recordings he finally made just reflected his approach and methodology, thus more or less constituting "the auditory result of what he studied" (Lechleitner, 2009: 75). He emphasised the importance of recordings not only to prove his transcriptions but also to compile "the most interesting and outstanding examples" – in respect of an archive (Lach & Dirr, 1928: 5). Lach also used the

possibility of making sound recordings for his own purposes: he (or rather any of the technicians on site) made recordings only in order to assist him with his transcription work. Lach must have known that the originals had an even better sound quality than the copies made from the copper negatives (cf. Lechleitner & Liebl, 2018: 2 "Guiding principles"). These (original) recordings are marked in Lach's publications with "L" numbers. Lach was no doubt aware that repeated listening eventually erased the grooves of the wax discs, and thus the signal faded away. Such recordings could not be used for archival purposes. Therefore, one can assume that Lach had a concrete plan which recordings he used for transcription purposes, which he considered proof for – then – unknown musics, and which he assumed to be valuable items for the archive. Consequently, the recordings made in the prisoner-of-war camps mirror acoustically only part of Lach's work.

The purposes for its creation:

Most of this collection, recordings made in Austro-Hungarian prisoner-of-war camps during WWI, owes its existence to the large-scale project initiated by the Anthropological Society in Vienna. The project mainly focused on measuring people, comparing the collected data and thus creating a taxonomy of racial characteristics. In 1916 the Academy decided to support the project on sound recordings of prisoners of war (mostly from the former Tsarist Empire), entrusting the musicologist Robert Lach with its implementation. The idea behind was, as Lach noted, to make recordings for the archive in order to increase the collections with contents not existing before. In his publication, he only described these recordings as very well done, complimented the musician, not mentioning his name (Perell) and characterized these recordings as especially valuable for the archive (Lach 1918: 9).

The audiences viewing the record:

Probably, until now it was unknown that Leo Hajek (at that time assistant at the Phonogrammarchiv) recorded this version of the song on October 7, 1917 in the prisoner-of-war camp in Hart (Lower Austria). Besides that statement, I cannot explain how audiences view this record. It is a fact, as shown in Adela Peeva's film "Whose is this song", that this song is known and acknowledged by various ethnic groups on the Balkans, sung in their languages and claiming the origin for their respective communities. Evidently, it evokes different feelings by any listener, depending on the own cultural background and any knowledge.

As scholars, we have to stress the extraordinary situation for the performers, characterized by interpersonal relationships between victor and victim. The examination of these collections opens new views on the research history, on the ideas and strategies behind, and allows rethinking all these activities and their consequences. Therefore, the discussions about records are one of the archives' duties underlying their importance.

References

Bammer, Nora, Gabriela López. (2017). "How colonial is academia? Knowledge production and dissemination in ethnomusicology and ethnochoreology" Book of Abstracts: 29-30 (International Council for Traditional Music, 44th World Conference).

Edmondson, Ray. (2004). Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles. Paris: UNESCO

Exner, Sigmund. (1900). "Bericht über die Arbeiten der von der kaiserl. Akademie der Wissenschaften eingesetzten Commission zur Gründung eines Phonogramm-Archives" Anzeiger der mathematisch-naturwissenschaftlichen Klasse der kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien. 37: 1-6.

Lach, Robert. (1918). "Vorläufiger Bericht über die im Auftrag der kais. Akademie der Wissenschaften erfolgte Aufnahme der Gesänge russischer Kriegsgefangener im August und Oktober 1917" Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse 189/3: 1-63 (= 47. Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Kommission). Wien: Hölder.

Lach, Robert. 1928. "Gesänge russischer Kriegsgefangener. III. Band: Kaukasusvölker. 1. Abteilung: Georgische Gesänge" Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse 204/4: 1-253 (= 55. Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Kommission). Wien & Leipzig: Hölder-Pichler-Tempsky.

Landau, Caroline, Janet Topp Fargion. (2012). "We're all Archivists Now: Towards a more Equitable Ethnomusicology" Ethnomusicology Forum 21/2: 125-140.

Lechleitner, Gerda. (2009). "Comparative Musicology as Refelcted in the Historical Collections of the Vienna Phonogrammarchiv" Muzyka 54/1 (212): 69-77.

Lechleitner, Gerda, Christian Liebl. (2018). Recordings from Prisoner-of-War Camps, World War I, Turk-Tatar recordings (Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences. The Complete Historical Collections 1899-1950; Series 17/4). Vienna. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Lundberg, Dan. (2018). Singing Through the Bars. Prison Songs as Identity Markers and as Cultural Heritage. Stockholm: Svenskt Visarkiv/Statens Musikverk.

Phonogrammarchiv. (2018). Mission Statement. https://www.oeaw.ac.at/en/phonogrammarchiv/phonogrammarchiv/mission-statement/ (31.01.2019)

Schwartz, Joan M., Terry Cook (2002). "Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory" Archival Sciences 2: 1-19.

Seeger, Anthony, Shuba Chaudhuri. (2004). Archives for the Future. Global Perspectives on Audiovisual Archives in the 21st century. Calcutta. Seagull Books.

Thedens, Hans-Hinrich. (2018). "Musings about Accessibility of Archival Recordings of Traditional Music and Dance" PULS 3: 6-17.

UNESCO – Memory of the World. http://www.unesco.org/new/en/doha/communication-information/memory-of-the-world/ (31.01.2019)

Evrim Hikmet ÖĞÜT
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
evrimhikmet@gmail.com

İSTANBUL'DA SURİYELİ SOKAK MÜZİSYENLİĞİ

Özet

Türkiye'deki Suriyeli göçmenlerin deneyimi geçicilikle kalıcılık arasında salınırken binlerce Suriyeli mülteci yaşamlarını büyük şehirlerde, zorlu koşullar altında, geçici, güvencesiz ve düşük ücretli işlerden kazanmakta. Bu mülteciler arasında çeşitli müziksel geçmişlere sahip çok sayıda profesyonel müzisyen ve tüm müziksel becerilerini seferber eden amatör müzisyenler de bulunmakta.

Her ne kadar Suriye'de dilencilik gibi görülmekteyse de sokak müzisyenliği, İstanbul'daki Suriyeli müzisyenler için az sayıdaki iş imkânı içinde en uygun seçeneklerden biri. Dolayısıyla, İstanbul'un en merkezi ve kalabalık caddesi olan İstiklal Caddesi'nde her gün 20'ye yakın Suriyeli müzisyeni, farklı gruplar halinde Arapça müzik yaparken görmek mümkün.

Bu müziksel pratikler, mülteciler ve yerel halk arasındaki ilişkilenme için zengin bir zemin sunarken, mültecilerin yeteneklerine, bu coğrafyaya getirdikleri kültürel çeşitliliğe ve olası bir ortak kültürel dünyanın imkânlarına dikkat çekerek, onlara yönelik tektipleştirici ve dışlayıcı bakış açısına da bir cevap oluşturuyor.

Bu sunum, Suriyeli müzisyenlerin İstanbul'daki sokak müzisyenliği deneyimini, sosyal ağların oluşumu, toplumsal cinsiyet, müzik pratiklerinin ardındaki ekonomi-politik ilişkiler, seçilen repertuvar, diğer göçmen topluluklarla ve yerel topluluklarla ilişkilenme ve kamusal alanın kullanımı gibi çeşitli açılardan ele almayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: sokak müzisyenliği, Suriyeli müzisyenler, müzik ve göç, müzik piyasası, kamusal alanda müzik

SYRIAN STREET MUSICIANSHIP IN ISTANBUL

Abstract

As Syrian refugees' migration experience in Turkey sways between transience and permanence, thousands of Syrian refugees earn their living with temporary, unsecured, low-paid, precarious jobs in big cities. Among them there are a large number of professional musicians from various musical backgrounds. Besides professional ones many amateur musicians mobilize their musical abilities to move on in the difficult life conditions.

Even though it is frowned upon in Syria street musicianship is one of the most suitable options -among very few- for all these refugee musicians. Therefore, the most crowded street of Istanbul in the heart of the city, Istiklal Street, hosts almost 20 Syrian musicians everyday who plays Arabic music as separate but flexible bands.

These musical practices provide a fertile ground for an interaction between the refugees and the locals. By drawing attention to the refugees' talents, the diversity they bring to this geography, and the possibilities of a common cultural world these practices give a response to homogenizing and exclusionary perspectives.

This paper deals with the various aspects the street musicianship experiences of Syrian refugees in Istanbul including the creation of networks, political economy beyond the practices, gender relations, chosen repertoire, the interrelations with the other migrants, tourists and the local habitants of the city and the use of public sphere.

Keywords: street musicianship, Syrian musicians, music and migration, music market, music in public space

* * *

Giriş

Güncel resmi rakamlara göre bugün İstanbul'da yaşayan yaklaşık 560 bin[1] Suriyeli göçmen bugün büyük ölçüde kentin kalıcı sakinlerine dönüşmüş durumdadır. İstanbul'da ikametleri genel olarak kentin çeper semtlerinde yoğunlaşan Suriyeli göçmenler, Türkiye'nin göç politikaları gereğince uluslararası bir statü olan mültecilik hakkından mahrumdurlar. Türkiye'de çok byük bir kısmı "geçici koruma" statüsüne sahip olan Suriyeli göçmenlerin emek piyasası içinde istihdamı çoğunlukla güvencesiz biçimde, uzun çalışma süreleriyle, düşük ücretli ve geçici işlerle gerçekleşmektedir. Bununla birlikte, etnik, dini, kültürel, sınıfsal vb. açıdan büyük bir çeşitliliği içeren "Suriyeli" kimliğinin homojen bir topluluğa işaret etmediğini, metin boyunca bu genellemenin bu gerçeği göz ardı etmeksizin, büyük ölçüde Arap kökenli sokak müzisyenlerini kastetmek amacıyla kullanıldığını belirtmek gerekir.

Sokak müzisyenliği, Suriyeli müzisyenler için, Türkiye'de ilk kez deneyimledikleri -ve başka bir ülkede bu ölçekte bir örneği bulunmayan- özgün bir deneyime işaret etmektedir. Bu

[1] http://www.goc.gov.tr/icerik6/temporary-protection_915_1024_4748_icerik (erişim tarihi 13 Şubat 2018).

deneyime yakından bakmak, hem genel olarak göçmen toplulukların müzikle ilişkilerine hem de müzisyenler örneği üzerinden Suriyeli göçmenlerin deneyimine ilişkin bir kavrayış geliştirmeye imkan tanır.

Suriyeli göçmenler arasında bir kısmı konservatuvar ve müzik eğitim fakültelerinden mezun olmak üzere çeşitli müziksel geçmişlere sahip çok sayıda profesyonel müzisyen bulunmaktadır. Suriye'de müzik piyasasıyla farklı düzeylerde ilişkilenen bu müzisyenlerin, Türkiye'de, büyük ölçüde enformel sosyal ağlar üzerinden işleyen müzik piyasasıyla ilişkilenmelerinin önünde, dil bariyeri ve toplumun geneline hakim olan ön yargılar başta olmak üzere çeşitli engeller bulunmaktadır. Böylesi bir ortamda, sokak müzisyenliği, Suriyeli müzisyenler için kaçınılmaz bir tercih olarak ortaya çıkmaktadır.

Sokakta müzik icra etmenin Suriye'de dilencilik gibi görülmesinin sebepleri arasında Suriye'de kamusal alan üzerindeki genel denetim ve İslam coğrafyasında eğlence müziği yapmaya yönelik genel ön yargılar (Farukî, 1885) sayılabilir. Ancak müzik piyasasına erişimdeki güçlük alternatif bir piyasa ihtiyacını ortaya çıkarmakta, bu sebeple, kültürel ön yargılara rağmen sokak müzisyenliği Suriyeli müzisyenler arasında son derece yaygın biçimde deneyimlenmektedir.

İstanbul'un en merkezi ve kalabalık caddesi olan İstiklal Caddesi bugün Suriyeli müzisyenlerin başlıca performans alanıdır. Suriyeli müzisyenlerle düzenli görüşmeler yapmaya başladığım 2016 yılının yaz aylarında, her gün 20'ye yakın Suriyeli müzisyeni, farklı gruplar halinde Arapça müzik yaparken görmek mümkündü. Bu sayının son iki yıl içinde alternatif müzik yapma imkanlarıyla birlikte bir miktar düştüğünü, ayrıca kış aylarında sayının doğal bir düşüş gösterdiğini belirtmek gerekir. Sokak, göçmen müzisyenler açısından açık bir Pazar gibi iş görür. Bazı topluluklar zaman içinde repertuvarlarını ve üyelerini sabitleyerek kendilerine bir isim almışlar ve sosyal medya hesapları aracılığıyla videolarını yayınlayarak görünürlük kazanmışlardır. Ayrıca sokak, göçmen müzisyenlerin, özellikle Arapça konuşulan ülkelerden gelen turistlere hizmet veren restoran ve turist tekneleri gibi eğlence mekanlarına müzik organizasyonları yapan aracılar, müzik etkinliklerini göçün en dikkat çekici kültürel göstergesi olarak değerlendiren Sivil Toplum Kuruluşu (STK) çalışanları, haberciler ve araştırmacılar tarafından görülmesini sağlar.

Suriyeli müzisyenlerin sokak müziği pratiklerini birden fazla açıdan ele almak ve farklı teorik çerçevelerde tartışmak mümkündür. Kendi çalışmalarımda özellikle kamusal alanın kullanımı ve göçmenlerin failliği açsısından tartıştığım bu etkinliği, bu sunumda genel hatlarıyla ve çeşitli boyutlarına dikkat çekerek betimlemekle yetineceğim.

İki yılı aşkın alan araştırmam boyunca görüştüğüm Suriyeli müzisyenlerin önemli bir bölümü, sokak müzisyenliğine ilişkin ön yargılarından ve sokakta uzun saatler çalmanın zorluklarından söz ederek başka bir kalıcı iş bulur bulmaz sokakta çalmayı bırakacaklarını ifade ettiler ya da bunu gerçekleştirdiler. Diğer yandan, sokakta çalma deneyiminin özellikle genç müzisyenlerce olumlu ve güçlendirici bir deneyim olarak tanımlandığına sıklıkla tanık oldum. Özellikle Avrupa'ya gitme arzusu duyan genç müzisyenler, Türkiye'de sokakta çalarak geçimlerini sağlayabildiklerini gördüklerinden, bu pratiği gidecekleri yerde de sürdürebileceklerine dair bir inanç duyduklarını ifade ettiler. Diğer bir deyişle, sokak müzisyenliği deneyimi, genç Suriyeli müzisyenlerin, kendilerini "dünya vatandaşı" olarak tanımlamalarına ve diğer topluluk üyelerine oranla yer değiştirmeye daha açık görmelerine aracı olmaktadır. Ancak Avrupa'da sokak müzisyenliğinin oldukça sıkı denetim süreçlerine tabi olduğu hatırlanacak olursa, bu etkinliğin Avrupa'ya geçen Suriyeli müzisyenler için aynı boyutlarda gerçekleştirildiği söylenemez.

İstanbul'da Suriyeli müzisyenlerin sokaktaki müzik icrası Taksim Meydanı ve onun uzantısı olan İstiklal Caddesi'nde gerçekleşmektedir. Taksim Meydanı, bugün, kent sakinlerinin hafızasında taşıdığı kültürel ve politik değerini kaybetmiş, ticarileşmiş ve turistik bir hal almış, yani Sennett'ci bir deyişle çökmüş bir kamusallığın temsiline dönüşmüş durumdadır (2011). Bununla birlikte Taksim Meydanı ve çevresinin hala farklı sosyal kesimlerden yerliler, göçmenler ve turistler için bir karşılaşma mekanı olduğu muhakkaktır. Burada gerçekleşen karşılaşmanın her zaman olumlu ve göçmenlere yönelik ön yargıları kıran bir etki yarattığını söylemek doğru olmaz. Yine de müzisyenlerin bu kamusal mekanı büyük bir özgüven içinde kullanmakta olmaları, her şeyden önce, onların kamusal alanın aktörleri olduğu gerçeğini açıkça vurgulamaktadır. Göçmen müzisyenler kamusal mekanda gerçekleşen bu karşılaşmayı kendileri açısından hem güvenli hem de kazançlı hale getirebilmek için bazı stratejiler geliştirmektedirler.

Bunlardan en önemlisi repertuvar seçimidir. Suriyeli müzisyenler, kendi kişisel müzik geçmişleri ya da tercihleri ne yönde olursa olsun sokakta belli ve oldukça dar bir repertuvarı

seslendirmektedir. Geniş bir Arap coğrafyasından, hemen hepsi oldukça iyi bilinen parçalardan oluşan bu karma repertuvar, genellikle, parçaların kısaltılarak birbirlerine eklendiği potpuriler şeklinde çalınmaktadır. Önemli bir kısmı zaten yüksek tempolu olan parçalar,[2] zaman zaman bu potpurilerin gereği olarak daha yüksek tempoda ve/veya usulleri birbirlerine uyumlu hale getirilerek seslendirilir. Bu repertuvar içinde özellikle Türkiyeli dinleyicilerin ilgisini çekeceği düşünülen ve 1970'li yıllarda yapılmış aranjmanlar aracılığıyla Türkiye'de de tanınmış Feyruz şarkıları da yer almaktadır. Suriyelisokak müzisyenlerinin dinleyici kitlesi yıllar içinde ve dönemsel olarak değişiklik göstermektedir. Fakat yine de repertuvarın önemli bir bölümünü Arapça konuşulan ülkelerden gelen turistlere seslenen Arapça şarkılar oluşturmaktadır. Sokak müziği repertuvarının Arapça şarkılardan oluşması özellikle Suriyeli Kürt müzisyenlerin sıklıkla dile getirdiği bir konudur. Zira, Suriyeli toplumumun çok kültürlü, çok dilli ve etnili yapısına rağmen hem turistlerin ilgisini çeken hem de Türkiyeli dinleyici açısından makbul kabul edilen dilin Arapça olduğu düşünülmektedir.

Sokakta gerçekleşen müzik pratiklerinde çalgı seçimi çok çeşitli parametrelere bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Ud gibi bazı çalgıların sokakta ve daha yüksek volümlü çalgılarla birlikte çalınması belli zorlukları beraberinde getirmektedir. Müzik grupları önceki yıllarda daha kalabalık ve esnek bir görünüm ortaya koymakla birlikte, bugün bazı toplulukların küçüldüğü ve sürekli hale geldiği görülmektedir. Bu topluluklarda çalan bazı müzisyenler anavatanda amatör olarak müzikle uğraşmış ancak Türkiye'de verili koşullar altında müzisyenliği başlıca meslek olarak benimsemiş kişilerdir ki göçmenlerin göç ettikleri coğrafyada yaşamlarını sürdürebilmek için sahip oldukları bütün kültürel sermayeyi seferber ettikleri göç literatüründe sıklıkla rastlanan bir gerçektir.

Sokak müzisyenlerinin kimliğinden söz ederken, bu etkinliğin tam anlamıyla cinsiyetlenmiş bir etkinlik olduğunu belirtmek gerekir. Kadın müzisyenlerin sayıca az olmalarının yanı sıra, daha ziyade müzik eğitim etkinliklerine yoğunlaştıkları söylenebilir. Bunun dışında, Suriyeli göçmen kadınların İstanbul'daki güncel müzik pratikleri daha ziyade topluluk içi ve amatör müzik etkinliklerinde vokal icracılık ve koro üyeliği olarak gerçekleşmektedir. Bununla birlikte, uzun süreli alan çalışmamın verileri doğrultusunda, amatör kabul edilebilecek

[2] Bu genel kuralı bozan en önemli örneğin, 1930'larda bestelenen ve uzun süre Filistin mücadelesinin sembolü olarak tüm Arap coğrafyasında kabul gördükten sonra son yıllarda Suriyeli muhalifler açısından sembolik bir anlam yüklenen *Mavtını* (Vatanım) şarkısı olduğu söylenebilir.

müziksel etkinlikler içinde dahi kadınların daha aktif bir rol üstlendikleri dikkat çekmektedir. Bu tespit, göç sürecinin toplumsal cinsiyet rolleri başta olmak üzere verili toplumsal yapıları dönüştürme kapasitesi (Akis, 2012: 387) ile örtüşmektedir.

Suriyeli sokak müzisyenleri arasında kadın icracıların bulunmamasına rağmen, sokakta müzik icrası gerçekleştiren İranlı müzisyenler arasında az sayıda da olsa kadın icracıya rastlanmaktadır. Taksim Meydanı ve İstiklal Caddesi'nde icra gerçekleştiren göçmen müzisyenler arasında İranlı müzisyenler önemli bir yer tutmaktadır. Ancak yapılan görüşmelerde bu iki topluluk arasında -STK'lar tarafından gerçekleştirilen göçmen etkinliklerinde ayrı ayrı gruplar halinde art arda çalmaları dışında- dikkat çekici bir müziksel ilişkilenme gerçekleşmediği ifade edilmiştir.

Suriyeli müzisyenlerin sokak müziği pratiklerini etkin ve güvenli bir biçimde gerçekleştirmek için stratejiler geliştirmek durumunda oldukları konular arasında uygun spot seçimi -ki bu konu da İranlı müzisyenler de dahil olmak üzere farklı müzik grupları arasında çözümlenmesi gereken önemli bir meseledir-, polis ve zabıta memurlarının müdahaleleri ve esnafın şikayetleri yer almaktadır. Ayrıca müzisyenler -nadiren de olsa- çevreden gördükleri olumsuz tepkiler karşısında kendi güvenliklerini gözetmek durumundadırlar.

Göç bağlamında, müzik pratiklerinin kültürel üretim bağlamının ötesinde, bir sosyolojik mesele olarak ele alınması da gerektiği görülmektedir. Yukarıda sayılan stratejik tercihler, kamusal alanın kullanımı ve kendileri için işlerliği olan alternatif bir müzik piyasasının kurulması açısından, Suriyeli müzisyenlerin sokak müziği pratikleri, göçmen toplulukların yaşadıkları temel güçlüklere ışık tutmakla birlikte, bunlar karşısında aktif ve rasyonel bir biçimde tutum almakta olduklarını ortaya koymaktadır.

Referanslar

Akis, Yasemin. (2012). "Uluslararası Zorunlu Göç Literatüründe Toplumsal Cinsiyet: Başlıca Yaklaşımlar ve Eleştiriler". *Küreselleşme Çağında Göç: Kavramlar, Tartışmalar*, ed. S. G. Ihlamur-Öner, N. A. Ş. Öner, 379–398, İstanbul: İletişim Yayınları.

Farukî, Lois L. (1985). *İslama Göre Müzik ve Müzisyenler*. Çev: Taha Yardım. İstanbul: Akabe.

Sennett, Richard. (2011). "Reflections on the Public Realm". *The New Blackwell companion to the City*, ed. Gay Bridge, Sophie Watson, 390-397, Blackwell.

T.C. İçişleri Bakanlığı, Göç İdaresi, <http://www.goc.gov.tr/icerik6/temporary-protection_915_1024_4748_icerik>

Selena RAKOČEVIĆ
University of Arts Belgrade
selena.rakocevic@gmail.com

Zdravko RANİSAVLJEVİĆ
University of Arts Belgrade
ranisavljevicz@yahoo.com

CHALLENGES OF SAFEGUARDING OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE: NOMINATION FILE "KOLO, TRADITIONAL FOLK DANCE"

Abstract

Implementation of UNESCO's "Convention on the Preservation of Intangible Cultural Heritage" has been in use for ten years (since 2008). Since the preparation of nomination files and application forms by the "State parties" directly depends on concrete, very diverse cultural, social and, at the first place, political circumstances, it is clear that the experts, who are primarily engaged in this work, face different challenges. Along with providing archival material for identifying dance/musical genre as an "element" of intangible cultural heritage, experts face various theoretical and practical challenges in defining it clearly enough to be understandable globally, vindicating its geographical and historical ties with the nominating state and demonstrating its continuous vitality in local communities. As scholars on the one hand and activists in applied work in the other, experts are mediators between bearers of the "element" and the state administration at the national and global level. In this sense various scholarly as well as ethical aspects of the usage of archival material appears in this process.

The aim of this article is to present work on the nomination file "Kolo, traditional folk dance" of the Republic of Serbia, which has been included in the UNESCO's Representative List of Intangible Cultural Heritage in 2017. Since the authors actively took part in this nomination process, this application will be presented from the perspective of an active participants – experts responsible for the content of the application form.

Keywords: intangible cultural heritage, dance, kolo, Serbia, archival material, challenges

* * *

Since its adoption on October 17, 2003 and its ratification by the necessary number of countries (30) in 2006, UNESCO's "Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage" (hereinafter referred to as "the Convention") has been applying for more than ten

years throughout of the world (UNESCO 2003). In theoretical explanations of this ambitious idea and global project, the emphasis is placed on performers and bearers of intangible cultural heritage (ICH) or as defined in the "Convention", "communities, groups and individuals" (UNESCO 2003: Articles 1, b). They should not only support a certain, as it is termed, an "element" of cultural heritage, but also should be the initiators of its nomination. Although in the basic idea of preserving the ICH the bottom-up application process, that is from the practitioner to the experts and administration, is therefore favored, the implementation process almost regularly implies a reverse order of procedures, in which communities as a rule, are engaged only in the final stage of the development of the nomination document.

Writing application forms and preparing nomination files, paradoxically, coordinate States Parties that have adopted the "Convention" (UNESCO 2003: Articles 2, 4). This automatically implies the engagement of a specific administrative apparatus through the functioning, as formulated, of "one or more competent bodies" (UNESCO 2003: Article 13, b). However, the category of competent bodies in the "Convention" was not precisely defined, which means that it was left to States Parties, in accordance with the specifics of local circumstances, to determine the number, the ways of functioning and the hierarchy of relations within the existing or newly established institutions, which are considered to be competent. In practice, the process is carried out most often through the Ministries of Culture, within which separate administrative bodies have been established. Those administrative bodies have taken over all the tasks of implementing the "Convention" within their state territories.

Despite certain potential benefits, which bring a hierarchical high position in the chain of safeguarding of intangible heritage at the national level, these administrative bodies usually do not have sufficient knowledge about specific local practices, nor direct communication with "communities, groups and individuals" as their bearers. This is why, subsequently, researchers and scholars considered as experts are engaged. The institutions where they work are also considered as competent bodies. Thus, chain of making a nomination document at the national level formally implies a fourfold model: the state party – administrative bodies – competent bodies – bearers. Within the framework of this official position, another backbone is established, this time three-point, consisting of: state administrators, researchers and practitioners. In these complex relationships and processes that directly depend on concrete, very diverse cultural, social and, firstly, political circumstances, researchers are not

only mediators between the state and the practitioners, but also the most important actors in definition and explanation of the purpose of the processes of safeguarding. In the position of multiple balancing between the ideological orientations of the current cultural strategy of the state that hired them, then the achievements, theoretical interpretations and perspectives of the profession within which they work, and, finally, the need and views of the bearers of the practice, it is clear that researchers have a central position in all processes, and that in those complex and unpredictable situation they constantly face different challenges (more in Zebec, 2013b; 2015: 245; Lajić Mihajlović, 2015).

In the processes of preserving the intangible cultural heritage in the area of Southeastern Europe Croatia has the greatest experience considering the fact that sixteen elements of traditional heritage were successfully nominated since 2009. The Former Yugoslav Republic of Macedonia follows with three accepted nominations (https://ich.unesco.org/en/lists). Subsequently, theoretical, applicative and ethical implications of identifying and preserving ICH have already developed a fruitful and critical debate among Croatian and Macedonian colleagues (for example: Ceribašić, 2008: 122; Zebec, 2012: 163; 2013 a and b; Opetcheska Tatarchevska, 2012: 165-176; 2015: 325-329; Stojkova Serafimovska, Wilson and Opetcheska Tatarchevska, 2016: 2-24).

In Serbia, however, the processes of implementation of the "Convention" were significantly slower, and so far only just three elements of ICH are successfully nominated. Those are – "Slava – celebration of the family patron saint" (2015), and "Kolo, traditional folk dance" (2017) and "Singing to the accompaniment of the Gusle" (2018).

Although in both domestic and worldwide scholarly production have appeared a series of texts dedicated to different aspects of ICH in recent years, direct experiences of the participants in the development of the nomination document have not been discussed so far. The aim of this presentation is, therefore, to present the perspective of an active participants, that is researchers who were engaged as official representatives of the competent bodies (Selena of Department of ethnomusicology, Faculty of music in Belgrade and Zdravko of Centre for Research and Preservation of Traditional Dances of Serbia, CIOTIS[1]) responsible for the content of nomination file "Kolo, traditional folk dance". The researcher position will be

[1] CIOTIS is abbreviation for the name of the organisation in Serbian: *Centar za istraživanje i očuvanje tradicionalnih igara Srbije*.

discussed in relation to the scholarly field of study which at the first place enabled our expert position in the nomination process and in the context of the various social circumstances and official cultural policy of Republic of Serbia.

Implementation of the "Convention" in Serbia

Since Serbia was not one of the signatories of the "Convention" significant activities started only in 2010, when the National Assembly ratified this document. This opened up the possibility of establishing a network of competent bodies lead by the National Committee. More concrete activities, however, were initiated only in June 2012, when the highest administrative body was created, which is directly responsible for the implementation processes of the "Convention" in Serbia. That was the Center for the Intangible cultural heritage of Serbia, at the Ethnographic Museum in Belgrade. In addition, the Regional Coordinators Network, which should act at local levels, was formed, identifying the elements of the ICH with the official aim to promote the activities of practitioners.

As one of the priority tasks of the Center was the establishment of the National Register of the ICH of Serbia. This database is formed in 2012, when 27 elements were entered at once (more at http://nkns.rs). A total of 37 elements have been included on this list so far, including eight musical and two dance forms.[2]

In addition to the Ethnographic Museum in Belgrade as the host of the Center for ICH the main institutions within the framework of ICH processes in Serbia are local museums. Research and high education institutions as well as NGO organizations are not formally recognized as "legal entities registered for cultural heritage protection activities" (http://www.kultura.gov.rs). Therefore, all project initiatives of those "irrelevant" bodies must be officially supported by museum institution considered as competent. However, it is paradoxical that the rule is that high education and research institutions are given the status of "competent bodies" in various official nominating processes of top national importance. In a certain sense, the position described is unfair, especially to researchers, who are engaged in all ICH activities on the basis of volunteerism.

[2] These are, according to the list and official names of the registration: "Singing to the accompaniment of the Gusle", "Groktalica", "Singing iz vika", "Kolo in three, kolo in six", "Rumenka", "Playing on the bag-pipes" , "Playing on the kaval", "Ojkača" and "Vranje city song" (http://nkns.rs/cyr/elementi-nkns).

General terminological polyvalences: The case study of vocabulary of ICH in Serbian

Although the umbrella terms relating to the safeguarding of the ICH were set back in 2002, in the so-called Glossary made by the Scandinavian researchers (Glossary 2002, according to Zebec, 2012: 162), work on the "Convention" and its application caused the extension of the basic vocabulary, its further development and the establishment of the so-called meta-language of the "Convention". With constant dilemmas, different interpretations and inevitable multiple meanings of particular terms, this "meta-language" is continuously applied and developed, and it is inevitably used by all participants in discursive practice of the ICH all over the globe (Zebec, 2012: 162). At the same time, however, it is very often in colision with local vocabularies of domestic languages.

Such is the case with Serbian language where the uniformed ICH terminology has not been established so far. Although in the official documents the terms of "safeguarding" and "sustainability" were accepted as formal, in scholarly and professional texts as well as in the public space there are inconsistent use of these expressions and their identification with the term "protection" (more in Gavrilovic and Djordjević, 2016: 989-1004). This latter term connotes a number of problematic aspects related to authorship and property relations, as well as so-called artification processes, which has already been discussed in anthropological literature (for example, Kirshenblatt- Gimblett, 2004: 62; Bendix, 2009: 254; Ceribašić, 2009: 122). With the concept of "protection" the issues of "heritization" of cultural forms considered as "exclusive" and more valuable than others are also included (Kirshenblatt- Gimblett, 2004: 62), which is the reason why this term should be critically discussed.[3] On the other side, the notion of "sustainability" implies emphasizing the aspects of the processability and continuity of a particular cultural practice, therefore, its survival in the future, hence it will be preferred to use in this text along with the word "safeguarding". Explaining its adequacy, Croatian ethnochoreologist Tvrtko Zebec wrote that the purpose of safeguarding of certain cultural practices "is primarily in its public emphasis, of course with the endeavor not to protect it as a material or cultural good, but to the community or individual practicing a certain skill, art or social practice, which allow unimpeded further transmission (...)" (Zebec, 2013a: 324).

[3] An anthropologist Barbara Kirsenblatt Gimblet (Kirshenblatt Gimblet, 2004: 56) pointed out at a kind of terminological paradox that occurs when using the notions of "protecting" and/or "preserving" vital cultural practices: if they are vital, why it is necessary to guard them / protect them?

Another term that is problematic, which occurs in various ICH documents in Serbia is the term patrimony (Serbian: *baština*). In the texts written in the Serbian language, this term prevails over the expression of heritage. Without the intention to consider the meaningful delicacies of these two terms, which have already been extensively discussed in Serbian and Croatian (more in Gavrilović, 2010: 41-53; Popadić, 2014: 32-44),[4] they are most frequently used in the Serbian language in parallel. In this text, we will use the term which is established in all official documents in English, that is heritage.

Adoption of new concepts and their application, as well as the discussion of current terminology in English and domestic languages, are the first professional tasks of each researcher engaged in nomination processes (Lajić Mihajlović, 2015). In that sense, for me and Zdravko it was necessary to enter a completely new research area in which general terminological dilemmas represented only an initial difficulty, so that immediately afterwards there appeared a number of other terminological, theoretical and practical challenges.

Working on a nomination file "Kolo, traditional folk dance": Terminological interpretations of the term

Work on the nomination file dedicated to the dance phenomenon, which is named *kolo*, began in December 2013 at the invitation of our late professor, ethnochoreologist Dr. Olivera Vasic (1946-2015), who was a member of the National Committee. This initiative, as already indicated, was addressed "from above", therefore, from the highest instance of the hierarchical chain of safeguarding of the ICH in Serbia. Due to poor health condition of Professor Vasic, during this period, this nomination file was not completed in an adequate way, in the formal sense. Two years later, at the end of 2015, the National Committee decided to repeat this nomination, and we were invited to continue cooperation.

The one of the first conrete problems we as scholars faced with was the necessity of naming an element with a general expression which is recognized by the barears of the practice. After several polemical discussions with the administrators of the Center for ICH, it was decided that the official title of the element in the Serbian language would be "*Kolo, tradicionalna narodna igra*", which in English literally means "Kolo, traditional folk game". Within this title, we retained a general term "game" used by members of folk dance societies (the so-called cultural-artistic societies) as the most numerous bearers of the element, since the word

[4] The term "baština" is established as the only term in all official writings about the ICH in Croatian.

'dance' in Serbian language signifies dances which are of Western, that means not Serbian origine. No matter that in scholarly literature those terminological inaccuracies have been overcome, we had to accept the prevailing terminology of everyday speech and the bow to the prevailing ideology of strengthening the national, that means ethnic unity of the country.

Along with this compromise, when naming this element, much is also discussed in relation to the terms "traditional" and "folk". Although the concept of tradition, due to possible multiple interpretations of its significance, is not used in the official lenguage of the "Convention" (more in Zebec, 2013a: 222), it was decided to retain this adjective. As scholars, Zdravko and myself relied on scholarly interpretations of this concept as "relative and relational term", which signifies a "permanent selection process" through performance, invention and creativity (Ceribašić, 2009: 131) and in a wide range of meanings establishes undoubted connections between the past and the present community, actively shaping current cultural trends (Williams, 1977: 114-115).

Although we want to avoid the term "folk dance", which has a long tradition in Serbian scholarly and everyday vocabulary, we had to accept that in regard with the practice of cultural-artistic and folklore societies, so we considered it as a sintagma signifying vernacular participatory dances, which presumed rural origin is only secondary in relation to their collectivity and continuity.

The use of all those terms was a consequence of the administrative necessity and a lot of compromises, which we, as engaged researchers, had to deal with since that this nomination file was filled first in the Serbian language, and that particular attention was directed to the general public of Serbia and prevailing ideological orientations of the leading party. On the other side, with the full awareness that translation of the nominative form into the English language, and then the French and other languages, may cause the multiple layers of misunderstandings and misinterpretations (Zebec, 2013a: 323), it should be emphasized that this inevitable translational polarization appears as a paradox of persistent attempts to establish "meta-language" of the "Convention".

Phenomenological aspects of kolo

In ethnocoreology, it is well known that the kolo is a multifaceted term, which, in addition to other meanings, is used to signify circular dance formation, but also, which is the case of this

nomination file, the specific pattern of movements, that is, the specific dance "type" (Mladenović, 1973: 15). During the work on the nomination, the starting point was also that this term equally denotes the kinetic and musical dimension, and that in the file, music and musicians should be included. Let's just mention the fact that one of the most famous and most often performed melodies of kolo is *užičko kolo*, composed by Milija Spasojevic in 1962. On the other hand, in relation to the kinetic dimension of kolo, when defining the element, we focused on making it as clear as possible that this nomination relates to a specific pattern of movements, the type of dance, to which many individual dances belong, such as *kukunješ*, *moravac*, *u šest*, *Žika's kolo*, *užičko kolo* and many others.

Therefore, this nomination does not apply to all dances performed in a circular formation of chain-linked performers but, as already pointed out, on a dance genre that implies a specific pattern of leg movements (weight-shifts and movements of the knees) and the metro-rhythmical profile of its accompaning melody. In filling out the form, first in Serbian and then in English, the sections of the definition of the element, in phenomenological terms, therefore, were also problematic. Here is how kolo is defined in the nomination file:

"The *kolo* is a traditional, collective folk dance performed by dancers interlinked so as to form a chain, usually moving along a circular line, holding hands, with arms down the body. The *kolo* is performed to the accompaniment of music; dancers follow the music by performing various types of steps. The basic pattern of steps is performed by moving to the right (counterclockwise), hopping at the same spot, moving to the left (clockwise) and hopping at the same spot, while constantly lifting the knees slightly."

Drawing on data from relevant ethnochoreological literature, the first documentation of this dance genre is related to the territory of Central Serbia. This region can be designated as the center of development of various musical and kinetic versions of kolo dance type during the 20th century (Vasić, 2002: 158). Since the end of the First World War, performance of kolo expanded in a geographical sense (Mladenović, 1965: 105-111; 1969: 303-312, 1973: 162-167). Today, the performance of this dance genre is very present not only in Serbia and its diaspora, but in many countries of former Yugoslavia, especially Bosnia and Herzegovina, which was emphasized in the nomination with special attention.

The most valuable feature of kolo dance genre as ICH is the quality of its cohesive and integrative social function. Although cultural-artistic and folklore societies are important

bearers of the practice of performing kolo, especially with regard to the education and transmission of various variants of the step patterns, dancing it is spontaneous, intense activity that often involves a large number or performers, without direct influence of state authorities and funds. The kolo is performed on almost all private and public gatherings, family and collective celebrations, where all members of the local community, regardless of their ethnic, religious and generational affiliation are the bearers of this "element". Although the kolo is by the officials considered as one of the most recognizable symbols of the ethnic and national identity of the Serbs (Rakocević, 2002: 187; Ranisavljević, 2012: 566), we insisted on its participatory and vernacular character. The cohesive character of dancing gives participants a sense of belonging and communion, and in that way realizes enormous potential in promoting respect for mutual diversity. In the nomination file we wanted to point out the fact that in Serbia kolo is massively performed not only by orthodox Serbians, but also other ethnic and national groups of different religious beliefs, often at joint local gatherings. Although performing kolo is a very vital practice, the purpose of its safeguarding as an element of ICH of Serbia is, therefore, precisely in an attempt for public recognition of the legitimacy of its performance by all citizens of the country, and to facilitate and encourage its performance in the future.

Although basically it can be interpreted in accordance with the pro-European ideology of achieving multicultural dialogue and regional integration, this fact in relation to the current practice of performing kolo in Serbia is quite compatible and in accordance with the basic ideas of UNESCO's "Convention", and generally indicates the potential significance of the ICH as an asset that can encourage mutual respect for different local communities and encourage their further dialogue. That is why in the nomination file we especially emphasized the vernacular and participatory character of the performance.

A particularly delicate part of the nomination file (tables 3 and 4) is the one in which the measures of systemic and organized sustainability of kolo are defined. In that sense, it was noted that the Republic of Serbia should create necessary conditions by establishing legal frameworks, that is by establishing and continuing support to institutions involved in the research, safeguarding, promotion and transfer of ICH. The introduction of specific measures that were implemented before the nomination of the kolo, as well as definition of those that will be carried out in the future, are nevertheless based on the affirmative emphasis on the effectiveness of the official system, with a clear awareness that the targeted and purposeful

implementation of this process in practice is still absent. It is more certain that the collective awareness of the importance of kolo as a symbol of national identity will be reshaped, in fact, in the future, which may consequently have various activities related to sustainability of this element at lower instances, in governmental and non-governmental sector. In other words, the nomination of kolo, in a certain sense, deviates from the principles prescribed by the "Convention" (what was said in the introduction), in which it is precisely insisting on the reverse process, which is directed from practitioners to the state administration.

Consent of communities

Since the nomination process was running from top to bottom, Center for Intangible Cultural Heritage contacted members and activists from local administrative and cultural institutions, tourist organizations, nongovernmental sectors, educational institutions, cultural and artistic societies, as well as a few individuals in order to create the so-called "letters of consent" list. When establishing this list, it was taken into consideration that bearers of the practice should be from the wider territory of the Republic of Serbia. They all readily expressed their full support for the nomination and actively participated in the preparation of letters. In some sense it can be said that, at a later stage, the criterion of involvement of "communities, groups and individuals" in the process of making a nomination file was fulfilled.

A few months after the application, the file was officially presented to the public as part of a project implemented by one of the competent bodies of this nomination, CIOTIS. The project titled "Kolo and rumenka: Raising awareness about the significance of the elements inscribed in the register of Intangible Cultural Heritage" was finalized by dance workshops and other educational activities, which were held in the Ethnographic Museum in Belgrade in December 2016, attended by thirty attendants. CIOTIS continued its activities in 2018 by organizing dance workshops of kolo in several cities all over Serbia.

Efforts of promoting kolo as the ICH has been also made by other organizations. On November 2018 a Manifestation *World day of Serbian kolo* has been organized in Novi Sad by the Union of cultural-artistic societies of Serbia (Savez kulturno-umetničkih društava Srbije). This event involved various activities: Open contest in dancing kolo with a few elimination circuits and joint participatory and presentational performances of this dance in which more than hundred people took part. In addition, the nomination of kolo was also presented in several

specialized shows produced by Radio Television Serbia since 2017. No single negative comment has been recorded regarding this nomination so far.

After the nomination: Retrospective remarks

Ambivalent experiences of working on the nomination "Kolo, traditional folk dance" started a whole spectrum of further interpretations and reactions in relation to our all dilemmas. It can be said that our experiences are generally positive, but paraphrasing Croatian ethnochoreologist Tvrtko Zebec, it can also be added: "Yes, but" (Zebec, 2015: 245). The activity of researchers, in this case ethnomusicologist/ethnocoreologist is in every sense unenviable, because the processes of implementation of every form of ICH inevitably trigger the questions of relationship between scholarly achievements with certain disciplinary field and, on the other side, cultural policy and current state ideology, which consequently means processes of "heritization" as an inextricable segment of nationalization (Bendix, 2009: 254). Researchers need to be fully aware of their position and consequently they have to take full responsibility for their work. How will this nomination affect the practice of performing kolo, not only in Serbia but also in the region, will remain the subject of future ethnocoreological / ethnomusicological research, whereby researchers will remain at the center of the relationship between the State and the bearer of the practice, as badly visible, but indispensable and irreplaceable mediators.

References

Bakka, Egil. (2015). "Safeguarding of the intangible cultural heritage (ICH) and the role of the community" *Dance, narratives, heritage*, Ed. Elsie Ivancich Dunin: 253-257. Zagreb: ICTM Study group on ethnochoreology, Institute of ethnology and folklore research.

Bendix, Regina (2009). "Heritage between economy and politics. An assesment from the perspective of cutlrual anthropology" *Intangible heritage*, Ed. Laurajane Natsuko Akagawa Smith: 253-269. London, New York: Routledge.

Ceribašić, Naila (2008). "Novi val promicanja nacionalne baštine: UNESCO-va 'Konvencija o očuvanju nematerijalne kulturne baštine' i njezina implementacija" *Zbornik radova sa VI*

Međunarodni simpozija „Muzika u društvu“, Ed. Jasmina Talam: 122-135. Sarajevo: Muzička akademija u Sarajevu i Muzikološko društvo FBiH.

Dopuđa, Jelena (1969). “Osvrt na neke promjene u narodnim igrama Bosne i Hercegovine” *Народно стваралаштво. Folklor*. год. VIII. sv. 29-32. Београд: Савез удружења фолклориста Југославије, 303-312.

Dopuđa, Jelena (1973). “Prenošenja i uticaji narodnih igara iz drugih područja na teritorije Bosne i Hercegovine”. Bovec: Zbornik *XVIII kongresa SUFJ*: 162-167.

Gavrilović, Ljiljana (2010). “Nomen est omen: baština ili nasleđe – (ne samo) terminološka dilema”. *Etnoantropološki problemi*, sv. 2 (2010): 41-53.

Gavrilović, Ljiljana and Ivan Đorđević (2016). “Sjenički sir kao nematerijalno kulturno nasleđe: antropološki pristup problemu”. *Etnoantropološki problemi*, sv. 4 (2016): 989-1004.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (2004). “Intangible heritage as metacultural production”. *Museum*. Vol. 56, no 1–2: 52-65.

Kunej, Rebeka (2015). “RZD-01-13-0003-03: The tangible form of intangible dance cultural heritage” *Dance, narratives, heritage*, Ed. Elsie Ivancich Dunin: 315-319. Zagreb: ICTM Study group on ethnochoreology, Institute of ethnology and folklore research.

Lajić Mihajlović, Danka (2015). “Saviours or traitors? The ambivalent position of ethnomusicologists in implementing UNESCO Convention for the Safeguarding of ICH in Serbia”, 12th Congress of the International Society for Ethnology and Folklore (SIEF), *Utopias, Realities, Heritages. Ethnographies for the 21st century;* Panel *The program of intangible cultural heritage, a market niche for ethnographers or a symptom of their infirmity in the early 21st century?*, Zagreb.

Mladenović, Olivera (1965). “Razvitak moravca za poslednje dve decenije” *XII Kongres saveza udruženja folklorista Jugoslavije (SUFJ)*. Celje: Udruženje folklorista Slovenije, 105-111.

Младеновић, Оливера (1973). *Коло у Јужних Словена*. Београд: Етнографски институт Српске академије наука и уметности, посебна издања, књига 14.

Opetcheska Tatarchevska, Ivona (2012). “Makedonski model očuvanja nematerijalne kulturalne baštine” *Zbornik radova sa VII Međunarodni simpozija „Muzika u društvu“*, Eds.

Talam, Jasmina, Fatima Hadžić i Refik Hodžić: 165-175. Sarajevo: Muzička akademija u Sarajevu i Muzikološko društvo FBiH.

Opetčeska Tatarčevska, Ivona (2015). "Rexontextualiyation of traditional dance culture in Macedonia" *Dance, narratives, heritage*, Ed. Ivancich Dunin, Elsie: 325-329. Zagreb: ICTM Study group on ethnochoreology, Institute of ethnology and folklore research.

Popadić, Milan (2014). *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem. Uvod u studije baštine*. Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu.

Rakočević, Selena (2002). "Problem identifikacije arhetipskih obrazaca u srpskom igračkom nasleđu" *Muzika kroz misao*, Eds. Ivana Perković i Dragana Stojanović-Novičić: 179-189. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Rakočević, Selena (2004). "Šta je to igra. Etnokoreološki pogled na terminološka i konceptualna određenja pojma" *Dani Vlade Miloševića*, Ed. Dimitrije Golemović: 96-118. Banja Luka: Akademija umetnosti and Vedes.

Rakočević, Selena (2011). *Igre plesnih struktura*. *Tradicionalna igra i muzika za igru Srba u Banatu u svetlu uzajamnih uticaja*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti Univerziteta umetsnosti u Beogradu.

Ranisavljević, Zdravko (2012). "Simboličko značenje žanra kolo u tri u plesnoj praksi Srba", Vlado S. Milošević, etnomuzikolog, kompozitor i pedagog. Tradicija kao inspiracija, Eds. Sonja Marinković, Sanda Dodik: 557-570. Banja Luka: Akademija umetnosti & Muzikološko društvo Republike Srpske.

Stojkova Serafimovska, Velika, Dave Wilson and Ivona Opetčeska Tatarčevska (2016). "Safeguarding intangible cultural heritage in the Republic of Macedonia". *Yearbook for traditional music 48*: 1-24.

Vasić, Olivera (2002). "Osnovni igrački obrasci Srbije. Etnokoreološki dijalekti Srbije *Muzika kroz misao. Zbornik radova četvrtog godišnjeg skupa nastavnika i saradnika Katedre za muzikologiju i etnomuzikologiju*, Eds. Ivana Perković-Radak and Dragana Stojanović-Novičić: 157-177. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Williams, Raymond (1977). *Marxisam and literature.* Oxford and New York: Oxford university press.

Zebec, Tvrtko (2012). "Hrvatska iskustva u implementaciji UNESCO-ve konvencije za očuvanje nematerijalne kulturne baštine" *Zbornik radova sa VII Međunarodni simpozija „Muzika u društvu"*, Eds. Jasmina Talam, Fatima Hadžić and Refik Hodžić: 160-164. Sarajevo: Muzička akademija u Sarajevu i Muzikološko društvo FbiH.

Zebec, Tvrtko (2013a). "Etnolog u svetu baštine: hrvatska nematerijalna kultura u dvadeset i prvom stoljeću" *Proizvodnja baštine. Kritičke studije o nematerijalnoj kulturi*, Eds. Marijana Hameršak, Iva Pleše and Ana-Marija Vukušić: 313-333. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.

Zebec, Tvrtko (2013b)."UNESCO Saints" *Međunarodni skup Putevima europske nematerijalne baštine u 21. stoljeću: sveti Martin, simbol dijeljenja*. Zagreb / Dugo selo 4.-5. listopada 2013.

Zebec, Tvrtko (2015). "Reinterpreting (national) intangible cultural heritage: How do we present ourselves? ". *Dance, narratives, heritage*, Ed. Elsie Ivancich Dunin: 243-246. Zagreb: ICTM Study group on ethnochoreology, Institute of ethnology and folklore research.

Internet Sources:

Интернет извори

http://www.kultura.gov.rs (20.12.2018).

http://nkns.rs (24.12.2018).

http://nkns.rs/cyr/elementi-nkns (24.12.2018).

https://ich.unesco.org/en/lists (24.12.2018).

http://www.nesnovnadediscina.si/en (24.12.2018).

UNESCO, 2003. https://ich.unesco.org/en/convention (24.12.2018).

Jim SAMSON
Royal Holloway, University of London
Jim.Samson@rhul.ac.uk

CROSSING BORDERS MUSICALLY: THE CASE OF GREECE

Abstract

This lecture will reflect on the role of place in historiography and on the relation between the 'little stories' of music history and its pedigreed 'grand narratives'. As a case study it will look at the relation between Greece and its neighbours. Greece has often been regarded as an oasis of civilisation in a desert of barbarism, whether ancient Persian, Ottoman-Turkish or East-European Communist, though, as Michael Herzfeld reminds us, there has been a price to pay for this: a perception that the modern nation somehow fails to live up to European standards of statehood and culture that were derived from idealised Greek values in the first place.

The lecture will look at the boundaries between Greece and its neighbours by way of three stories that travel eastwards. The first looks at the traditional music of Greek-Albanian Epirus, where a local, pre-modern culture was divided by the politics of the nation state. The second considers the border between Greece and its northern Communist neighbours during the Cold War. Here the focus is on art music. A divided politics created and promoted a divided culture, but the cultural world then worked actively to cross the divide, talking back to the political monoliths of East and West. The third turns to popular music and specifically to the border between Greece and Turkey. The status of oriental elements in the popular music of South East Europe and the implication of this 'oriental surge' for identity politics (a common Balkan music?) will be examined.

Keywords: nations, borders, identities, simulacra

* * *

In his 1924 lecture *The Concept of Time* Martin Heidegger reminded us that historical references can only function within discourses, and that our enquiry should therefore start at the discourse level rather than with the references themselves; we need, in other words, to understand the nature of the discourse before we 'do' history (Heidegger, 1992: 53). With that in mind it is reasonable to ask just when and where the discourse of music history was nationalized. Eighteenth-century music historians did not on the whole fragment general histories into national narratives. But in the 19thC, an idea gained ground among German

critics and historians in particular that the musical culture of a nation expresses and embodies its national spirit. A German national canon was institutionalized across that century; and in several stages: composer biographies, conservatory syllabuses, collected editions, national histories.

This narrative inevitably marginalized other cultures. But chauvinism is contagious and in due course comparable national narratives were instituted even in those regions that had been marginalized, so that they in turn could marginalize others. As new nations were carved out of empires they were validated by proprietorial cultural histories, even if these were not always able to smooth over the manufactured quality of the nationhood in question, nor indeed to resist what we might call 'the chauvinism within'. What is suppressed in national histories, of course, are the commonalities arising from shared cultural substrata, from common imperial legacies, from the lure of modern Europe, and paradoxically from the ideology of nationalism itself, since so-called national schools actually created a conformant culture, rather than divergent cultures (plural). The truth is that more often than not culture and nation march out of step. Nations, after all, are *not only* political; conversely, cultures are *also* political. And it is this non-congruence of cultural and political borders that will interest me today. I will use Greece as my case study. I will look at three stories about borders, drawn from traditional music, art music and popular music respectively. The stories will move round the Greek border from west to east

My first story concerns the traditional polyphonic music of Greco-Albanian Epirus, and indeed I will use Epirus as a starting point for each of my three stories. A recording made some years ago in a domestic setting in Permeti, Albania, will introduce this music, labelled by UNESCO as 'Albanian folk iso-polyphony' (as one of the representatives of 'the Intangible Heritage of Humanity'). However, it should not surprise anyone to learn that the same music is heard across the political border in Greece. It is really only the language that is different. Which has not stopped Greek and Albanian scholars constructing two mutually incompatible national traditions around it, returning it respectively to Hellenic and Illyrian pasts, as been documented in a study by Nitsiakos and Mantzos (Nitsiakos and Mantzos, 2003). Music has to belong to someone to have an identity, it seems. And as political borders force cultural communities either side of a line, invented histories validate the new spaces.

There is, however, a complicating factor. The language in my recording was neither Greek nor Albanian. It was in fact Aromanian, an eastern Romance language, and the people singing were Vlachs, who do not quite belong within either of our two national narratives but are an ethnic and linguistic minority within each of them. Moreover, since Vlachs have been officially a Romanian minority since the First Balkan War a third national narrative – Romanian – is also involved. The Vlachs have been forced 'in-between' by these national narratives, as indeed have other minorities in Epirus. It is hardly surprising that one encounters highly defensive self-representations among such minorities. They often find themselves impossibly caught between antithetical stories about their own cultural identities: some based on external modelling, others on dubious notions of authenticity and lineage.

To deconstruct such stories is a job for scholarship; and likewise stories about Greek and Albanian historical claims. I want to be clear about why it is important to do this work. It's not to do with reifying traditional cultures in a spirit of nostalgia, presenting them as lyrical and stable, and somehow free of internal contradiction. You don't do traditional cultures any favours at all by this kind of idealisation; you respect them more by critiquing them, actually. Nor is it about therapy (this music has no real capacity to glue back together cultures that have been split apart by nationalism). What it is about is getting the history as right as we can. It is by getting the history right that we create a bulwark against the abuse of the past by the powerful, or to put it another way, the abuse of culture by politics.

To introduce my second story about borders, I would like to refer to a Violin Concerto by the Greek composer Dimitris Dragatakis, in which the traditional music of Epirus – in this case an Epirotic lament – has been appropriated by art music. It was composed in 1970. The very opening of the work references the lament idiom with the first entry of the soloist before its transformation in what is effectively a modernist idiom**.** I want now to track back to the immediate post-war years and to shade in some of the background that made this piece possible. This time I will focus on the border that separated Greece from its northern communist neighbours from the late 1940s to the early 1990s. We are in the Cold War era, and everyone is aware of the context.

The story of music and politics in the Communist bloc is of course well known. But we now also know rather more about the activities of the Congress of Cultural Freedom, the US Information Service and indeed the CIA in promoting a European avant-garde: or at least in

making room – creating space – for an avant-garde to develop. Over the last twenty years or so a body of scholarship along these lines has corrected an earlier blatant asymmetry in musical scholarship dealing with the Cold War (there was propaganda on both sides) (Saunders, 1999; Carroll, 2003; Beal, 2006; Monod, 2005; Thacker, 2007).

From around 1950 onwards the key players in Greece were the West Germans and their American mentors: the Goethe Institute in Athens with its ambitious Workshops for Contemporary Music, and the US Information Service, whose Monday evening 'American concerts' had the explicit aim of introducing contemporary music to Greece.

In this way Greek modernism, a failed project in the inter-war years, became part of an official culture, marked by an allegiance to the West and sharply distinguished from the rival culture of the Eastern Bloc; hence that Violin Concerto by Dragatakis. That is the broad picture. However, if we focus on what composers said and did rather than on which side of the ideological divide they found themselves, we will be struck not by the differences but by the commonalities between Greece and its northern neighbours. It is of particular interest to compare two festivals of contemporary music that were established at more-or-less the same time on either side of this Cold War divide: the Hellenic Weeks in Athens (where the Dragatakis concerto was premièred) and the Zagreb Biennale. Now the Zagreb Biennale was in a position to play one sponsor off against another in the Cold War context, and Milko Kelemen has written amusingly about how he did just that (Kelemen, 1971) The Hellenic Weeks in contrast relied exclusively on sponsorship from the Germans and Americans: the Goethe Institute for the first festival (1966), the US Embassy for the second (1967), and for the third and fourth (in 1968 and 1971) a single sponsor, the Ford Foundation, one of the CIA's so-called 'quiet channels'. For the last of the festivals (1976), now post-Junta, all this external funding was withdrawn, and it is obvious from the long list of sponsors that there had been a rather desperate attempt to secure local funding. The festival failed in the end because, unlike Yugoslavia, Greece was at the mercy of one of the two superpowers.

Now underpinning these two festivals was a narrative of emancipation. The festivals were positioned on opposing sides of a major political divide, and in terms of official policy a major cultural divide too. But the real 'back story' here is about how the cultural world was able to talk back to the political world, presenting a unified cultural statement that flew in the face of a polarized politics. Looking at either festival in isolation leaves that bigger story untold.

Subsequently this narrative of emancipation in art music was replaced by a narrative of nostalgia, in Greece as elsewhere in South East Europe. I speak of a quest for Balkan roots and Balkan identities that some might want to call postmodern. I won't elaborate on this, but I will illustrate it, and again with a reference point in Epirus. A few years ago Athena Katsanevaki and I recorded a lament in the village of Zouzouli on Mount Grammos on the Greek-Albanian border. It is intriguing to note how this idiom was then transformed through live electronics in the *Miroloi Trilogy* by the modern Greek composer Dimitris Bakas (2012), and in ways that remain very sensitive to the original idiom. It is an example of the marriage of archaism and modernism that has seemed to offer an identity to many composers in recent decades, and not only in Greece.

I want to return to Epirotic polyphony one last time to introduce my third story. However this time I want to consider its appropriation by popular music. A case in point is a recording of the traditional Albanian *Fustana Verdhe* by a secondary ensemble, and with a characteristic rhythmicised ison. Now a version of that same song was recorder by the Albanian ethno-pop diva Maya Alickaj, known commonly as Maya, and when I was in Tirana some years ago this song was everywhere. Compare it with the song *Aman aman* as performed by the Macedonian Albanian Muharrem Ameti. Those two recordings appropriate respectively traditional music and oriental music. But in truth, the two categories are more often than not conflated in ethno-pop, and this is true right across the Balkans today, including Greece. It is the 'oriental' part that has been problematized by most commentators. And it is this of course that prompts me to extend the Greek border further eastwards to Turkey.

To track this, we need to drop back to the 1980s, at which time the mainstreams of popular music in Greece began to look towards eastern neighbours. There was increasing interactivity between Greek, Turkish and Egyptian musicians during the 1980s, including exchanges, song translation across three languages, collaborative projects, and even recordings in which the Turkish and Greek languages appear together. The Greek urban musical movement known as 'paradhosiaka' covers some of this (Kallimopoulou, 2009). It is tempting to think of the oriental signifiers in ethno-pop in the wider region as a way of re-inscribing an Ottoman inheritance into Balkan identities. But that does not quite cover it. The nature of the oriental elements suggests that more conventionally orientalist glamorizing or self-exoticizing modes were also at work. Catherine Baker has neatly sloganized these two easts as 'Backward and Balkan' and 'Glamorous and Global', and the ambivalence is undoubtedly at its most marked in

Greece, where there was an imperative to be absolutely modern (this is European Greece), but where the continuing presence and the problematized heritage of rebetika and the bouzouki could not be ignored (Baker, 2008).

One of Donna Buchanan's informants remarked, and I quote: 'A common Balkan music is emerging, where you can't tell whether it is Serbian, Bulgarian, Greek, Albanian, or Turkish' (Buchanan, 2007). Generic labels differ: *arabesk*, turbo-*folk*, *sevdah-rock*, *chalga*, *manele*, *laika*, *muzika popullore*. But the musical materials flow freely across the boundaries. The closest parallel, unlikely though it may seem, is with nineteenth-century nationalisms in art music, where again each nation presented a variant on a uniform culture, while at the same time competitively elevating, asserting and promoting its uniqueness. The general practice in both cases is to allow a repertory of generalized idioms to serve as all-purpose musical signifiers, inflecting the 'aesthetic centre', to use Philip Bohlman's language (Bohlman, 2007). Specificity then resides in a poetics of intention and reception.

A more aggressive interpretation of ethno-pop would note that the symbolic value of both folk and oriental elements has been hugely complicated by loss of memory, spurious nostalgia, and the experience of exile. In Jean Baudrillard's terms these elements become a kind of façade (Baudrillard, 1995 [1981]) There are two points that might be made about this. One is that such a dislocation within the sign renders the music especially susceptible to political appropriation. To borrow Baudrillard's language, we might say that the systems of signs now 'lend themselves to all systems of equivalence'. And the other point is that the simulacra have a capacity to replace reality, to become a new reality, effectively negating the sign. 'The territory no longer precedes the map', was Baudrillard's famous formulation. In this particular imaginary, this myth of the east, only the simulacra are left.

References

Baker, Catherine. (2008). "Backwards and Balkan" or "Glamorous and Global": Locating the "East" in Croatian Popular Music. Unpublished paper at the ASN Europe Conference, Sciences-Po, Paris.

Baudrillard, Jean. (1995 [1981]). Simulacra and Simulations. Tr. Sheila Glaser. Michigan: University of Michigan Press.

Beal, Amy. (2006). New Music, New Allies – American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.

Bohlman, Philip. (2007). "The Politics of Power, Pleasure and Prayer in the Eurovision Song Contest" Musicology. 7, 39-67. Belgrade: SASA.

Buchanan, Donna A. (2007). "Bulgarian Ethnopop along the Old *Via Militaris*: Ottomanism, Orientalism or Balkan Cosmopolitanism" Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image and Regional Political Discourse, Ed. Donna A. Buchanan: 225-268. Lanham, Toronto and Plymouth: The Scarecrow Press.

Carroll, Mark. (2003). Music and Ideology in Cold War Europe. Cambridge: Cambridge University Press.

Heidegger, Martin. (1992). The Concept of Time. Tr. William McNeill. New Jersey: Wiley-Blackwell.

Kallimopoulou, Eleni. (2009). Paradosiaka: Music, Meaning and Identity in Modern Greece. Aldershot: Ashgate.

Kelemen, Milko. (1971). Der Komponist und die Musicbiennale. Graz: Grazer Universitätsverlag.

Monod, David. (2005). Settling Scores: German Music, Denazification and the Americans 1945-1953. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Nitsiakos, Vasilis, Constantinos Mantzos. 2003. "Negotiating Culture: Political Uses of Polyphonic Folk Songs in Greece and Albania" Identities, Perceptions and Cultural Encounters Since the Enlightenment, Ed. Dimitris Tziovas: 192-207. Aldershot: Ashgate.

Saunders, Frances Stonor. (1999). Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War. London: Granta Books.

Thacker, Toby. (2007). Music after Hitler 1945-1955. Aldershot: Ashgate.

Neriman SUNİSİOĞULLARI
Türk Amerikan Anaokulu
nerimansunisi@hotmail.com

İlhan ERSOY
Ege Üniversitesi
ilhan.ersoy@ege.edu.tr

GÖÇ VE MÜZİK İLİŞKİSİ ÜZERINE ETNOGRAFİK BİR ÇALIŞMA: KIBRIS DOĞU MESARYA BÖLGESİ KINA GECESİ GELENEĞİNDE MÜZİK

Özet

Göç, basit bir tanımla; yer değiştirme sürecidir. Bu süreç, birey(ler)in fiziksel yer değiştirmesinin yanı sıra; aynı zamanda kültürel bileşenlerin de yer değiştirmesini içerir. Temel bir kültürel bileşen olarak müzik, hemen her toplulukta olduğu gibi, göçmen topluluklar açısından en temel kültürel kimlik işaretleyicisidir. Göçmenler yeni yerleştikleri kültürün içinde müzik aracılığıyla kendilerini var ederler. Ancak her göç süreci aynı sonuçları üretmez. Göç süreci, konvansiyonel çerçevede, kimi zaman kültürel bir dönüşüm (özümleme/asimilasyon); kimi zaman kültürel bir süreklilik (korumacı bir özcülük); kimi zaman da konvansiyonel dışı bir yaklaşımla katışıklık (melez/hibrit) gibi farklı sonuç potansiyelleri taşır. Dolayısıyla genel-geçer teorik bir tartışma yerine, göç deneyimi yaşayan belirli bir topluluk üzerine, belirli bir alan ve zaman sınırlılığında gerçekleştirilecek bir etnografi, bu çerçevede daha nitelikli sonuçlar üretecektir. Bu bildiri, yazınsal alana (literatüre) yönelik tarama yönetimi ile birlikte 2016 yılı içinde Kıbrıs Doğu Mesarya bölgesinde katılımcı gözlem, görüşme yöntemleriyle gerçekleştirilen etnografik çalışmalar sonucunda elde edilen verilerin analizinden oluşur.

Kıbrıs adası, jeopolitik ve jeostratejik konumu itibariyle taşıdığı cazibe bakımından tarihten günümüze, birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Tarihsel derinlikten bu yana süregelen kültürel çeşitliliğin varlığı, adanın tümü üzerinde etnografik bir irdelemeyi olanaksızlaştırır. Buradan hareketle günümüzde kültürün homojen olmadığına hatta aynı soydan gelen toplulukların bile göç deneyimine bağlı olarak kimi davranışlarıyla birbirlerinden ayrıştığına ilişkin genel kabule destek ve katkı veren bu bildiri, etnografik bir yaklaşımla, Kıbrıs adası Doğu Mesarya bölgesine odaklanır. Bildiri, bu bölgede 1974 öncesinden itibaren adada yerleşik olarak yaşayan “Kıbrıslı Türkler” (yerliler) ve 1974 sonrası Türkiye’den göç eden (göçmenler) “Türkiyeli Türkler” olarak tanımlanabilecek iki farklı kültürel kimliğin, müzikli bir ritüel olan kına gecesi içindeki müziksel edimlerin ve söylemlerin ekseninde geliştirdikleri

farklılıklara yönelir. Bölge içinde farklı göç deneyimlerine sahip olan Türkler, kına gecesi etkinliklerinde bu farklılıklarını müziksel pratikleri ile ortaya koyarlar.

Anahtar Kavramlar: Kıbrıs, Doğu Mesarya Bölgesi, göç, müzik, kına gecesi

AN ETNOGRAPHIC STUDY ON MIGRATION AND MUSIC RELATIONSHIP: MUSIC IN THE CYPRUS EAST MESARIA REGION HENNA NIGHT[1] TRADITION

Abstract

Migration, as a simple definition; displacement process. This process involves not only the physical displacement of the individual; as well as the relocation of cultural components. As a basic cultural component, music is the most basic cultural identity marker for immigrant communities, as it is in almost every community. Immigrants create themselves through the music in the new culture they migrate. However, not every migration process produces the same results. Immigration process, in a conventional frame, sometimes a cultural transformation (assimilation); sometimes a cultural continuity (a protective essence); sometimes with a non-conventional approach, with different outcome potentials such as impurity (hybrid). Thus rather than a general theoretical discussion, an ethnography to be carried out on a specific community experiencing immigration experience, with a certain area and time limit will produce more qualified results in this framework. This paper consists of an analysis of the data obtained as a result of ethnographic studies conducted by participant observation, interviewing methods in the Cyprus Eastern Mesarya region in 2016, together with screening management for the literature.

The history of the Cyprus island, its geopolitical and geostrategic location, has been hosted by many civilizations. The existence of ongoing cultural diversity since historical depth makes ethnographic scrutiny of the whole of the island impossible. This paper focuses on the eastern Mesarya region of Cyprus with an ethnographic approach, contributing to the overall acceptance that the culture is not homogeneous today and that even the same societies are separated from each other by their behavior depending on the migration experience. This paper, from the pre-1974 in this region living as a resident on the island, "The Turkish Cypriots" (locals) and after 1974, emigration from Turkey (immigrants), "The Turkish Turks," the two different cultural identities can be defined as musical acts of the contents of a musical

[1] This paper is a summary of the Master's thesis titled “Henna Night Music Tradition in Cyprus East Mesarya (Mesarga) Lowland” which was completed in 2017 at the department of Basic Sciences, Department of Turkish Music, Ege University, Social Sciences Institute.

ritual that henna and the differences they develop in the axis of discourse. Turks who have different immigration experiences in the region reveal these differences with their musical practices in the henna night activities.

Keywords: Cyprus, East Mesarya Region, migration, music, henna night

* * *

Giriş

Kıbrıs adası bugüne kadar Mısır, Hitit, Asur, Fenike, Pers, Roma, Bizans, İngiliz, Lüzinyan, Venedik, Osmanlı vb. birçok kültürün hükmü altında kalmıştır. Bu sebeple ada adı geçen kültürlerin bir mirası ve bileşkesi durumundadır. Geçmişten günümüze farklı kültürlere ev sahipliği yapan Kıbrıs adası başta Kıbrıslı Türkler ve Kıbrıslı Rumlar olmak üzere, Maronitler, Ermeniler ve Latinlerin yoğun olarak yaşadığı bir bölge iken bölgedeki sosyo-ekonomik, sosyo-politik nedenlerin yanı sıra yaşanmış olan savaşların da etkisiyle bugün Kıbrıs'ta ciddi bir yer değiştirme gerçekleştirilmiştir. Bu yer değiştirmelerle oluşan mevcut duruma önemli etkiyi yapan, Türkiye Cumhuriyeti tarafından gerçekleştirilen "Kıbrıs Barış Harekatı"dır. Harekat sonucunda, birlikte yaşam süren Kıbrıslı Türkler, Kıbrıslı Rumlar, Maronitler, Ermeniler ve Latinler birbirinden ayrılmış, kimi Kıbrıs içinde kimileri de Kıbrıs dışında farklı bölgelere göç etmiştirler. Bununla birlikte ada üzerinde siyasal sınırlar çizilmiş; Kıbrıslı Türkler adanın kuzeyine; Kıbrıslı Rumlar ise adanın güneyine göç etmişlerdir. Kuzeye yerleşen Kıbrıs Türklerinin işgücü azlığı ve nüfus dengesizliği Türkiye Cumhuriyeti güdümünde bu bölgeye Türkiye'den Türklerin yerleştirilmesini zorunlu kılmıştır. 1974 yılından itibaren adanın Kuzey bölgesine yerleştirilen Türkler, tarımsal bölgelerdeki terkedilmiş Rum evlerine yerleştirilmiştir.

Kıbrıs adası içinde oldukça verimli topraklara sahip olan Mesarya bölgesi göç için bir cazibe merkezi haline gelmiştir. Her ne kadar öteden beri Kıbrıslı Rumların kültürleri yoğun olsa da bugün bölgede hakim kültür Kıbrıslı Türklerinkidir. Ancak kimi kültürel edimlerin bir otantizm/süreklilik içermesi, tarihsel kültürel kalıtların etkisi ve bölge içindeki farklı kültürlerin temasları bölge kültürünün kısmen melez bir özellik taşıdığını ortaya koyar. Bir başka söyleyişle Mesarya bölgesi kültürü süreklilik ve değişimin bir arada görüldüğü bir yerleşim alanı durumundadır. Burada bahsi geçen kültürel süreklilik ve değişimin gözlemlenmesinde başvurulan kültürel bir bileşen olarak müzik en temel veri kaynağı olarak

değerlendirilmiştir. Yaygın olarak düzenlenen müzikli ritüeller her zaman düzenlendiği toplum tarafından kendi kimliksel verilerini içerir. Mesarya bölgesi kültürel çeşitliliğinin tamamının bir çalışmada ele alınmasının mümkün olamayacağından bu bildiri Mesarya bölgesinin yalnızca doğu kesiti ile sınırlandırılmıştır. Bu nedenle çalışma, "Doğu Mesarya" bölgesinde uygulanan kına geceleri içerisindeki müzikli edimlerin göç yoluyla nasıl biçimlendiği ve kültürel temaslar yoluyla nasıl farklılıklar ortaya çıktığına odaklanır.

Araştırmanın Amacı, Metodolojisi, Bölgesel ve Zamansal Sınırları

Bu bildiri, etnografik yönteme dayalı Kıbrıslı Türklerin ve Türkiyeli Türklerin Doğu Mesarya bölgesinde düzenledikleri "kına geceleri" ile sınırlandırılmıştır.

Bu bildirinin verileri, 2015 yılından itibaren konuyla ilgili yazınsal alana (literatüre) yönelik bir tarama yöntemiyle ve 2016 yılının Haziran-Eylül ayları arasında yapılan etnografik çalışmalar ile elde edilmiştir. Bu etnografilerde katılımcı gözlem ve görüşme teknikleri kullanılmıştır. Çalışmada sürecin bir gerekliliği olarak, veriler ile orantılı ve bağımlı olarak yeni bir yöntem ihtiyacı doğurmuştur. Dolayısıyla çalışmada bir aşamadan sonra, karşılaştırma yöntemine başvurulmuştur.

Mesarya Bölgesinin Coğrafi Konumu

Mesarya ovası[2] Kıbrıs adasının en büyük ovasıdır. Ova, zaman içerisinde yerleşimin artmasıyla bölge haline dönüştürülmüştür. Mesarya'nın sınırları Kuzeyde Beşparmak dağları, Güneyde Trodos dağları, batıda Lefkoşa şehri, doğuda Mağusa körfezi arasında kalan bölgedir. Bu bölge 1000 km2 lik büyük bir alanı kapsadığı için "Batı, Orta ve Doğu" olmak üzere üç kısma ayrılmaktadır (Wikiplanet, 2017).

[2] Mesarya bölgesi yerel dilde tarihsel bir yaklaşımla Mesarya ovası olarak tanımlanır. Bu bildiride etnografik gerçeklikle Mesarya bölgesi yerine Mesarya ovası ifadesi de kullanılacaktır.

Harita 1: Mesarya Bölgesi

Doğu Mesarya Bölgesinde Düzenlenen Kına Geceleri

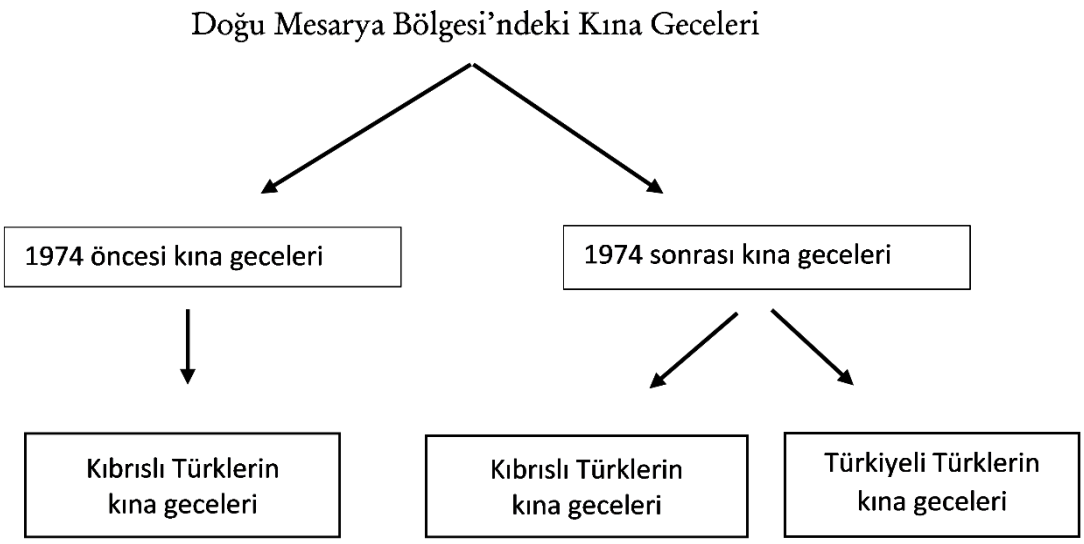
Kına sözcüğü Arapça "hına, hınna" sözcüğünden dilimize geçmiştir (Tokmak, 2009:27). Kına, büyük çalı ya da küçük ağaç şeklinde olup, yapraklarının kurutulması ve öğütülmesiyle toz haline getirilip kullanılmaktadır. "Kına'nın kökeni Kuzeydoğu Afrika olmakla birlikte bu bitki Kuzey Afrika, Hindistan ve Sri Lanka'da yaygın olarak yetiştirilmektedir" (Karaca ve Şar, 2016:30). "Türkiye Cumhuriyeti'nde ise İçel, Adana ve Antalya yöresinde yetiştirilmektedir" (Yardımcı, 2015:1). Kına birçok ülkede farklı şekillerde ve farklı amaçlar için kullanılmaktadır. Karaca ve Şar (2016:30)'ın aktardığına göre, "eski çağlarda antik Mısır'da mumyaların tırnakları ve sargılarının kına ile boyanması bilinen en eski kullanış biçimidir". Kuzey Afrika ve Ortadoğu ritüellerinde ise kadınlar arasında kullanılan kadınların ellerine, ayaklarına süsledikleri bir araç olarak kullanıldığı bilinir.

Kına edimi, Türkçede yaygın bir kullanım olarak "yakma" sözcüğü ile karşılanır. Yani Türk dili ile ifade edilecek olursa, "kına sürülmez"; "kına yakılır". Kına, Türk halk kültüründe doğumda, ölümde, düğünde vb. geçiş ritüellerinde geleneksel olarak uygulanan bir edimdir. Kına Türk halk kültüründe birçok törende ve eğlencede kullanılır. Bu tip etkinlikler genellikle dini anlam ve ifadeyi de içerir. Tokmak (2009:51)'ın aktardığına göre, "İslam dininde peygamberin yaptığı ya da yapılmasını öğütlediği şeylere "sünnet" adı verildiği için erkek çocuklarının da erkeklik uzuvlarının ucundaki deriyi kesip almalarına halk dilinde sünnet adı verilir. Kimi bölgelerde de sünnetten önce erkek çocuğuna kına yakılması sevap sayılmaktadır. Bir başka

etkinlikte ise kimi bölgelerde doğum yapan kadınlara doğumdan önce tırnaklarına kına yakılır. Bunun nedeni kadın doğum anında ölürse diye yakılır. Kimi bölgelerde "kına" cennet sıvası olarak bilinir ve kınasız gelinin cennete gidemeyeceğine inanılır".

Doğu Mesarya bölgesi içerisinde kına geceleri, evlillik süreçleri içerisinde yer alan düğün öncesi son aşamadır. Kına gecesi olarak adlandırılmasının en temel nedeni ise etkinlik içerisinde kınanın kullanılmasıdır. Kına gecesi düğünden bir iki gün önce yapılır ve bu gece evlenecek olan kızın baba evinde kaldığı son gecedir. Kıbrıs'ın Doğu Mesarya bölgesi içerisinde kına, yalnızca gelin adayının avuç içerisine yakılırken kimi köylerde gelin adayına yakıldıktan sonra damat adayının serçe parmağına da yakılmaktadır.

Kına gecesi yalnızca kına yakılan bir etkinlik değildir. Kına gecesi bunun yanı sıra farklı kültürel edimler de içerir. Doğu Mesarya Bölgesi içerisinde uygulanan kına gecelerinde farklı kültürel edimlere rastlanmıştır. Bu farklı kültürel edimler içinde müzik önemli bir alanı kaplamaktadır. Burada oluşan farklılıkların tarihsel bir kategorizasyon ile Kıbrıs Barış Harekatının gerçekleştirildiği 1974 yılı temel bir ayraç olarak düşünülmüştür. Bu tarih ile birlikte oluşan sınıflandırma içinde 1974 yılı sonrasında gerçekleştirilen kına geceleri de; Kıbrıslı Türkler; Türkiyeli Türkler olarak ayrımlanabilir. Dolayısıyla bölge içerisinde düzenlenen kına gecelerinde tespit edilen kültürel ayrım aşağıda görülen şema üzerinde irdelenmiştir:



Şekil 1: Doğu Mesarya Bölgesi Kına Gecesi Etkinlikleri Sınıflandırması

1974 Öncesi Kına Geceleri

Kına geceleri, evlilik süreçleri içinde oldukça önemli bir kesittir. İslamoğlu ve Öznur (2010:169-199)'un aktardıklarına göre, Kıbrıs'ta 1974 öncesindeki evlilik süreçleri şu şekildedir:

1. Kız görme, kız beğenme veya kız arama
2. Görücülük
3. Kız İsteme (Dünürcülük)
4. Büyük Dünürcülük
5. İsteğe Göre Nişan
6. Nikah
7. Düğün Hazırlıkları ve Düğün
8. Yorgan Kaplama
9. Kına Gecesi
10. Damat Tıraşı
11. Herse
12. Kuşatma
13. Düğün Alayı
14. Gerdek Gecesi
15. Paça Günü
16. Mübareki

Saracoğlu (2013:54-72) da Kıbrıs'ta 1974 öncesindeki evlilik süreçlerini şöyle aktarır:

1. Kız İsteme (Dünürcülük)
    a. Görücülük
    b. Dünürcülük
    c. Büyük Dünürcülük ve Söz Kesme
2. Nikah
    a. Nikaha Davet
    b. Nikah
3. Düğün
    a. Düğüne Hazırlık
    b. Düğüne Davet

    c. Düğün
4. Yorgan Kaplama
5. Gelin Hamamı
6. Kına Gecesi
7. Kuşatma
8. Düğün Alayı
9. Gerdek Gecesi
10. Paça Günü
11. Mübareki

Yukarıda aktarılan sürecin içinden günümüzde bazı kesitler uygulanırken, bazı kesitler uygulanmaz. Alanda yapılan çalışmaları ve gözlemler sonucunda günümüzde düzenlenen evlilik süreçlerinin şu şekilde olduğu tespit edilmiştir:

1. Flört etme
2. Ailelerin Tanışması
3. Kız İsteme (Dünürcülük)
4. Nişan
5. Kına Gecesi
6. Düğün

Görüleceği üzere Kıbrıs'ta kadim bir gelenekten gelerek, kimi değişimlere uğrayan evlilik sürecinin içinde kına gecesi etkinliği hep var olmuştur. Şimdi bu sürecin içinde önemli bir aşama olan, bildirinin odağını oluşturan kına gecelerine ve içinde yer alan müziksel edimlere bakalım.

1974 Öncesi Kına Geceleri ve Müziksel Etkinlikler

Doğu Mesarya bölgesinde 1974 yılı öncesinde gerçekleştirilen kına gecelerini izleyemediğimiz ve geçmişe dayalı görsel malzemenin oldukça kısıtlı olması nedeniyle bu tarih aralığındaki kına gecesi etkinliklerine yönelik daha çok sözlü ve yazılı kaynaklara yani ikinci el aktarımlarına başvurarak anlamaya çalışacağız.

1974 öncesi düzenlenen kına gecelerinde halk dansları ve müzikler kültürel kimliği ortaya koyan en önemli unsurlardır. Bu dönemde Kıbrıs'ta hakim demografik yapı, Kıbrıslı Rumlar ile Kıbrıslı Türklerden oluşur. 1974 öncesi için Türkiyeli Türklerden kitlesel olarak bahsetmek

pek mümkün değildir. Dolayısıyla burada ilgili dönem içinde Kıbrıslı Türkler ile Kıbrıslı Rumların birlikte görece homojen olan müziksel etkilerine bakmak doğru olacaktır. Kanol (2017) 1974 öncesi dönemlerde birlikte yaşam süren Kıbrıslı Türklerin ve Kıbrıslı Rumların birçok etkinlikte, festivalde, törende ve merasimde (düğün, kına vb.) birlikte görev aldıklarını ve bu gibi faaliyetlere birlikte katılım gösterdiklerini aktarır. Kanol (2017) iki toplum arasındaki bu ortaklaşmayı şu şekilde aktarır: "Halk Dansları ve Halk Müziklerinde ortaklaşma vardır. Hangisi Türk, Hangisi Rum, diye bir şey yok. Hepsi da bunların müzik ve dans konusunda ortaklaşmış durumdadır. Neden öyledir? Yıllar önce bütün müzisyenler, düğünlerde çalan müzik grupları, Ermeni, Rum, Türk karışıktı… 1974 öncesi yıllarda düzenlenen kına gecelerinde halk oyunlarının, günümüzdeki gibi topluluk şeklinde ve sahne düzeninde oynanmayıp bireysel ve oyunun figürlerine göre oynanırdı". Görüşme sırasında Kanol (2017) 1974 öncesi düğünlerde, kına gecelerinde müziksel akışın şu şekilde olduğunu aktarır: "Kına gecelerinde de düzenin aynı şekilde ilk önce karşılamalar, sirtolar (mendil oyunları), zeybekler, kadın oyunları (çiftetelli-arabiye), dramatize edilmiş oyunlar ve kasap oyunlarının aynı ismi taşıyan parçalarla seslendirilir". İslamoğlu ve Öznur (2010:153) "kına gecesine gelen davetliler ilk olarak çalgıcılar tarafından seslendirilen *Mevlevi Peşrevi* adlı bir eserle karşılanır. Eski yıllarda karşılama havası olarak *Gelin Karşılama Havası (Kozan Marşı)* yerine *Mevlevi Peşrevi'nin* çalınmasının âdetten olduğunu" aktarır. İslamoğlu ve Öznur (2010)'un belirttiğine göre iki farklı versiyonda gelin havası bulunmaktadır. *Gelin Karşılama Havası (Kozan Marşı)* adlı parça enstrümantal olup, Doğu Mesarya Bölgesi içerisinde yer alan Sütlüce, İnönü, Beyarmudu, Vadili, Akdoğan ve İncirli Köyleri kına gecelerinde seslendirilmekte *Gelin Karşılama Havası* adlı parça ise sözlü olup, kına geceleri içerisinde seslendirilmemektedir.

1974 Öncesi Kına Gecelerinde Yer Alan Müzik Grupları ve Çalgılar

Müzik birçok âdet ve edimin uygulanmasına eşlik etmesi ve kültürel kimliğin ortaya konması bakımından son derece önemli bir etkendir. Müzisyenler, çaldıkları enstrümanlar, seslendirme biçemi, müziklerin sözleri ve içerdikleri anlamlar, kullanılan dil, içinde bulundukları kültürel kimliğin yansıtılmasını sağlarlar. Kıbrıslı Türklerde, 1974 öncesi ve sonrasında da müzik gruplarında yer alan müzisyenlere halk arasında "çalgıcılar" denir. Kanol (2017) 1974 öncesi dönemlerde Kıbrıs'ın en bilinen müzik gruplarından, Mehmetali Vasfi Tatlıyay'ın da yer aldığı "Mehmetaliler"den bahseder. Yorgancıoğlu ise (2000) Mehmetali Vasfi Tatlıyay'ın yanı sıra "Kurşiniler" olarak bilinen bir başka keman ustasının varlığından

bahseder. Darbuka (dümbelek) ve Tef çalan, Baf bölgesinde Müntüfiye, Lefkoşa bölgesinde ise Altı Parmak adı ile bilinen müzisyenleri örnek olarak gösterir. Yine Baf bölgesinden Çavuş ile Mesarya bölgesinden Karagözlü adı ile bilinen çalgıcıların düğünlerde zurna çaldıklarını aktarır. Türk düğünleri içerisinde Rum asıllı kemanecilerin de (keman çalanların) yer aldığını ve bu keman çalan çalgıcıların görme engeli olanlarının tercih edildiğini aktarır. Rum asıllı çalgıcılara örnek olarak da Hannas dayı adıyla bilinen, klarnet çalan çalgıcı olduğundan bahseder. Benli (2016) ise görüşme sırasında kına gecesinde yer alan erkek çalgıcıların genellikle âmâ (kör) oldukları ya da kadınımsı tavırları oldukları ve diğer çalgıcıların da genellikle kadınlardan oluştuğunu aktarır.

Taner ve İslamoğlu (1979:1) daha çok ev içi eğlencelerde çalgıcılar tarafından çalınan enstrümanların, *Kemane* (Keman), *Döbleg* (Deblek – Darbuka), *Def* veya *Zillidayre, Ud, Zil, Tambura, Dillidüdük* (Kaval), *Davul ile Zorna* (Zurna) olduğunu aktarır. İncesaz adı verilen *Kemane* (Keman), *Döbleg* (Deblek – Darbuka), *Def* daha çok ev içi eğlencelerinde kadınlar tarafından çalındığı ve kemanecinin her zaman kör bir erkek olduğu *Döbleg* ve *Def* çalgıcılarının da kadın olduğu görülür. "Kemane Türkiye'nin güneyinde *Gıbrız Kemanesi* olarak bilinir. Kemaneci kemanını beşli aralık düzenine göre kurmakta ve genellikle birinci pozisyonda çalmaktadır. Glissando (ses kaydırmaları) ve triller kullandıkları teknik gösterileridir. Ezgiler oktav farklılaşımları birçok çeşitlemelerle çalınarak değişiklikler ve renkler yaratılmakta ve parça uzatılmaktadır".

Kanol (2017) *Kıbrıs Kemanesi* diye bir enstrümanın olmadığını savunmakta bu enstrümanın Türkiye'de bilinen fakat Kıbrıs'ta bilinmeyen bir enstrüman olduğunu aktarmaktadır. 1980'li yıllarda HASDER ile yapmış oldukları köy araştırmaları sırasında Kıbrıslı Türkler ve Rumlarda farklı çalınan bir *kemane*'nin görülmediğini aktarmaktadır. Erdengiz (1992:3) ise *Kıbrıs Kemanesi* diye bir enstrümanın olmadığını "Halkbilimi" dergisi içerisinde yayınlamış olduğu şu yazı ile belirtir:

"Herkesin şu veya bu şekilde duymuş olduğu Kıbrıs Kemanesi' ne değinerek Kıbrıs'ta geçmişte ve şimdilerde kemençe gibi çalınan bir kemana rastlandınız mı? sorusu sorulmaktadır. Ethem Ruhi Üngör araştırma makalesinin Musiki Mecmuasının Ekim 1979 ve 360 numaralı sayısında Kıbrıs Kemanesi ile ilgili mevcut bilgi olduğundan bahseder. 1979 yılında Kuzey Kıbrıs'ı ziyaret eden ve yukarıda zikredilen araştırmayı yayınlayan Üngör, Kıbrıs'a özgü bir def ile göğsün sol tarafına dayanarak çalınan bir kemaneden Özkan Pastırmacıoğlu bana bahsetmiş

ve defin karakteristiği hakkında bilgi notları göndereceğinden bahsetmiş ise de nedense mümkün olmamıştır. Alıntıdan da görüleceği gibi Pastırmacıoğlu tabii ki kemençe gibi çalınan bir kemaneden bahsetmemektedir. Ancak Kıbrıs'a has bir kemanenin varlığının zaman zaman ortaya konması ve Güney Anadolu'da bilinen "Kıbrıs Kemanesi" gerçeği birleşince malum hataya düşülmekte ve sanki kemençe gibi çalınan ve Kıbrıs adasına has bir kemanenin var olduğu savı kendiliğinden belirmektedir".

Yukarıda bahsedilen "Kıbrıs Kemanesi" adlı bir enstrümanın varlığına Doğu Mesarya Bölgesi'ndeki kına gecelerinde 2016 Haziran- Eylül ayları içerisinde yapılan alan çalışmalarında da rastlanılmamıştır. Kanol (2017) ile görüşme sırasında "eskiden düğünlerde ve eğlencelerde enstrüman olarak *Kemane, Darbuka, Def, Ud, Cümbüş* kullanıldığını" aktarır. "Temel enstrüman olarak da *keman, ud ve darbuka* kullanıldığını, günümüzde de bu enstrümanlara ek olarak akordeon eklendiğini ve Rumlarda kullanılan enstrümanların *keman, damburça*[3], *lauda* (lavta) olduğunu" aktarır.

1974 Sonrası Kına Geceleri

1974 sonrası kına geceleri 1974 öncesine göre köklü kültürel farklılıklar gösterirken, tarihsel ortaklığa rağmen göçün de etkisiyle farklı edimlerle kendi içinde de farklılaşır. Alan çalışmalarında da "yerli" Kıbrıslı Türkler ile "göçmen" Türkiyeli Türkler arasında farklı kültürel performanslar tespit edilmiştir. Burada kına gecesi etkinliğinin doğası gereği iki farklı aile bir araya gelmesi sonucunda göçmen ve yerli olarak farklı kültürel aidiyetlerin de bir araya geldiği etkinlikler izlenmiştir. Kıbrıs Mesarya bölgesindeki bu kültürel çeşitlilik Türkiyeli Türkler ve Kıbrıslı Türkler arasında farklı kombinasyonları ile izlenmiş ve kına geceleri içerisinde farklı müziksel edimlerin ve söylemlerin yer aldığı tespit edilmiştir.

Tarihsel farklılığın 1974 yılı olduğunu söylemiştik. Bu farklılıklarının temellendiği zamansal eşik "Kıbrıs Barış Harekatı"nın gerçekleştirildiği 1974 yılıdır. Bu harekatla birlikte adaya Türkiye Cumhuriyeti'nden kitlesel olarak göçler başlamış, özellikle Kuzey bölgesindeki Türk nüfus yoğunluğu artmıştır. Bununla birlikte Kıbrıslı Türkler ile Türkiyeli Türkler arasındaki kültürel temas sonucundaki kültürel devinim ve çeşitlilik de kendini göstermeye başlamıştır. Burada her ne kadar Türk kimliği ekseninde siyasal bir ortaklık algısı oluşsa da bölgede Türklerin kültürel eksende Kıbrıslı ve Türkiyeli olarak farklılaştıklarını söylemek yanlış

[3] "Damburça": Elek şeklinde olup üzerine deri çekilmiş bir enstrüman.

olmayacaktır[4]. Türkiye'den göç edenlerin kendi kültürlerini, gelenek ve göreneklerini yanında getirmesi ve uygulaması, bölgede daha önceden yerleşik olarak yaşayan Kıbrıslı Türk halkın da kendi kültürünü, gelenek ve göreneklerini sürdürmesi adanın kuzey kesiminde birçok farklı kültürün bir arada yaşamasına neden olmuştur.

1974 Sonrası Kına Geceleri

1974 yılı ve sonrasında Türkiye'den gerçekleşen göçlerin etkisiyle birlikte Kıbrıslı Türklerin düzenlediği kına gecelerinde 1974 öncesine göre birçok değişim meydana gelmiştir. Bu değişimlerin en göze çarpan edimi kına gecelerinde "Kıbrıs Türk Halk Dansları Toplulukları"nın yer almasıdır. 1974 yılına kadar halk danslarının bu tip müziksel etkinliklerde yer almadığı; 1974 yılından sonra da neden yer aldığı merak konusudur. Konunun anlaşılması ve Kıbrıs halk dansları kültürünün inşası bakımından Kani Kanol'un aktardıkları oldukça önemlidir:

> "1973 yılı Haziran ayında Uluslararası İzmir Festivali'nin ilki gerçekleşir. Bu festivale Kıbrıs Türkleri'nden bir halk dansları ekibi de davet edilir. Festivale katılmak için çalışmalara başlayan bu ekip Antep halk oyunlarından oluşan bir repertuvar hazırlayarak İzmir'e gider. Ancak oraya gelen Türkiye ekipleri arasında Antep'ten gelen ve bir ekip de yer alır. Bu ekip tarafından Kıbrıs ekibi yöneticilerine ve çalıştırıcılarına oynadıkları oyunların niçin Antep oyunlarından oluştuğu ve neden kendi bölgelerinin yani Kıbrıs oyunu oynamadıkları sorulur. Bu sorular karşısında şaşıran yöneticilerimiz kendi aralarında bu konuyu tartışırlar ve Kıbrıs'a döner dönmez araştırmalara başlanır. Bir araştırma grubu oluşturulur. Bu araştırma grubu belirli köyleri ve kasabaları gezerek düğünlerde çalan müzisyenleri ve usta oyuncuları bulup bant kayıt cihazına kaydederek derlemeye başlarlar. Gençlik ve Kültür Dairesi'nin yönetiminde kurulan bu araştırma grubu içerisinde başta Mustafa Serdengeçti, müzisyen Aytaç Çağın, Erbil Münir ve ekip sorumlusu olarak Mehmet Kansu yer alır" (2004:188).

[4] Bu metin içinde 1974 yılı sonrasında gerçekleştirilen kına gecesi etkinliklerinde yer alan farklılıklar, yerli Kıbrıslı Türkler ile göçmen Türkiyeli Türkler olarak ayrı başlıklarda tek başına ele alınmamış, bunun yerine bir bütün olarak ele alınmıştır. Bu konuda ayrıntılı bilgiye, 2017 yılında tamamlanan "Kıbrıs Doğu Mesarya Bölgesi (Mesarga Ovası) Kına Gecesi Geleneğinde Müzik" başlıklı Yüksek Lisans tezinden ulaşılabilir.

Kanol'dan da anlaşılacağı üzere ilgili tarihe kadar bölge içinde bir halk dansı alan çalışması gerçekleştirilmemiş, arşivi oluşturulmamıştır. Bu tarih bölgenin halk dansları kültürünün derlenmesi bakımından bir mihenk taşı oluşturur. 1980'li yıllarda HASDER (Halk Sanatları Derneği) tarafından KKTC'de bulunan birçok köy gezilerek, gidilen bölgede oynanan halk oyunlarından birçok görüntü elde edilip incelenmiştir. Bu görüntüler üzerinden düzenlenen koreografiler yoluyla HASDER tarafından oluşturulan "Halk Dansları Topluluğu'na" öğretilip birçok bölgede yayılmasına yol açmıştır. Kanol (2017)'un aktardığına göre de elde edilen görüntüler sahne için düzenlenmiş ve birçok bölgede de "Halk Dansları Ekipleri" kurulmuştur. Halk dansları ekipleri kurulduktan sonra panayır, yurtiçi ve yurtdışı festivallerde Kıbrıs halk dansları topluluğu olarak görev alarak Kıbrıs'ı temsil etmiştirler. Bu tip müziksel etkinliklerin yanı sıra bölgedeki Kına gecelerinde de dans toplulukları yer almaya başlar. Kına gecesi etkinliklerinde yer almaya başlayan halk dansları toplulukları aynı zamanda bir tarihselci yaklaşımla, eski sosyal yaşantıyı çağrıştıran kimi uygulamalara göndermelerde bulunurlar. Doğu Mesarya Bölgesi içerisinde yapılan alan çalışması içerisinde giysiler, takılar ve ikramlıkların yanı sıra 1974 öncesi evlilik süreçleri içerisinde yer alan damat tıraşı, yorgan kaplama ve gelin kınası (kına yakma) gibi adetler 1974 sonrası kına geceleri içerisinde "Kıbrıs Halk Dansları Topluluğu" tarafından sembolik olarak canlandırılır.

Damat Tıraşı

İslamoğlu ve Öznur (2010)'un aktardığına göre de eski dönemlerde yapılan damat tıraşı köy meydanında veya kahvesinde yapılırdı. 1974 sonrası ise bu uygulamanın sembolik bir canlandırılması kına geceleri içerisinde halk dansları topluluğunda görev alan erkekler tarafından uygulanmaktadır. Buradaki temel farklılık 1974 öncesi tıraşın gerçekten yapılıyorken günümüzde sembolik bir gösteri halinde olmasıdır. Bu edimin uygulanması sırasında müzisyenler tarafından *Berber Türküsü* adlı parça seslendirilir. Yapılan görüşmelerde ve literatür taramasında 1974 öncesi damat tıraşı sırasında *Berber Türküsü* adlı parçanın seslendirildiğine rastlanılmamıştır. Öznur (2016) *Berber Türküsü*'nün kahramanının sözlerden de anlaşılacağı gibi bir berber olduğunu ve sevgilisinin ise Kıbrıslı bir kız olduğunu aktarır ve bu Türkü'nün bir köy ortaoyunu olduğundan ve mesleki bir oyun olduğundan bahseder.

Yorgan Kaplama

Bu edim Doğu Mesarya Bölgesinde düzenlenen Kıbrıslı Türklerin kına geceleri içerisinde Kıbrıs halk dansları topluluğunda görev alan kız oyuncular tarafından sembolik olarak uygulanır. Çarşafın üzerine yorganın yerleştirilip çarşafı yorganın kenarına iğne ve iplik yardımıyla dikilmesi ile gerçekleşir. Bu edim sırasında kimi bölgelerde müzisyenler tarafından *Al yemeni mor yemeni* adlı parça seslendirilir. İslamoğlu ve Öznur (2010) eski yıllarda yorgan kaplama etkinliğine incesaz adı verilen erkek kemancı[5] ve kadın çalgıcıların[6], gelin olacak kızın evine gelip kadınların yorganları müzik eşliğinde kapladığını aktarır. Benli (2016) ile yapılan görüşme sırasında ise kadınların ev içinde uygulanan âdetlerine genellikle kadın çalgıcıların katılması tercih edildiğini erkek çalgıcıların ise engelli (âmâ/kör) olanlar ve zenne olanların etkinliğe katılması tercih edildiğini aktarır.1974 sonrasında ise bu ayrıma kına geceleri içerisinde rastlanmamıştır.

Evlenecek olan çiftlerden birinin Türkiyeli diğerinin ise Kıbrıslı olduğu kına gecesi içerisinde de bu edime rastlanılmakta fakat Kıbrıslı Türklerin uygulamış olduğu biçimden farklılık göstermektedir. Temel farklılık uygulama sırasında müzisyenler tarafından seslendirilen eserde ve adeti uygulayan kişilerin Halk Dansları Topluluğundan olmayışıdır. Bu edimde halk dansları topluluğu yerine aile ve akrabalar yer alırken uygulama sırasında müzisyenler güncel, popüler şarkılar seslendirmektedir.

Gelin Kınası

Gelin kınası adından da anlaşılacağı üzerine gelin adayının avuç içerisine kına yakma adetidir. Bu adet gelin olacak kızın bekarlıktan evli konumuna geçişini simgeler. Kıbrıslı Türklerin kına geceleri içerisinde gelin adayının avuç içerisine kına yakıldıktan sonra müzisyenler tarafından *Kebapçıların Şişi* adlı parça seslendirilir. İslamoğlu ve Öznur (2010), *Kebapçıların Şişi* adlı parçanın çalgıcılara bahşiş verilmesini hatırlatan ve kına yakıldıktan sonra seslendirilen bir parçanın olduğunu aktarır ve bu parçanın çalgıcılar tarafından seslendirilip kadınlar tarafından oynanan bir oyun olduğunu da belirtir. 1974 sonrası kına gecelerinde ise halk dansları topluluğu ve müzisyenler ücret karşılığında anlaşarak kına gecesine davet edilir. Kına gecesi içerisinde bahşiş verilmez.

[5] 1974 öncesi araştırmaları sırasında genellikle keman çalan çalgıcıların erkek olduğuna rastlanılmıştır.

[6] 1974 öncesi yıllarda kına gecelerine katılan kadın çalgıcıların hangi enstrümanı çaldıkları İslamoğlu ve Öznur tarafından belirtilmemiştir.

Gelin adayına kına yakma adeti Kıbrıslı Türklere göre Türkiyeli Türklerin kına gecelerinde farklılıklar gözlemlenmiştir. Bu farklılıklar uygulama biçimi ve uygulama sırasında seslendirilen müziklerde görülmektedir. En belirgin farklılık ise müzisyen tarafından seslendiren eser ile gelini ağlatma kısmıdır. Kıbrıslı Türklerde bu edime rastlanılmamıştır. Bazı kına gecelerinde ise gelin kınası, Türkiyeli Türkler tarafından Kıbrıs Türk âdetlerine uygun şekilde yapılır. Bu âdeti genellikle aile bireyleri Türkiye'den göç etmiş fakat kendisi Kıbrıs'ta doğup büyümüş Kıbrıslı Türk bireylerin kına gecelerinde uygulandığı görülür.

Testi Oyunu

Testi oyunu günümüzde Kıbrıslı Türklerin kına gecelerinde Kıbrıs halk dansları topluluğunda görev alan kız ve erkek oyuncular tarafından testi ile oynanırken bu sırada müzisyenler tarafından *Kozan Marşı* adlı enstrümantal parça seslendirilir. İslamoğlu ve Öznur'un (2010) "Geleneksel Kıbrıs Türk ve Rum Düğünleri" kitabında ise *Kozan Marşı*'nın, *Gelin Karşılama Havası* olduğunu ve gelin adayına kına yakılmadan önce gelin adayının etrafında yedi kadının dönmesi ve bir kadının elinde testinin bulunması, her dönüşte testiyi başka bir kadının oynaması olarak aktarır. Kanol (2017) bu oyunun eskiden tarlalarda çalışan işçilere testide su götüren kadınların bir canlandırması olduğunu aktarır

Bu edime Türkiyeli Türklerin kına gecelerinde de rastlanılmıştır. Kıbrıslı Türklere göre farklı şekilde uygulandığı gözlemlenmiştir. Bu farklılıklar yaşanan göçten kaynaklı oluşan kültürel kimlik farklılıklarıdır. Edimin uygulanması sırasında ortaya çıkan en belirgin kimliksel farklılık ise seslendirilen müziklerdedir. Örneğin Türkiyeli Türklerin kına gecelerinde *Testi Oyunu* ile birlikte kendi anavatanları içerisinde genellikle düğünlerde, eğlencelerde ve kına gecelerinde talep görmüş parçalar seslendirilir. Kıbrıslı Türklerin ise Kıbrıs oyun havaları içerisinde yer alan *Testi Oyunu*na ait bir parça olan *Kozan Marşı* adlı parça seslendirilir.

Orak Oyunu

Bu oyun Kıbrıslı Türklerin kına geceleri içerisinde yer almaktadır. Kanol, bu oyunun Mesarya ovasında ortaya çıktığını aktarır ve şu şekilde açıklar;

> "Geçmişte özellikle ülkemizin Mesarya ovasında, ekin biçme mevsiminde orakçılar haftalar süren uğraşlar sonunda ekinleri biçebiliyorlardı. Baf yöresinde dağlık kesimlerde ve adanın diğer bölgelerinde yaşayan köylüler, orak mevsiminde geçimlerini sağlayabilmek için, toplu halde

> Mesarya ovasına gündelikçi olarak çalışmak için akın ederlerdi. Bulundukları köylerde tutacakları iş olmadığı için Mesarya ovasına gelen bu işçiler, tarlalarda gündelikçi olarak çalışıp bunun karşılığında karınları doyurularak ve bir de ekinden pay verilerek veya gündelik alarak, ekin mevsimi sonunda köylerine dönerlerdi. Ekin biçme işleminin bitiminde düzenlenen eğlencelerde çeşitli oyunlar oynanır ve bu oyunlar sırasında usta orakçılar ortaya çıkarak oraklarıyla çeşitli hünerler gösterirler ve dans ederlerdi. Usta orakçıların orak çevirme oyununda orağı metal uç kısmıyla, tahta tutacak bölümünün birleştiği noktadan tek elle tutarak, kendi ekseni etrafında hızlı bir şekilde çevirmek en yaygın görülen figür olarak bilinmekteydi. Yine orağı sapından tutarak başın etrafından, boyuna ve boğaza çok yakın bir mesafeden hızlı hareketlerle geçirmek, orağı döndürürken aniden yukarıya fırlatarak yere düşmesine fırsat vermeden sapından yakalayarak oynamaya devam etmek gibi hareketlerde kişilerin yeteneklerine göre gösterdikleri hünerler arasındaydı. Bu hünerlere sahip kişiler şölenlerin ve eğlence yerleri aranan kişileri olurdu" (2006:75-76).

Yukarıda Kanol'un aktardığına göre Doğu Mesarya Bölgesi içerisinde yer alan kına gecelerinde eski sosyal yaşantının ve bölgede geçmiş dönemlerde tarım ve hayvancılık kültürünün hakim olması sebebiyle Halk Dansları Topluluğu tarafından oynanan oyun bu yaşantının bir canlandırmasıdır. Kıbrıslı Türklerin eski sosyal yaşantıları içerisinde eğlenmek amacıyla oyunlarında kullandıkları sembolik eşyalar zaman içerisinde Kıbrıs Türk kültürünün simgesi haline gelmiştir. Oyun ile seslendirilen birçok parçanın isminin de oyun içerisinde kullanılan Kıbrıs Türk kültürünün simgesi haline gelen tarımsal eşyalar, ürünler ve alanlardan aldığı görülmektedir.

1974 Sonrası Kına Gecelerinde Yer Alan Müzik Grupları ve Çalgılar

Doğu Mesarya Bölgesinde hem Kıbrıslı Türklerin hem de Türkiyeli Türklerin kına gecelerinde müzik grupları ücret karşılığında yer alırlar. Müzik grupları ve kullandıkları çalgılar kına gecesi sahipleri tarafından kendi kültürel kimliğini yansıtabilecek şekilde tercih edilir. Örneğin Kıbrıslı Türklerin kına gecelerinde, Kıbrıs oyun havaları repertuvarına sahip olan Kıbrıslı Türk müzisyenler ve Kıbrıslı Türk halk dansları toplulukları yer alır. Türkiyeli

Türklerin kına gecelerinde ise genellikle Kıbrıs'ta yaşayan Türkiyeli Türk müzisyenler yer alır. Türkiyeli Türkler tarafından müzik gruplarında görev alan kişilere halk arasında müzisyen olarak hitap edilir. Doğu Mesarya Bölgesi içerisindeki Vadili ve İnönü Köyü'nde incelenen Türkiyeli Türklerin kına gecelerinde orkestrada yer alan müzisyenlerin orkestra oturtumu değişime uğramaz. Genellikle orkestrada, bir solist, bir darbuka ve birde org çalan müzisyen yer alır ve aynı zamanda da org çalan müzisyen vokalist olarak da görevini yürütür.

Fotoğraf 1: Türkiyeli Türklerin Kına Gecesi Etkinliği 'Müzisyenler ve Çalgılar'

Evlenecek olan çiftlerin Türkiyeli Türk ve Kıbrıslı Türk olduğu kına geceleri içerisinde yer alan orkestra oturtumu ve konumu:

Fotoğraf 1: Orkestrada Yer Alan Enstrümanlar (Darbuka ve Org)

Doğu Mesarya Bölgesi içerisinde yer alan Vadili ve İnönü Köyü'nde incelenen Türkiyeli Türklerin kına gecelerinde yer alan orkestra genellikle darbuka ve org gibi enstrümanlardan oluşur. Org'un elektronik bir enstrüman olmasından dolayı müzisyene kolaylık sağlaması bakımından tercih edilir. Birçok soundu içinde barındıran org, müzik repertuvarında yer alan Türk kültürüne ait birçok müziği seslendirmede kolaylık sağlar. Kıbrıslı Türklerde olduğu gibi Türkiyeli Türklerde de oyun havaları seslendirilirken ritmik yapıya önem verilmektedir. Bu ritmik yapı, darbuka ve tef gibi enstrümanlarla desteklenir.

Evlenecek olan çiftlerin her ikisinin de Kıbrıslı Türk olduğu kına geceleri içerisinde orkestra halk dansları topluluğu ile birlikte kına gecesine katılım gösterip oyunları belirli bir repertuvar sırası ile oynar. Orkestrada genellikle temel enstrüman olarak keman, darbuka ve def kullanılır. Bunun yanı sıra kına sahibinin maddi durumuna bağlı olarak halk dansları topluluğu ile yine ücret karşılığında anlaşarak ud, akordeon ve gitar gibi enstrümanlar da orkestraya dahil edilebilir. Kıbrıslı Türklerin kına geceleri içerisinde genellikle orkestra oturtumu ve konumu aşağıdaki gibidir:

Fotoğraf 2: Kıbrıslı Türklerin Kına Gecesi Etkinliği 'Müzisyenler ve Çalgılar'

Sonuç

Göç, coğrafi olarak yer değiştirme edimidir. Yer değiştirme sırasında göçmen topluluklar çoğu zaman kendi kültürel öğelerini yanında taşırlar. Böylece göçmen toplulukla yerli toplumun arasında kültürel bir temas oluşur. Ritüeller bu temasın ve sürecin en net okunabileceği etkinliklerdendir.

Ritüeller içerisinde temel bir bileşen olarak yer alan müzik, kültürün belirgin bir şekilde gözlemlenebileceği bir ifade alanıdır. Müzik bu etkinliklerde kültürün ifade biçimini güçlendirirken aynı zamanda kültürel etkileşimi ve farklılığı da ortaya koyar. Böylece müzik bulunduğu bölgenin kültürel kimliğini açığa çıkarırken aynı zamanda göç sebebiyle oluşan kültürel teması ve sonucunu da ortaya çıkarır. Kültürel temaslar sonucunda ortaya kimi zaman melez bir kültür, kimi zaman asimile olmuş bir kültür, kimi zaman ise değişime direnen bir kültür ortaya çıkar. Kıbrıs Doğu Mesarya bölgesi kültüründe bu sonuçların hemen hepsini bir arada ve eş zamanlı görmek mümkündür.

Referanslar

Benli, A. (3.12.2016), (N. Sunisioğluları, Röportaj Yapan), Kişisel alan kaydı, İnönü, Gazimağusa: KKTC

Erdengiz, Ahmet (1992) "Kıbrıs Kemanesi", *Halkbilimi Dergisi*, 3-4.

İslamoğlu, Mahmut, Şevket Öznur (2010) *Geleneksel Kıbrıs Rum ve Türk Düğünleri,* Lefkoşa: Gökada Yayınları.

Kanol, Kani (2004) "Kıbrıs Halk Danslarında İlkler", *Halkbilimi Dergisi*, 182-191.

Kanol, Kani (2006) *Kıbrıs Halk Danslarının Yakın Geçmişi,* Lefkoşa: Hasder Yayınları.

Kanol, Kani (14.02.2017), (N. Sunisioğluları, Röportaj Yapan), Kişisel alan kaydı. Lefkoşa: KKTC.

Karaca, Elif G., Sevgi Şar (2016) "Geçmişten Günümüze Kına", *Lokman Hekim Tıp Dergisi*, 30-37

Öznur, Şevket (2016) *Öyküleriyle Kıbrıs Türk Halk Türküleri/Havaları,* Mağusa: Kıbrıs Türk Yazarlar Birliği Yayınları.

Saracoğlu, Erdoğan (2013) *Dil-Edebiyat ve Folkloruyla Kıbrıs Türk Kültürü,* Lefkoşa: Kıbrıs Türk Yazarlar Birliği Yayını.

Taner, Yılmaz, Mahmut İslamoğlu (1979) *Kıbrıs Türküleri ve Oyun Havaları,* Lefkoşa.

Tokmak, Yasemin (2009) "Balıkesir ve Çevresinde Kına Folkloru Üzerine Derlemeler ve İncelemeler", *Balıkesir Üniveristesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı*, 1-292.

Wikiplanet. (2017, Mart 2). Wikiplanet: https://www.wikiplanet.click/enciclopedia/tr/Mesarya_Ovas%C4%B1

Yardımcı, Mehmet (2015) *Geleneksel Kültürümüzde ve Aşıkların Dilinde Kına*, Dr. Mehmet Yardımcı: http://www.mehmetyardimci.net/icerik/akademik_yazilar/302

Yorgancıoğlu, Oğuz (2000) *Kıbrıs Türk Folkloru Gördüm Duydum Yazdım,* Mağusa.

Nevin ŞAHİN
Orient-Institut Istanbul
sahin@oiist.org

NEAR EAST MEETS FAR EAST-IN EUROPE! A EUROVISIONAL ANALYSIS

Abstract

The idea Marcel Bezençon, director of European Broadcast Union, proposed under the influence of Sanremo Music Festival, resulted in Eurovision Song Contest in 1956. Starting with seven European countries, the contest spread around the continent, Caucasia, easternmost and southwestern shores of the Mediterranean, and Australia. Succeeding in uniting the warworn continent, ESC also dissociated countries such as Monaco which declined participation due to biased voting system. Although the rules state that ESC is not a political but a musical event, non-musical discussions dominated the literature such as the building of a European identity. The 63rd contest held in Lisbon on 12 May 2018 was not free from those discussions either. The victory of Israeli representative Netta Barzilai's song Toy was associated with the current political agenda like USA's embassy decision and the result was criticized to be a political decision. However, the new voting system since 2016, and countries with high points from their diasporas like Russia and Azerbaijan failing in semifinals refute the argument on political decision. This paper evaluates ESC through Arjun Appadurai's concept 'technoscape' and argues that the non-musical factor effecting the ESC results evolved into transnationality. In this context, ESC on new media was studied and the winning song of ESC 2018 was analyzed in terms of music, lyrics and performance. The number of YouTube live viewers reaching 6 million and ESC songs' success on iTunes charts even in non-European countries like Dominican Republic reveal the effect of technoscape in the globalization of the contest while Barzilai's musical background, the musical, lyrical and performative aspects Toy and its reflections on social media users from different countries show that the song carries a 'Far Eastern' rather than a European identity and this 'far' identity is regarded 'phenomenal' not only in Europe but also if Africa and America.

Keywords: Eurovision Song Contest, transnationality, technoscape, performance analysis

* * *

Far East goes Far West

Although I claim to present a Eurovisional analysis, I don't start directly from the ESC. I want to start instead from the very West to locate the East, in a musical and technological sense.

Appadurai's understanding of global cultural flows rest on the floating connection and disjuncture of –scapes (Appadurai, 1996: 27-43). Although having an economic emphasis, these scapes are still helpful in understanding music today.

When we look at Korean Psy's appearance on the Ellen Show in 2012, after receiving the highest number of views on YouTube with his song Gangnam Style (officialpsy, 2012), or the American acapella group Pentatonix covering the songs of the Japanese electro-pop, the J-pop group Perfume in a medley and entering the charts with as many views as the original songs in 2016 (PTXofficial, 2016), or the appearance of the Korean boy band BTS on the 'classical' Tonight Show starring Jimmy Fallon on 25 September 2018, making #BTSonFallon a world trending topic on Twitter by innumerable tweets (Bell, 2018), we can see the relationship of music and technoscapes in the flow of the Far Eastern music to the Far West.

Image 1. Psy, Britney Spears and Ellen performing 'the horse dance' of Gangnam Style on The Ellen DeGeneres Show (McIntyre, 2018).

Image 2. Caption of Pentatonix from their Perfume Medley videoclip (Roba da Otaku, 2018).

Image 3. BTS with Jimmy Fallon on The Tonight Show (Se7en, 2018).

From Sanremo to Tel Aviv

Before coming back to technoscapes, I want the audience to remember my initial topic, Eurovision. The Sanremo Music Festival of Italy since early 1950s influenced a Swiss entrepreneur, Marcel Bezençon, who was willing to re-unite the war-torn Europe after the World War II by the help of music. Thus, the Eurovision Song Contest was introduced in 1956 (Fricker & Gluhovic, 2013: 3). Starting with only 7 European countries participating, the contest spread around the continent, Caucasia, easternmost and southwestern shores of the Mediterranean, and eventually Australia.

Succeeding in uniting the continent towards the European Union, ESC also dissociated countries such as Luxembourg and Monaco which declined participation due to biased voting system against their small number of citizens (Blangiardo & Baio, 2014: 2317).

Although the rules state that ESC is not a political but a musical event (EBU, 2017), non-musical discussions dominated the literature such as the building of a European identity (Bohlman, 2007). The 63rd contest held in Lisbon on 12 May 2018 was not free from those discussions either. The victory of Israeli representative Netta Barzilai's song Toy was associated with the current political agenda like USA's embassy decision and the result was criticized to be a political decision (Eglash, 2018).

But the European Broadcast Union was not deaf to the criticisms. The updated voting system in 2016 (Jordan, 2016) showed its impact most clearly in Lisbon, letting countries like Russia with crowded diasporas thus receiving higher televotes fail to participate the final, which in my opinion was well deserved with a mediocre song and an unsuccessful stage performance.

Here, I argue that the non-musical element in ESC evolved from politics to transnationality, in touch with the technoscapes. Recognizing the 'visibility' emphasized by Slobin in reaction to Appadurai's theory of scapes (Slobin, 1992: 4), I use the term transnational in Slobin's trans-regional understanding, although he found ESC 'regional' back in 1990s (ibid.: 8). I hence try to show the appreciation beyond the European borders.

Between Near East and Far East

Before I explain how I find a reason other than politics- like music- playing actual role in the victory of Israel on the 63rd ESC, I want to give the word to the chicken vibes and remember the winning song.

Look at me, I'm a beautiful creature
I don't care about your modern-time preachers
Welcome boys, too much noise, I will teach you
Pam pam pa hoo, Turram pam pa hoo

Hey, I think you forgot how to play
My teddy bear's running away
The Barbie got something to say: Hey! Hey! Hey! Hey!
My Simon says leave me alone
I'm taking my Pikachu home
You're stupid just like your smartphone

Wonder woman, don't you ever forget
You're divine and he's about to regret
He's a baka-bakum, bak-bak bakumbai…

I'm not your toy
You stupid boy
I'll take you worn
I'll make you watch me
Dancing with my dolls
On the MadaBaka Beat
Not your toy!

A-A-A-Ani Lo buba!
Don't you go and play with me boy!
A-A-A-Ani Lo buba!
Don't you go and play… Shake!
Kulului, Kulului, ah, wedding bells ringing
Kulului, Kulului, ah, money man bling-bling
I don't care about your 'stefa,' baby
Pam pam pa hoo, Turram pam pa hoo

Wonder woman, don't you ever forget
You're divine and he's about to regret
He's a baka-bakum, bak-bak bakumbai…

I'm not your toy
You stupid boy
I'll take you worn
I'll make you watch me
Dancing with my dolls
On the MadaBaka Beat
Not your toy!

Table 1. Lyrics of Toy by Doron Medalie and Stav Beger (Eurovision, 2018).

So, what made this girl win the contest? I argue that her peculiar way of making the Near East meet the Far East in Europe helped this happen. First, I want to look into the stage performance and then go into an analysis of the song to make it clear how.

Stage Performance and Sonic Elements of Netta's Toy

The dancers on the stage were Israeli, Netta brought them to Lisbon, but they did not perform an Israeli dance on the stage. What we saw was a 'chicken dance' instead.

When we focus on her costume in Image 4, we see a Wakufu-a Japanese traditional cloth, a kimono in general (Tran, 2017), which is an obvious sign of the Far East.

Image 4. Netta performing Toy in the ESC Grand Final (Eurovision Song Contest, 2018).

For representing toys on stage, the props she used are shelves full of Maneki Nekos (Mellin, 2018), Japanese kitten toys which are believed to bring good luck. Maybe they actually did, but her success was beyond the luck brought by those waving cats.

If this level of Far Eastern connection is not enough, we can move onto the analysis of the song.

First, I want to attract attention to the Near Eastern timbre dominant in the interlude and the 2nd verse, the emphasis on half step, sounding like the Phrygian mode, signaling the makam

music tradition of the Near East. We also have some lyrics in Hebrew on this verse, contributing to the Near Eastern effect, which sound like dubstep.

Although the music sheet arranged by Martin Veszelovicz is on D (Image 5), she sang it on D sharp and the lead vocal rests on a pentatonic scale consisting of D#-F#-G#-A#-B with a variety of 3, 2, 2, and 1 half-steps respectively in between. Not a typical Major or Minor Pentatonic scale as in the case of Ed Sheeran's Shape of You (Peres, 2018), this scale has a variety of steps in between, evoking the In scale of traditional Japanese music (Titon, 1996: 372) with the resemblance.

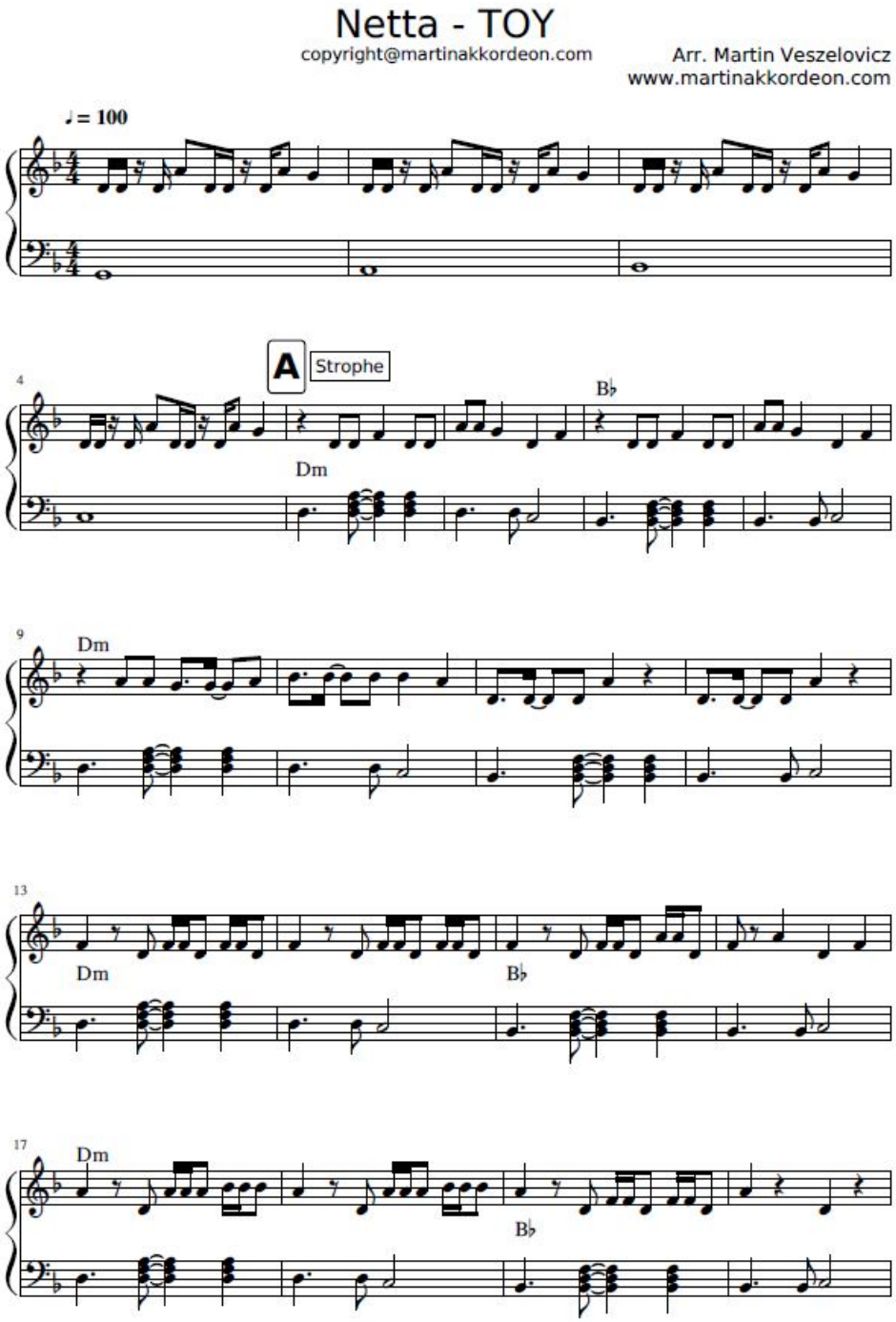


Image 5. First page of Veszelovicz's arrangement of Toy on D (Veszelovicz, 2018).

The song is named Toy and the lyrics include toys, this makes sense. But the selection of toys is striking. Next to Barbie, the signature doll of dominant US culture industry, we have Pikachu, the yellow Pokemon which signals the flow of Japanese entertainment culture to all over the world through technoscapes, as in the cartoon on TVs and the game on smartphones.

Last but not the least, the song has Japanese lyrics-for the first time in ESC! What we hear as chicken voice is actually a Japanese word. Thus the chorus in English "I'm not your toy/you stupid boy" is represented partly in Hebrew and partly in Japanese (Image 6).

אני לא בובה [ani lo buba] = I'm not a doll

バカ [baka] = fool, stupid

Image 6. Hebrew and Japanese words in the lyrics with their translations

The meeting is now clearly visible, but still where does the success come from? From the superculture, in Slobin's terms (1992: 13-20), of technoscapes maybe?

Horse Dance, Chicken Dance, Zanzibarian Breakdance

Netta's video has been the most popular video on the official ESC channel on YouTube since the day of its release. With more than 100 million views as of 2018, Toy almost doubled Jessy Matador from France and Lena Meyer-Landrut from Germany, the previous most popular videos respectively (Eurovision Song Contest, 2018).

She also shook the charts of digital platforms, reaching top 10 in most European countries and appearing on top 100 of non-ESC countries like Usbekistan and South Africa (Juhász, 2018). So a technology-literate person would have foreseen her victory.

Yet the transnational side was shown by a mashup of the YouTuber Pollution X (2018). The channel's most viewed video immediately became Toy Style, the mashup of Psy's Gangnam Style and Netta's Toy, reaching almost 900 thousand views.

And guess what? Netta herself has close connections with this K-pop song already. The formal structures of the two songs are identical besides Netta's fame coming from Gangnam Style (Kavaler, 2018).

Image 7 shows some comments below the video Toy Style, from different countries in different languages, and even some Spanish ones missing. K-pop is also appreciated in the comments.

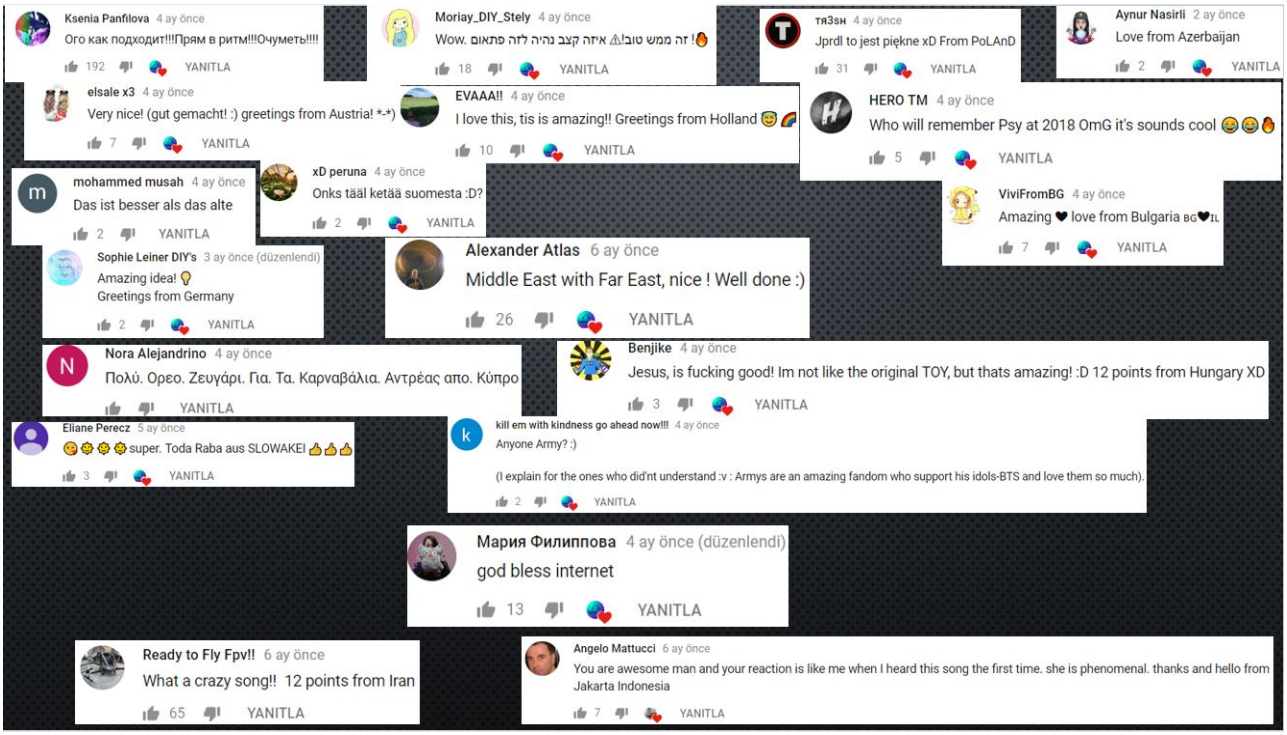


Image 7. A selection of comments on YouTube related to Netta, from different countries in different languages.

Alexander Atlas's comment in the middle was kind of inspiring for me and Maria Filippova couldn't ignore the power of technology. The below comments are not from this video but from a reaction video on Netta's song, from the US (Landman, 2018). Maria's comment receives support from Iran and Indonesia. Music production and music appreciation are so interconnected within technoscapes that she didn't hesitate to bless the web which makes her appreciation possible.

And yet another appreciation video appears in Africa, thanks to the superculture of technoscapes. Some dancers from Zanzibar dance upon this mashup a few weeks before the contest and impress an online community, including the producer of the mashup (Rafaeli, 2018).

Conclusion

Before concluding, I want to mention that I don't tend to ignore the politics behind. This song was carrying a feminist message related to the #metoo movement (Cabral&Matthieussent, 2018), but this is a whole new story which wouldn't fit the limits of this presentation.

To stick to the theory behind this presentation, we can say that there are musical factors at least playing role in the results of the ESC and I believe I was able to show how Netta was successful from a musical and performative point of view.

And we can also say that technology surrounding us today helps us better understand the visible. As the pop music theorist Asaf Peres tweets, "hits don't become hits by accident" (Top40 Theory, 2018). Toy was made a hit in making Near East meet Far East in Europe, which was largely appreciated despite the criticisms.

References

Appadurai, Arjun. (1996). *Modernity at Large*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Bell, Crystal. (26.09.2018). "BTS sing and dance their way into Jimmy Fallon's heart (but he only has eyes for Jimin)" http://www.mtv.com/news/3100348/bts-jimmy-fallon-jimin/?xrs=_s.tw_main

Blangiardo, Marta & Baio, Gianluca. (2014). "Evidence of bias in the Eurovision song contest: modelling the votes using Bayesian hierarchical models" *Journal of Applied Statistics*. 41 (10): 2312-2322.

Bohlman, Philip V. (2007). "The politics of power, pleasure, and prayer in the Eurovision Song Contest" *Музикологија/Musicology*. 7: 39-67.

Cabral, Thomas & Matthieussent, Delphine. (10.05.2018). "Netta Barzilai is the voie of #MeToo at Eurovision" https://www.timesofisrael.com/netta-barzilai-is-the-voice-of-metoo-at-eurovision/

EBU (17.07.2017). "Rules of the 63rd Eurovision Song Contest" https://eurovision.tv/about/rules

Eglash, Ruth. (13.05.2018). "Israel wins Eurovision for a #MeToo song, with chicken sounds" https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2018/05/13/israel-wins-eurovision-for-a-metoo-song-with-chicken-sounds

Eurovision. (03.04.2018). Sontext: Netta – "Toy" https://www.eurovision.de/news/Songtext-Netta-Toy,lyrics342.html

Eurovision Song Contest. (12.05.2018). "Netta – Toy – Israel – LIVE – Grand Final – Eurovision 2018" https://www.youtube.com/watch?v=84LBjXaeKk4

Eurovision Song Contest. (31.12.2018). "TOP 50: Most watched in 2018: 10 TO 1 – Eurovision Song Contest" https://eurovision.tv/video/top-50-most-watched-in-2018-10-to-1-eurovision-song-contest

Fricker, Karen & Gluhovic, Milija, eds. (2013). *Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest.* Hampshire: Palgrave Macmillan.

Jordan, Paul. (18.02.2016). "Biggest change to Eurovision Song Contest voting since 1975" https://eurovision.tv/story/biggest-change-to-eurovision-song-contest-voting-since-1975

Juhász, Ervin. (15.05.2018). "Eurovision 2018 songs in charts all over the World!" https://escbubble.com/2018/05/eurovision-2018-songs-in-charts-all-over-the-world/

Kavaler, Ron. (13.02.2018). "Israel: Netta Barzilai wins "The Next Star for Eurovision 2018" https://wiwibloggs.com/2018/02/13/israel-netta-barzilai-wins-next-star-eurovision-2018/216275/

Landman. (27.03.2018). "Netta – TOY – Israel – Official Music Video – Eurovision 2018 REACTION" https://www.youtube.com/watch?v=XK3Ru0QPocY

McIntyre, Hugh. (11.09.2012). "Britney Spears & Psy Do the 'Gangnam Style' Dance on 'Ellen': Watch" https://www.billboard.com/articles/columns/viral-videos/475167/britney-spears-psy-do-the-gangnam-style-dance-on-ellen-watch

Mellin, Joshua. (20.07.2018). "Inside the Tokyo temple where the 'waving cat' was born" https://edition.cnn.com/travel/article/maneki-neko-temple-tokyo/index.html

officialpsy. (15.07.2012). "PSY – GANGNAM STYLE" https://www.youtube.com/watch?v=9bZkp7q19f0

Peres, Asaf. (10.10.2018). "Why pentatonic scales are so popular in pop melodies (inforgraphic)" https://www.top40theory.com/blog/why-pentatonic-scales-are-so-popular-infographic

Pollution X. (30.03.2018). "Netta VS PSY – Toy Style" https://www.youtube.com/watch?v=dOSGaIbxiJs

PTXofficial. (19.08.2016). "[Official Video] Perfume Medley – Pentatonix" https://www.youtube.com/watch?v=Y95B-dZ32uQ

Roba da Otaku. (08.04.2018). "Jpop of the Week #20 'Perfume Medley dei PENTATONIX" http://robadaotaku.it/2017/04/08/jpop-of-the-week-20-perfume-medley-dei-pentatonix/

Rafaeli, Eden Druckman. (05.04.2018). "Netta Braziali Toy (Eurovision Israel 2018) – Zanzibarian dancers, gangnam style mashup" https://www.youtube.com/watch?v=THnyBd7RLRk

Se7en. (26.09.2018). "BTS Lights up 'The Tonight Show': Twitter Reacts" https://se7en.ws/bts-lights-up-039-the-tonight-show-039-twitter-reacts/?lang=en

Slobin, Mark. (1992). "Micromusics of the West: A comparative approach" *Ethnomusicology*. 36 (1): 1-87.

Titon, Jeff Todd. (1996). *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples.* Belmont: Schirmer Cengage Learning.

Top40 Theory. (11.10.2018). Tweet. https://twitter.com/i/web/status/1050446141832265729

Tran, Tim. (24.01.2017). "Asia: What is the difference between a Korean hanbok and a Japanese kimono?" https://www.quora.com/Asia-What-is-the-difference-between-a-Korean-hanbok-and-a-Japanese-kimono

Veszelovicz, Martin. (2018). "Netta – Toy" www.martinakkordeon.com/links

Onur ŞENTÜRK
Istanbul Technical University
onur.lazuri@gmail.com

TRADITIONAL PERFORMANCE PRACTICE OF *KEMENCHE* (BLACK SEA FIDDLE) IN GREECE

Abstract

The kemenche (Black Sea fiddle or Pontic lyra) is a bottle-shaped stringed instrument from Black Sea region of Turkey. It is one of the most important figures of Black Sea music tradition as it has an original playing style and repertoire that differentiates this instrument from other bowed instruments.

Today, kemenche is being performed not only in the Black Sea region of Turkey but also in Greece, where Pontic Greeks have immigrated from Black Sea region of Turkey at the beginning of the 20th century.

After almost one century, inevitable differences occurred in kemenche performance practices. When the playing style differences of kemenche performed in Turkey and Greece are investigated and compared, prominent differences and common points can be observed. It is essential to state that, these kind of similarities and differences are very expectable between the two communities which have the same origins, yet one of them changed its cultural environment by an immigration and the second one have stayed in its natural environment. Moreover, during the population exchanges and migrations, the cultural interactions also reflected itself in kemenche playing styles. Thus there is a performance practice difference between Greece and Turkey today. Therefore, in my field research, I basically have investigated the playing style differences of kemenche, which is the most significant and symbolic musical instrument in both communities of Greek (Pontus people) and Turkish (Black Sea people). Through focusing on after the 1920s[1], I specifically look at the playing style differences in terms of the playing techniques and musical aesthetics.

In this paper, I am going to state my comments, and outcomes about traditional performance practice of kemenche in Greece, in the aspect of playing techniques, repertoire, and evolution process of kemenche performing practice, basing on two years of field research in Greece.

Key words: immigration, kemenche, performance, Black Sea, music

[1] 1922-23 population exchange between Turkey and Greece.

* * *

In this paper, I am going to state the outcomes of the ongoing research I am conducting on the traditional performance practice of *kemenche* in Greece, in the aspects of playing techniques, repertoire, and evolution process of *kemenche* performing practice. The research I am conducting has been going on since 2016, in Thessaloniki, and environs. Besides, I have to state that this paper doesn't include the issue of the popular performance practice of *kemenche*. Although it is very related with the evolution process of performance practice of *kemenche*, in my opinion it is a topic of another paper.

The *kemenche* (Black Sea fiddle or Pontic lyra) is a bottle-shaped stringed instrument from Black Sea region of Turkey (Anoyanakis, 1991:275). It is one of the most important figures of Black Sea music tradition as it has an original playing style and repertoire that differentiates this instrument from other bowed instruments. Today, *kemenche* is being performed not only in the Black Sea region of Turkey but also in Greece, where Pontic Greeks have immigrated from Black Sea region of Turkey at the beginning of the 20th century.

After almost one century, inevitable differences occurred in *kemenche* performance practices. When the playing style differences of *kemenche* performed in Turkey and Greece are investigated and compared, prominent differences and common points can be observed. It is essential to state that, these kind of similarities and differences are very expectable between the two communities which have the same origins, yet one of them changed its cultural environment by a forced? immigration and the second one have stayed in its natural environment. Moreover, during the population exchanges and migrations, the cultural interactions also reflected itself in *kemenche* playing styles. Thus there is a performance practice difference between Greece and Turkey today. Therefore, in my field research, I basically have investigated the playing style differences of *kemenche,* which is the most significant and symbolic musical instrument in both communities of Greek (Pontus people) and Turkish (Black Sea people). Through focusing on after the 1920s[2], I specifically look at the playing style differences in terms of the playing techniques and musical aesthetics.

To understand the evolution process of performance practice of *kemenche*, naturally I would like to start form the first generation players. One of the important questions of my research is 'Who were the first generation *kemenche* players?', which I addressed to my interlocutors.

[2] 1922-23 population exchange between Turkey and Greece.

Most of them inserted a group of names, which were mostly the same. This does not mean that there were no other *kemenche* players except those who were mentioned by the interlocutors. However, I had accepted the names which I have stated below as the data of my field research.

First Generation *Kemenche* Players in Greece

My research up to this point have revealed that I will take Gogos Petridis as a milestone who has motivated a dramatic change in the evaluation of *kemenche* playing styles in Greece. At this point, an inevitable question comes to mind: Who were the active *kemenche* players before Gogos Petridis? Who did carry all repertoire and *kemenche* playing styles to Greece, and who did provide this music culture to pass down.

During my field research, I have gained information of several prominent names who carried all the repertoire and *kemenche* playing styles from their homeland, all over the Black Sea (Pontus) region of Turkey. These are:

- Stavros Petridis (1896-1949 from *Trabzon*, father of *Gogos Petridis*)
- Nikos Papavramidis (1907-1995 from *Agiropoli(Gümüşhane)*)
- Xristos Bairaktaris (1905-1981 from *Kromni, Trabzon*)
- Apostolos Athanasiadis (1905-1969 from *Maçka, Trabzon*)
- Christos Aivazidis (1916-1972 from *Arghali, Trabzon*)
- Stathis Veniamidis (1920-1995 from *Maçka, Trabzon*)
- Giorgos Posinakidis (1892-1963 from *Hamsikoy, Maçka*)
- Giannis Tsortanidis (1900-1983 from *Santa, Trabzon*)
- Pantelis Sevastidis (1922-1989 from *Santa, Trabzon*)
- Christoforos Christoforiadis (1905-2001, from *Kunaka, Maçka*)

Fortunately, we have a chance to listen to some of the recordings of these *kemenche* players on YouTube today. The majority of these recordings are amateur field recordings made by friends and admirers of the names in question. Besides, some of those field recordings have been published as albums in order to save these recordings in digital media, in order to contribute to Pontus music archive, and to honour their names as the principle predecessors of Pontus music culture.

It is evident that almost each *kemenche* player represents their particular kind of repertoire, which belong to their homeland where they had come from. In other words, even they have been performing some common tunes, they also exemplified different tunes and styles depending on the area. Christos Aivazidis is one of the suitable examples of illustrating a unique repertoire of traditional songs which are known as 'Aivazi tunes' today. Aivazidis was born in a village named *Arghali* nearby the city of Trabzon. After the population exchange, he came and settled down in *Kolchiko* in Thessaloniki. He is marked as one of the legendary *kemenche* players and also, he is known as the carrier of the small and specific traditional music repertoire of his birthplace. This little group of songs is also known as *Arghaletka*. (Thekouras, 2016: 206)

Gogos Petridis and his New Style

Gogos Petridis is one of the most important *kemenche* players who is entitled as the 'Patriarch of *Lyra*[3] *(kemenche)*' by Pontus people in Greece. Gogos Petridis influenced all *kemenche* players after him, and he created a style called 'Gogo style.' During my field research, I had a chance to observe how Gogos Petridis has affected the *kemenche* playing styles, how the old generation and new generation *kemenche* players define the 'Gogo style', and how 'Gogo style' differentiates itself from the first generation players.

Almost every *kemenche* player would accept that Gogos has created his own style and most of them are followers of Gogos. When I asked 'what is the difference of Gogos style?' or 'how did he create his own style, what did he add or did he change?', I had several types of answers from my informants:

The first one is, Gogos had an extraordinary insight of traditional Pontus music. He had learned all the extreme *kemenche* techniques from his father Stavris Petridis. He had captured all the repertory and all playing styles, and he brought out a style which was shaped by his musical understanding and his musical aesthetics, which had been affected by other music traditions of Greece (For example, he was playing *rebetika* by *bouzouki*). He collaborated to many different music performers of Pontus community, and he collected a vast amount of traditional tunes.

[3] Lyra is the Greek word for upright bowed instruments.

The second major response I got is that he was very creative on improvisation. This means that he was able to play many variations of small melodic figures and also he had created longer melodic lines during the improvisational parts of the songs according to first generation *kemenche* players.

Thirdly, in terms of playing technique, he achieved a high level of quality which is referred as 'he plays clear.' He had a strong rhythmic expression and his trills on the right hand were very frequent. In other words, his style is described as accurate, virtuosic and clear. At this point, it is important to state that almost everyone was agreeing that Gogos had made changes in playing style but these changes were not incongruous changes, contrarily these changes were very compatible with the traditional style.

These statements about the features of new playing style, which highly influenced by Gogos Petridis, were highly arguable. Terms such as 'clear playing', 'development of *kemenche*', 'giving an order to melodies' were the most frequent statements of most of my interlocutors. Additionally, they were using these terms in a positive way, and that is why the Gogos Petridis conceived as the best kemenche player ever.

On the other hand, there was another approach, which takes these dramatic changes as a disaster for *kemenche* playing tradition. This opposite idea is being stated by a very small group of people. The *kemenhce* player, from whom I had acquired this approach, was Antonis Papadopoulos.

Antonis Papadopoulos

Antonis Papadopoulos is one of most the important figures of today's traditional Pontus music. Also he was one of the most interesting interviewee that I have worked on in Greece. He might be the only figure that represents the old *kemenche* playing style today. This has a valuable meaning, which implies that he stands against the main stream playing style. He toughly criticizes the main stream *kemenche* playing style, in other words the new playing style. He strongly states that the new playing style of *kemenche* is not the traditional Pontus music, and also the progress in *kemenche* playing style, which has occurred during last sixty years, is not a development. It is only an approach which doesn't represent 'real' Pontus music. The important point is, he had stated that he was a follower of mainstream playing style, namely the new style, at the beginning of his career. He had been criticized toughly in a

wedding, where he had been invited as a *kemenche* player, by old local people because of his playing style, and he had realized the existence of the old style. He has described all differences between playing styles by illustrating them from his point of view. For instance, he described elaborately the holding differences between two styles. In new style (or Gogos style) the fingers of the left hand are bended on all finger twists like a guitar or violin player. Bending a finger on all finger twists provides fingers to tap on finger board with angle of 90 degrees. In old playing style, fingers are bent only on the first finger twists. In this way, the fingers have a touching angle of 45 degrees. Furthermore, in the old style, the *kemenche* players were able to play in standing position due to the holding type of the *kemenche*. They had a rope on tap of *kemenche*. One end of this rope has tied to the hole, which is located on tap of the *kemenche*. The other end of the rope was going back to the armpit of the hand which was holding *kemenche*. The *kemenche* player was squeezing this rope under his armpit. Hence, the *kemenche* player was decreasing the weight of the *kemenche*, and the fingers were becoming freer to play the *kemenche*. Contrarily, the holding type of new style doesn't let *kemenche* players to play in standing position. For instance, one of my informant Nikos Zournatzidis stated that the old *kemenche* players were holding the *kemenche* with one hand without the support of the knees or laps. And also the old *kemenche* players were using the bow in horizontal way which is called *Παλινδρομικό*(reciprocating). Since Gogos Petridis was playing bouzouki and he changed the bow style of *kemenche* by imitating the right hand (the hand which hold the plectrum of bouzouki) (Zournatzidis, 2017). Namely, he started to use the bow in a vertical way. To describe it in details, when we think of the body of the *kemenche* player as a vertical line and the ground as a horizontal line (with 90 degrees angle), the left hand holds the *kemenche* at an angle of 45 degrees to the ground with the support of the laps, and the right hand holds the bow at an angle of 45 degrees to the ground. Hence, the angle between *kemenche* and the bow becomes 90 degrees (approximately).

This type of *kemenche* holding is one of the most significant features of Gogos style that differentiates this style from the old style, and also from today's style in Turkey.

Another significant information that Papadopoulos has mentioned was the timbre differences between the old style and the new style. He has insistently introduced that Gogos, and his followers, namely the new style players, started to use low-tuned (in his terms '*bassa lyra'*) *kemenches*. Contrarily, the old players were using high-tuned *kemenche (zil kemenche).* When he realized the old style, as in the story which is mentioned above, the first thing that he had

done was to find a new high-tuned (or high ranged) *kemenche.* This is another essential example, which shows again that it is a complementary element of the playing styles, about timbre issue.

There is another point that I have to mention, which is the development in music technologies, and its effect on *kemenche* playing style. By the 1950s, basing on the technological development of the sound systems, electronic amplification had been started to use widely in music performance areas of Pontus community. Consequently, *kemenche* players began to use microphones or pickups in order to amplify the sound of *kemenche*. This development of sound technology has enabled indoor performance to be outdoor performance. In other words, as an old music performance practice without music technology, *zil kemence*[4] was being preferred by *kemenche* players since *zil kemenche* is more loud and audible for outdoor performances, because of its high range frequency of sound. *Kapan kemenche* or *zilokapan kemenche* was being played mostly as indoor performance, in coffee houses, or in taverns. The development of music technology provided an opportunity to use the *kapan* and *zilokapan kemenches* in outdoor performances.

After population exchange in 1922-23, social, cultural and geographical environment of Pontus community had changed. Due to these facts, daily life habits and music performance practices had also changed. According to Harris Kriakidis, who is a *kemenche* maker, all these changes in lifestyles and music performance practices has some effects on *kemenche* sound and also *kemenche* timbre. Harris stated that old *kemenches* which were being played by old players were smaller in size. It means that old players mostly preferred *zil kemenches.* In years, sizes of *kemenche* became bigger, and *kapan* and *ziloakapan kemenche* started to take place more widely in performance practices with the help of the technological developments (Kyriakidis, 2016).

This means that these changes are not only in playing style of *kemenche* but also in construction and timbre of *kemenche*. Additionally, it can be stated that both changes in playing technique and in timbre did not emerge independently. Both categories of changes

[4]*Kemenche* is categorized according to its frequency range*. Zil kemenche* refers to *kemenche* which can be tuned to high frequencies. *Zilokapan* refers to *kemenche* which can be tuned to middle frequencies, and *kapan* refers to *kemenche* which can be tuned to bass frequencies. First string(highest) of *zil kemenche* is tuned to a frequency range between C5-E5, *zilokapan kemenche* is tuned to a frequency range between A4-B4, *kapan kemenche* is tuned to a frequency range between E4-G4. Also, these three categories of *kemenches* change in size too.

mutually affected each other. For example, when we consider Gogos style, we cannot approach to his style only through regarding bowing and fingering techniques. The style and technique, which he had created on his instrument, had a strong relation with the sound and the timbre of his *kemenche,* which he had preferred to play *zilokapan* or *kapan*. For instance, as I have stated before, one of the most important fingering technique is his trill. They are very fast and clear. This technique is more applicable on a low tuned *kemenche* according to a high tuned *kemenche* because of its high tension on strings. Furthermore, his style is mostly defined as "cleaner *lyra* sound" characterized by intonational accuracy, melodic clarity, and a fuller tone. The definition "cleaner *lyra(kemenche)* sound" has something to do with the timbre of low tuned *kemenche* (*kapan* or *zilokapan*) which has a timbre character of less "harshness" according to *zil kemenche*.

As a result, Gogos Petridis engendered significant changes not only in *kemenche* playing techniques but also sound character and timbre of *kemenche*. Besides, all these changes on *kemenche* playing techniques and *kemenche* timbre have a strong correlation with cultural, social and technological conditions of that era.

Traditional Pontus music culture has many different styles regarding musical instrument and repertoire. Today, although *Pontic lyra* (*kemenche* or *pontiaki lyra*) is the most significant musical figure of Pontus community and identity, the research I have conducted up to now reveals that, the tunes and the musical style, which is especially performed by *kemenhce*, inherently belongs to a specific region of Black Sea. In the other words, the main resource of today's traditional *kemenche* repertoire and musical style is originated from a narrow district in Black Sea geography, instead of the whole Black Sea area.

For instance, according to Aslanidis (who is one of the most significant *kemenche* players of Greece, and he is seventy years old.), *kemenche* was not so common all over the Black Sea region. He has depicted an area starting form *Argiropoli (Gümüşhane)* and going shoreward through Trabzon district, which represents the main *kemenche* tradition. In the other regions of Black Sea, there were different instruments, which were the primary traditional instruments, like *zurna, kemane*[5], and *violin* (Aslanidis, 2017). Additionally, Aslanidis defines five different main regions according to the repertoire of the traditional tunes. These are:

[5] Played Greeks of Cappadocia and Pontus. It is a bottle-shaped stringed instrument with sympathetic strings. (Anoyanakis, 1991: 279)

1- *Trapezounta (Trabzon)* and *Argiropoli (Gümüşhane)*
2- *Nikopoli-Garachisari(Karahisar)*
3- *Kotiora(Ordu)* and *Kerasunta (Giresun)*
4- *Kars*
5- *Bafra* and *Sampsounta(Samsun)*

An important issue that need further attention is the different repertoire of different regions of Black Sea. As I stated above, we can roughly divide into five sub-regions according to the traditional repertoire. However, we must keep in mind that these sub-regions do not have precise borders, and also there is a set of repertoire which is called *pan-pontiako*[6].

Conclusion

With the increase in the usage of Internet and cable system networks of mass communication, the cultural bonds between the black sea communities of Turkish and Greek heritage had the opportunity to interact with each other. Specifically, after the 2000s with the advancements in the Internet technologies, the interaction between these different, but at the same time culturally similar contexts became stronger. In the other words, two brothers (or sisters) of the same cultures met again after a long time period.

At the point of musical view, although both cultures have the same origins and have a huge amount of similarities in terms of basic elements of music and dance, there are also distinctive elements that can be easily recognized by the insiders. For instance, in among the Turkish *kemenche* players, the different *kemenche* playing style that is played in Greece is defined as Greek style[7] – *rum tavrı.*

As a result, after two years of field research, I can briefly state that the *rum tavrı*, or the Greek style is the mainstream *kemenche* playing style, which is highly effected by Gogos Petridis, in terms of playing techniques (both fingering and bowing), and timbre. Furthermore, this style has widened its repertory. I mean, today *kemenche* repertory consists of the songs from all over the black sea region unlike in the past. And lastly, this *kemenche* playing style is more standardized style, which doesn't demonstrate elaborately the regional playing style differences compared to Turkey. In Turkey, regional playing style differences are still alive in

[6] The tunes which are being played widely, all over the Pontus (Black Sea) region.
[7] This term refers to Pontus community which originally from Black Sea region of Turkey. They speak an ancient dialect of Greek language.

their territory. In Greece, the Gogos Style or the new style, have become dominant over the years, and now this the mainstream style, which we define it as *rum tavrı*.

References

Annoyanakis, F. (1991). Greek Popular Musical Instruments. Greece: Melisa Publishing House.

Tsekouras, Ioannis. (2016). "Nostalgia, Emotionality, and Ethno-regionalism in Pontic *Parakathi* Singing", Ph.D Dissertation, University of Illinois, Urbana:USA

Fieldwork Recordings

"Interview with Haris Kyriakidis". (16.12.2016). Individual Field Record. Paliokomi, Serres: Greece

"Interview with Nikos Zournatzidis". (17.03.2017). Individual Field Record. Kallithea, Athens: Greece

"Interview with Panagiotis Aslanidis". (10.04.2017). Individual Field Record. Ambelokipo, Thessaloniki: Greece

"Interview with Antonis Papadopoulos". (12.25.2017). Individual Field Record. Stavroupoli, Thessaloniki: Greece

Özgür TURAN
Anadolu Üniversitesi
liutaio@hotmail.com

KÜRESELLEŞME ÇATISI ALTINDA YER ALAN MÜZİKAL ENSTRÜMAN PAZARLAMASINDA TÜKETİM ALIŞKANLIKLARI VE MANİPÜLASYONLARININ ULUSAŞIRILIK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Özet

Müzik enstrümanları farklı kültürlerin; gelenek ve göreneklerin başat taşıyıcılarından olmuştur. Müzikal kültürler "kendi enstrümanları" ile temsil edilirken etkileşim içine girilen diğer kültürlerle repertuarlarını ve müzikal dillerini bizatihi enstrümanlar üzerinden paylaşmış; enstrümanlar bu iletişim denkleminin katalizörleri olmuştur; müzik enstrümanlarının köprü ve taşıyıcı olma özelliği kültürlerin ve değerlerinin farklı çevrelerce benimsenmesinde önemli rol oynamıştır.

18. ve 19.yüzyılın emperyalist anlayışının 20. yüzyılda kültür emperyalizmine evrildiği süreçte, egemenlerin kendi toplumsal yapı ve değerlerini benimsetme yolu olarak diğer birçok iletişim araçlarının yanı sıra müziği de işlevselleştirdikleri bilinmektedir. Bu hamlenin bir diğer aygıtı müzik teknolojileriyle içli-dışlı olan müzik endüstrisidir: II. Dünya Savaşı sonrasında daha da gelişen müzik endüstrisi bu yüzyılın medya ve kitle iletişim araçlarının gelişimine ve pazarlama anlayışına paralel olarak şekillenmiş ve hızla ortaya çıkan popüler müzik türleri kendi pazarlama yöntemlerini türetmiştir. Müzik endüstrisinin bu pazarlama yöntemleri içerisinde sembolik bir önem kazanmaya başlayan müzik enstrümanları farklı roller üstlenmeye başlayarak, müzik-tür ilişkisi içerisinde belirleyici unsur olmuştur.

Günümüzde küreselleşmeyle birlikte, müzik endüstrisinin bir parçası olarak, müzikal enstrümanların tüketimi önemli derecede artmıştır. Müzikal enstrüman pazarı, popüler kültür çerçevesinde kendi müziğini, soundunu yaratma paradigmaları, pazarlama stratejileri, gelişen teknoloji ve sahne sanatlarıyla iç içe büyük bir sektör haline gelmiştir.

Bu bildiride, küreselleşme çatısı altında kendi kültürlerinin ötesinde özellikle popüler kültürle birlikte şekillenen ve sembolik anlamlar kazanan müzikal enstrümanların pazarlamasında kullanılan yöntemler, müziğin ve müzisyen kimliğinin inşasında direkt veya dolaylı olarak etki eden olgular, çeşitli örnekler üzerinden incelenecektir. Ulusaşırılık bağlamında popüler kültürle şekillenen müzik endüstrisinin ve genç kuşağın ilgi ve zevklerini manipüle eden müzikal enstrüman pazarlama stratejilerinin analizleri üzerinde durulacaktır. Müzikal

enstrüman pazarlama stratejilerinin başlıca malzemesi olan topluluk, şiddet ve cinsiyet öğeleri, küreselleşmeyle birlikte yerelden ulusaşırılığa geçişin müzik teknolojileri ve sanal platformlar aracılığıyla şekillenen yapısı ele alınacak, bu öğeler üzerinden inşa edilen müzisyen kimliği müzik-tür, enstrüman ve tüketici ilişkisi irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: müzikal enstrüman, müzik endüstrisi, müzikal enstrüman piyasası, dijital müzik teknolojileri

AN INQUIRY CONCERNING THE HABITS AND MANIPULATIONS OF EXPENDITURE IN MUSICAL INSTRUMENT MARKETING SITUATED UNDER THE FRAMEWORK OF GLOBALIZATION WITH REGARD TO TRANSNATIONALITY

Abstract

Musical instruments have been one of the dominant bearers of traditions and customs of different cultures. While different musical cultures are represented by "their own instruments", both their repertoire and musical language are spontaneously shared with the other cultures that are interacted with through their instruments; and the instruments have become the catalysts of this relationship of communication; since musical instruments have the quality of being a link they have played an important role in the embracement of cultures and values in different communities.

It is known that the sovereigns have functionalized music as well as many other means of communication as a way to impose their social structures and values while the 18th and 19th centuries imperialist understanding was evolving to cultural imperialism in the 20th century. Another device of this movement is the music industry, which is intimately involved with the music technologies: The music industry, which developed even further after World War II, had been shaped in parallel with this century's marketing outlook and the progress of the means of media and the means of mass communication; and the popular music genres, which have rapidly emerged, had formed their own marketing methods. The musical instruments that have gained a symbolic importance in these marketing methods of the music industry have started to attain a different role, and have become an important factor in determining music - genre relationship.

Today, as a part of the music industry, due to the globalization there has been a considerable increase in the expenditure of musical instruments. Musical instrument market has grown hand in hand to be a great sector with the notion of creating one's own music and sound

within the framework of popular culture, marketing strategies, developing technology and performing arts.

In this presentation, the methods that are used in the musical instrument marketing that have gained symbolic meanings and are shaped especially by popular culture, beyond the native cultures of the musical instruments under the globalization. And the phenomena that affect the development of music and the identity of the musician will be examined through various examples. The analyses of the music industry that is shaped by the popular culture in the context of transnationality and the strategies of musical instrument marketing that manipulate the taste and concerns of the youth will especially be under focus. Society, violence, and sexuality which are the main elements of musical instrument marketing will be scrutinized, the shaping structure of the transition from locality to transnationality through music technologies and digital platforms will be of concern, and musician identity –genre, instrument - customer relationships that are constructed upon those elements will be discussed.

Keywords: musical instrument, music industry, musical instrument market, digital music technologies

* * *

Bu çalışmada müzikal enstrüman pazarlamasında kullanılan yöntemleri, müziğin ve müzisyen kimliğin inşasına direkt veya dolaylı olarak etki eden olguları ele almaya çalışırken, aynı zamanda bazı örnekler üzerinden yapılan değerlendirmeler üzerine odaklanılacaktır. Özellikle genç kuşağın ilgi ve zevklerini manipüle eden inanç, şiddet, cinsellik öğeleri üzerinden tüketime yönelik istençleri körükleyen pazarlama stratejileri üzerinde durulacak ve çeşitli analizler yapılmaya çalışılacaktır.

Günümüzde müzik endüstrisinin bir parçası olarak, müzikal enstrümanların[1] tüketiminde önemli derece de artış olmakla birlikte, popüler kültür çerçevesinde kendi müziğini ve sound' unu yaratma paradigmaları ve pazarlama stratejileri bağlamında büyük bir sektör oluşmaktadır. Özellikle son yirmi yıllık süreçte küresel sermayenin Çin üzerinden yürüttüğü ucuz ve hızlı üretim stratejileri diğer tüm alanlarda olduğu gibi müzikal enstrümanların üretimini ve tüketimini de büyük ölçüde etkilemiş, hızlı üretim beraberinde hızlı tüketim

[1] Müzikal Enstrümanı: Burada kullanılan anlamı ile müzik üretiminde kullanılan akustik ve elektrikli çalgılar, amfiler, synthesizer, efekt aletleri, programları ve diğer dijital müzik ekipmanları.

alışkanlıklarını getirmiştir. Bu üretim ve tüketim döngüsü içinde sektörler kendilerine yeni pazarlama stratejileri bulmaya başlamış, rekabet artmış, popüler kültürün bir sonucu olarak tüketici manipülasyonlarına odaklı geliştirilen bu yöntemler zaman içinde bilinçli ya da bilinçsiz olarak arz-talep döngüsü içinde kendi tüketici profillerini yaratmıştır.

Çoğu zaman müzik ve müzik enstrümanları, genç tüketici kuşağını hedef alan, onların ilgi alanlarına odaklanarak toplum içinde var olma ve yer edinebilme çabaları içerisinde bir araç olarak sunulmaktadır. Genellikle rol modeller ve idoller üzerinden sunulan müzik enstrümanları satış ve tüketim odaklı bir anlayış ile pazarlanmaktadır. Müzik enstrümanlarının kültür taşıyıcı özelliğiyle bu popüler kültür enstrümanları da salt enstrümanlar olmanın ötesinde ürün, kimlik, aidiyet, idol, popülerlik, özgürlük ve kendin olma paradigmalarıyla paketlenmiş olarak sunulmaktadır. Enstrüman tüketici üzerinde müzik yapma istencinin, yaratıcı müzik fikrinin gelişmesine olanak kalmadan, bir an önce tüketilmesi gereken bir ürün gibi sunulmaktadır. Tüm bu tüketime yönelim ile birlikte ortaya çıkan amatör kavramı da müzik sektöründeki yerini alarak amatör müzik, amatör müzisyen sınıflandırması ile tüketim kültüründeki yerini almaktadır.

Müzikal Enstrüman Pazarı

Giderek büyüyen müzik endüstrisi pazarının en büyük tüketici kitlesini genç nüfus oluşturmaktadır. 2016'da toplam 21,2 milyar doları geçen sektörün en büyük hedef kitlesi gençler ve çocuklardır. Tablo 1' de Music Trade verilerine göre 2017 satış kalemlerinden bazıları verilmiştir;

Music Trade 2017 pazar istatistiği	**$ (dolar)**
Klavyeli Çalgılar	607.092.989
Elektro Gitar	175.543.288
Akustik Gitar	131.546.588
Kuyruklu Piyano	182.308.945,00
Duvar Piyanosu	4.819.816,00
Bakır üflemeliler	183.711.070,00
Keman	5.793.312,00
Ağaç Üflemeliler	255.183.119
Perküsyonlar	229.233.629
Mikrofonlar	1.321.395.693
Tekli Hoparlör	3.043.901.443
Çoklu Hoparlör	4.746.630.983
Amfiler	443.226.604
Gitar Telleri	395.699

Tablo 1: Dünya genelinde çalgı sınıflarının 2017 pazar istatistiği

Müzikal enstrüman pazarının büyüklüğünü ve önemini daha iyi kavrayabilmek için pazarın dünyadaki en büyük firmalarından bazılarına göz atmak yeterlidir. Örneğin küresel pazarın en büyük firmalardan birisi olan *Fender Musical Instruments Corporation,* ABD merkezli 1946 yılında kurulmuş, dünya çapında çok ünlü bir gitar üreticisi şirkettir. 1952 yılında dünyanın ilk basgitarını üreten bu firma artık bir marka değil daha çok bir müzik türü olmuştur. Üreticisi 1909 doğumlu bir Amerikalı olan Leo Fender'dir. Şirket 2017'de $500 milyon 'dan fazla gelir elde etmiştir ve nakit akışı pozitif yönde ilerlemektedir. Music Trades verilerine göre ise 1,9 milyar dolara yükseldiği iddia edilmiştir. İlginç olan ise Fender yeni yüzyılda kârını arttırabilmek için hedef kitlesine artık kadınları da oturtan bir politika uygulamaya başlamıştır.

"Fender, son ürünlerde, temel ürününde değişiklik yapmadan yeni çalıcılara ulaşmak için birkaç hamle yaptı. Geçen yıl, ilk enstrümanlarını aldıktan sonra pes edip gitarı bırakan çalıcıları kaybetmeden yardımcı olmak için çevrimiçi dersler veren bir eğitim yazılımı başlattı. Mooney Reuters'e verdiği demeçte, yazılımın şu anda ayda 9.99 $ 'lık ödeme ile kayıtlı 50.000

aktif kullanıcıya sahip olduğunu söyledi. Mooney, Fender'in pazarlama ve sanatçı sponsorluk kampanyalarına daha fazla kadın almayı da başardı. Şirket araştırmaları, ilk kez gitar alıcılarının yaklaşık yarısının kadın olduğunu ortaya çıkardı" (Nellis, 2018).

Yamaha, 1887 yılında kurulmuş olan bir Japon şirketidir. Firma günümüzde müzik aletlerinden motor sanayine kadar oldukça geniş bir yelpazede üretim yapmaktadır. Müzikal Enstrüman Pazarında Yamaha ortalama $3.6 milyarlık bir pazara sahiptir ve net geliri ise; $415.3 milyondur.

Ibanez, Japonya, 1957 yılında kuruldu. Endorser'lık konusunu en iyi kullanan firmalardan birisidir. Satış ve Faaliyet Geliri: $64 Milyon (gitar). Pazar Payı: Sektördeki Toplam $969 milyonluk pazarın yaklaşık %5'ine sahiptir. Net geliri; $122,58 milyondur.

Türkiye genelinde butik müzikal enstrüman üretimi (organik, kompozit, analog ve elektronik ürünlerin hepsi) açısından bir değerlendirme yapılacak olursa profesyonel ve ticari açıdan etkin bir şekilde üretim yapan çok fazla yapımcı ve firma bulunmamaktadır. Ancak dünya geneline göre Türkiye pazarının küçük olması, pazarın çok fazla istihdam barındırabilecek durumda olmadığını da göstermektedir. Genellikle yerli müzikal enstrüman yapımcıları kendi kulvarları olan butik üretim pazarında rekabet etmekten ziyade büyük firmaların ithal edilen ürünleri ya da büyük müzik marketleri ile rekabet etmek zorunda kalmaktadırlar.

Türkiye'deki müzikal enstrüman pazarına bir göz atacak olursak;

"2013 Türkiye verilerine göre ise sektörün en ölçülebilir sahası, ithal müzik aletleri pazarında yıllık satış hacmi son yıllarda ortalama yüzde 15'lik büyümeyle 200 milyon liraya yükseldi. 2013'te Ekonomist dergisinin yaptığı araştırmaya göre, sektörde müzik aletleri satan irili ufaklı olmak üzere yaklaşık 1500'den fazla mağaza faaliyet göstermektedir. Türkiye'nin müzik aletleri ithalatının yıllık 90 milyon TL olduğu belirtiliyor ve sektör her yıl yüzde 10 ile 15 oranında büyüme gösteriyor. Bunun dışında çoğu el yapımı(butik) olan ve bu açıdan ekonomisi tam tespit edilemeyen bağlama ise yıllık 400 bin adet satılıyor. Tamamına yakını ithal olan gitarın yıllık satışının ise 150 bin adete yaklaştığı belirtiliyor. Yıllık 45 bin ile 50 bin adet arasında keman, yaklaşık 10 bin civarında ise piyano satılıyor. Bu aletlerin yüzde 90'ı ithal ediliyor. Ancak kimi müzik aletlerini kendisi üreten şirketler de var. Örneğin, Helvacıoğlu flütte kendi yerli üretimini yapıyor. El yapımı keman ise yalnızca merdiven altı olarak tabir

edilen birkaç ustanın elinden çıkıyor. Bu kemanların yıllık üretimi ise 500 âdeti geçemiyor" (Ekonomist, 2013).

Enstrüman Pazarlama sektörü Türkiye'de daha çok kişiye özel üretim bazında ilerlemektedir. El yapımı ya da butik yapım olarak sınıflandırılan alan maalesef tam olarak ölçülememektedir. Geçmişte Türkiye'deki en önemli ihracat yapan üretici olarak değerlendirilebilecek Burdur'daki 'Küçükkaya Enstrüman Atölyesi' ise atölyesini kapatarak faaliyetini durdurmuş durumdadır. Bir diğeri ise halen faaliyet gösteren Ayhan Akıneri'nin klarnet yapım atölyesidir ve halen yurt dışına ihracat gerçekleştirmektedir.

Artık sektörde, sadece organik materyal kullanan yapımcıları ya da yaylı, telli, vurmalı, üflemeli çalgı yapımcıları değil müzik teknolojileri adı altında analog, elektronik ve hatta dijital donanım üreten birçok müzikal enstrüman yapımcısı da bulunmaktadır.

Sektör içi önemli bir mesele olarak müzikal enstrüman yapımcıları dışında farklı meslek grubundan veya bunu bir meslek olarak benimsemiş, kimi zaman kendini amatör müzikal enstrüman yapımcıları olarak gösteren, yurt dışından bavul ticareti ile butik ya da marka müzikal enstrüman sokan çok sayıda vasıfsız kişiler de bulunmaktadır. Sadece ticari amaçlı yapılan bu girişimler sektöre ticari olarak zarar vermekte, sektör bilincini de köreltmektedir.

Bu bağlamda Dünya ve Türkiye genelindeki müzikal enstrüman pazarının hacmi küresel ve yerel bir takım pazarlama stratejilerinin gelişmesine yol açmıştır.

Müzikal Enstrüman Pazarlama Stratejileri

Müzikal enstrüman pazarının büyüklüğü ve özellikle genç kitlelere hitap ediyor olması, özellikle popüler kültür etkilsi ile şekillenen pazarda çeşitli pazarlama stratejilerinin hızla gelişmesine neden olmuştur. Günümüze kadar müzik sektörü ile içli dışlı ilerleyen müzikal enstrüman pazarı arz talep ilişkisi içinde hızla büyümüş ve zaman içinde kendine yeni pazarlama stratejileri yaratmıştır. Her dönemin teknolojik gelişmeleri ile birlikte şekillenen sektör çağının tüm teknolojik araçlarını ve imkânlarını kullanmıştır. Müzikal enstrüman pazarlamasında kullanılan ve popüler kültür ile şekillenen belli başlı pazarlama stratejilerini, temel olarak aşağıdaki gibi sınıflandırarak inceleyebiliriz.

a) Shockvertising

Reklam sektörünün sıkça başvurduğu *shockvertising* yöntemi özellikle müzik sektöründeki sahne ve videolarda da sıkça kullanılır olmuştur. "*Shockvertising, Shock Marketing, Shock Advertising*; Modern toplumda reklam kışkırtıcı, uyarıcı, ilham verici, rahatsız edici hatta sıkıntı yaratıcı ve bazen de çevresel bir olaya karşı duyarlılık oluşturucu niteliklerle bezenmiştir. *Shockvertising*, duygulara ulaşarak düşünme biçimini sarsmakta ve tüketicileri temelde etkileyerek harekete geçmeleri için cesaretlendirmektedir" (Moore and Harris, 1996:39). "Şiddet, reklam temaları arasında çokça tartışılan kavramlardan biridir. Yeni medya ortamlarındaki gelişim şiddet grafiklerine ve temalarına ulaşımı kolaylaştırarak hızlandırmıştır. Şiddet içerikleri özgürce teşhir edilebilmektedir. Reklamlarda şiddetin toplumsal anlamda normalleşmesine hizmet etmektedir. Şiddet içerikli reklamlara maruz kalan hedef kitlede oluşacak negatif değerler ve sosyal rollerde yaşanacak kargaşa ise düşündürücüdür" (Eagle 2002: 26-27). "Reklamlarda yer alan şiddet temasının, retorik ve biçimsel anlamda kullanılma metodu, shockvertising olarak adlandırılmaktadır" (Andersson, 2004:98). "Shockvertising bilinçli olarak tüketicilerin kültürel, sosyal, dinsel, ahlaki değerlerini ihlal etmek üzere tasarlanmaktadır. Shockvertising genel olarak aşağıdaki konulara odaklanır;

a) Fiziksel Şiddet,
b) Cinsellik,
c) Etik ve ahlaki Konulara Saldırı,
d) Dini Tabuların İhlali,
e) Müstehcen ve bayağılık" (Bayazıt 2016).

Müzikal enstrüman pazarlaması içerisinde sembolik anlamlar yüklenen enstrümanların tasarımları üzerinden tüketici kitle içerisinde tarz, kimlik ve aidiyet kavramları sıkça pekiştirilmiştir. Müzikal enstrüman pazarlama stratejilerinin yine müzik sektöründeki sansasyonel pazarlama yöntemleri ile birlikte şekillendiği ve birbirlerini desteklediği görülmektedir. En önemli dikkat çeken yöntemler ise şiddet ve cinsel öğelerinin kullanımıdır.

i) Şiddet Kullanımı

"Şiddet ve cinsellik öğeleri ciddi anlamda rahatsız edici boyutta televizyon kanallarına sıçraması ilk kez MTV (Müzik kanalı) ile kanalı olmuştur. 1960'larda soft-rock, 1970'lerde

punk ve acid rock, 1980'lerde Heavy Metal ve New Wave Rock, 1990'larda ise Rap tarzı müzik kitlelerinin yaşam tarzını büyük boyutta etkilemiştir. Bu süreçte kitleler müzik videolardan etkilenip, onun yarattığı kültür içerisinde kendine yer aramaya başlamıştır. Bu kanaldaki ünlülerin seçtikleri gibi yürümek, giyinmek kişisel bir hedef durumuna gelmiştir. MTV, zaman içinde tüm dünyaya yayılarak bu alanda küreselleşme sınırlarını genişletmede büyük rol oynamıştır. Yayınlananlar ilk başlarda konser görüntüleri iken daha sonra MTV için özel çekilmiş videolar haline geldiler, popülerite kazanmak isteyen şarkıcı ve yönetmenler bu yola başvuruyorlardı" *(Öztürk, 1985).*

MTV' nin yayınlarında %35 seksüel olmak üzere her saat başına 18 şiddet örneği sergilenmektedir. Türkiye'de MTV ise 23 Ekim 2006 açılmış, 31 Ağustos 2011'de kapanmış. 1 Mart 2012' de tekrar açılmıştır.

Şiddet unsurlarını sıkça kullanan gruplara bir örnek verilecek olursa; Motorhead grubu gösterilebilir, özellikle şiddet öğelerini ilk kez kullanan gruplardan birisidir. "Heavy Metal in ünlü topluluklarından olan Motorhead, 1983-84 konser döneminde "ses duvarını" aşacağını söylüyordu. En yüksek volümlü konserleri verecekleri dedikodusu çıkartılıyordu. Müziklerinde ölüm, ırza geçme konularını işleyen motorhead "Neo-Nazi" eğilimindeki grupların yanında tavır almasıyla tanınır" (Öztürk, 1985).

Bir zamanlar MTV ekranlarında ünlenen Ozzy Osbourne'nun bir yarasayı canlı canlı ısırarak yediği sahne ise unutulmaz sahnelerden birsidir. Bu konu ile ilgili olarak Ozzy Osbourne'nin eşi ve menejeri, Sharon Osbourne ise şunları söylemektedir; "Ozzy ne şeytanın yolundadır, ne de hayvanların katledilmesinden yanadır. Bu yalnızca bizim lanse edilmemizi sağlayan bir pazarlama kampanyasıdır" (Öztürk, 1985).

Şekil 2- Pete Townshend 1967 - The Who- 1959

Artık her kesimden insan, izlediği müzik videolarında kendine ait bir duyguyu bulabiliyordu. Tabi ki bu sadece seçilen rol modeller ve idoller ile sınırlı kalmadı. Onların kullandıkları müzikal enstrümanlar ve ekipmanlar, özel yapım gitarlar ve baslar, seçtikleri markalar, renkleri ve hatta sahne şovları için kırdıkları ve yaktıkları gitarlar bu sürecin bir parçası oldu.

Tüm zamanların en iyi gitar kırma sahnesine imza atan gitaristler ve kırdıkları gitarlar şöyle; Jeff Beck(1966-Telecaster), Pete Townshend; 1967-Telecaster (Şekil 1: GuitarPlayer, 2015), Jimi Hendrix; 1967-Stratocaster, Paul Stanley; 1978-Gibson, Ritchie Blackmore; 1978-Stratocaster, Garth Brooks; 1979 Fender JazzBass, Kurt Cobain, Wendy O. Williams; 1980-Gitar, Billie Joe Amstrong; 2012-Gibson. İlginç olan şudur ki enstrüman kırma eylemi genellikle gitaristlere ait bir durum olarak karşımıza çıkıyor ve onlarla bütünleşmiştir.

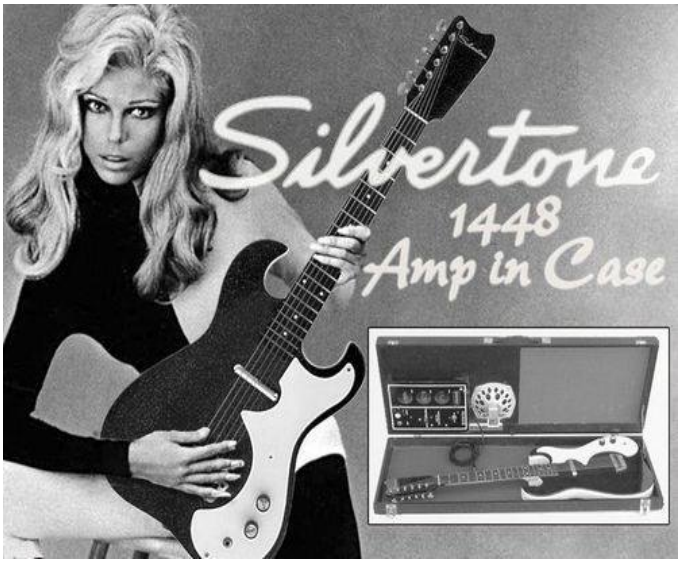
ii) Cinsel Öğelerin Kullanımı

Müzikte cinsellik konusu çok daha derin bir konudur. Ancak 20.yüzyılda popüler kültür ile birlikte reklam sektörüyle birlikte bambaşka bir boyut kazanmıştır.

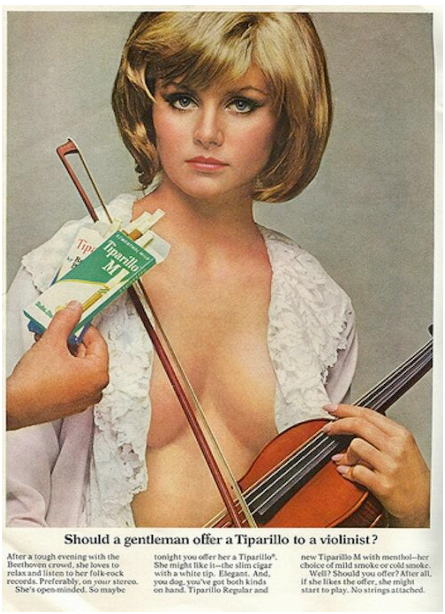
“Feodalitenin çözülmeye başlayıp gelişen ticaret hayatının kentleri yaratması, peşinden imparatorlukların altın çağını yaşayıp yerlerini ulus devletlere bırakması sürecinde insan aklının da büyük bir tarihsel dönüşüm geçirmesi kaçınılmazdı. Kabaca Rönesans’tan sonra ortaya çıkan bilimsel (tanrısal doğadan dünyevi doğaya), siyasal (tanrı kaynaklı iktidardan halk-ulus kaynaklı iktidara), kültürel (dinsel düşünceden laik düşünceye) ve endüstriyel

(aletten kitle üretimi yapan makineye) dönüşümler sürecinde akıl, her şeyi hesaplar, tanımlar, formüle eder olmuştur. Artık kilise, müzik üzerindeki iktidarını kaybetmiştir. 17., 18. ve 19. Yüzyıllardaki "klasik müzik" çağları da geride kalmış, müzik kaydedilip çoğaltılmaya başlamış, müziğin tüketilebilir bir meta olarak pazarlanabildiği yıllar gelmiştir. Gerçekten artık müzik ve cinsiyet- kadınlık meselesinin ticaret- pazarlama- reklam sektörüyle de ilgili yepyeni bir görünümü ortaya çıkmıştır. Tarih içinde kamusal alanda müzisyen kimliğiyle var olmak için çeşitli bedeller ödemek durumunda kalan kadın, bu kez de cinselliğinden bir pazarlama aracı olarak faydalanılmak üzere, müzik piyasasındadır. Bu noktada "faydalanılmak" edilgen fiili, kadının iradesini yok saymaya yönelik bir tespit olarak algılanmamalıdır. Tersine, ataerkil zihniyet en çok da kadınlar aracılığıyla yeniden üretilip aktarılmaktadır ve kadınlar, cinselliklerinin bir pazarlama aracı olarak kullanılması pahasına, bunu bilerek ve tercih ederek müzik sektöründe yer alabilmektedirler. Bir bakışa göre de kadının cinsel obje olmaktan kendisini sakınması gereği de bizatihi ataerkil ahlak anlayışının dayattığı bir şey olabilir" (Canay,2011).

Popüler kültür içerisinde artık birçok enstrümanın ait olduğu müzik tarzına göre tasarlandığını, hatta tasarımların yine şiddet ve korku unsurları ile ilgili bir sembollerle işlendiğini görülmektedir. Sadece şiddet unsurları üzerinden değil, tasarım, renk ve ses olarak artık neredeyse her müzik tarzının icra edilebileceği bir model ve hatta marka vardır. Bu markalar kendi sponsor müzik grupları ve müzisyenleri üzerinden tüketiciye ulaşmaya çalışarak, reklam stratejilerini bu tarz ve konseptler üzerine kurmaya başlamışlardır. Bu idol müzisyen kullanımı dışındaki reklamlardaki kişi kullanımlarında ise genellikle kadınlar kullanılmakta, diğer bütün sektörlerde olduğu gibi kadının bu alanda da cinsel bir obje olarak kullanıldığı görülmektedir (Şekil 3). Müzikal enstrüman pazarında da sıkça kullanılan cinsel öğeler genç kitlelerin manipülasyonu için sıkça kullanılan bir yöntemdir.



Şekil 3



Şekil 4

"Popüler kültürün bir kitle iletişim aracı ürünü olduğu günümüzde şiddet, cinsellik ve pornografik yayınlar, gençler için hâkim bir kültür oluşturmaktadır. İletişim teknolojilerinin gelişmesiyle tüketim düzeyinde artık popüler kültür ürünlerinin büyük çoğunluğunu hemen herkes tüketme olanağına sahip hale gelmiştir. Popüler kültür sadece belli malları, kullanışları, etkinlikleri popüler kılmaz. Bunlarla birlikte iç içe olan belli dünya görüşleri ve düşünüş biçimlerini de popüler hale getirir" (Ünver, 2002:34; Şahin, 2005). Dolayısıyla popüler kültürün önemli bir parçasını oluşturan müzik tarzları ve müzikal enstrümanlar bu dinamikler üzerinden şekillenmiştir. Reklam ve pazarlama sektörünün kullandığı tüm

yöntemler diğer bütün sektörler de olduğu gibi müzik ve müzikal enstrüman sektöründe de kendisini göstermiştir (Şekil -2).

Şekil 5- Gibson gitar reklamları

Şekil 6 – Gibson gitar reklamları

Örneğin Gibson gitar firmasının reklamları Enstrüman tasarımlarının cinsellikle bağlantılı olarak analojik değerlendirmesine güzel bir örnektir (Şekil 4, Şekil 5). Reklam sektörünün kullandığı manipülasyon yöntemleri müzik sektörü içersinde fazlasıyla kullanılmaktadır. Müzikal enstrümanlar ise bunun sembolize edilmiş değerleri haline gelmektedir.

Her müzik tarzı ile bütünleşen bir tasarıma ait müzik enstrümanı bulmak mümkündür. Örneğin; istisnalar dışında eğer bir metal ya da rock müzisyeniyseniz kullandığınız enstrümanların tasarımı bu dinleyici kitlesine hitap etmesi beklenen tasarımlardayken, klasik ya da jazz müzisyeniyseniz yine bu dinleyici kitlesine hitap eden özelliklerde tasarlanmış olması pazarlama stratejileri açısından şaşırtıcı değildir. Cinsel öğelerin sıkça kullanımı açısından bakacak olursak pazar hedefi daha çok genç erkekler olan sektörde müzikal

enstrüman tasarımlarında cinsel öğelerinin ve kadın figürlerinin kullanılması şaşırtıcı değildir.

b) Müzik-Tür, Kimlik ve Aidiyet İlişkisi

i) İdol ve Rol Model Kullanımı:

"19. yüzyılla beraber teknolojik gelişmeler ve kapitalist ekonomi, müziği endüstriyel bir ürüne çevirmiş ve bu ürün çok geniş kitlelerin tüketimine sunulmuştu. Nitekim Adorno ve Horkheimer, müzik endüstrisini de içe ren, kültür endüstrisi kavramını 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında Amerika ve Avrupa'da yükselmeye başlayan eğlence endüstrisinin kültürel biçimlerinin metalaşmasından sonra ve araçsallaşmış akla karşı duyulan tepkiyi vurgulamak amacıyla kullanmışlardır. Bu düşünürlere göre, eğlence endüstrisindeki yükselme, kültürel ürünlerin standartlaşması ve rasyonalizasyonu ile nihayete ermiştir. Üretilen bu kültürel ya da sanatsal ürünler, kapitalist birikim ve kâr elde etme amaçlarıyla ilişkili olarak kitlelerin tüketimi için hazırlanmıştır.[2] Bu ürünler, tüketici bireye bir yaşam biçimi, bir dünya görüşü benimsetir, şartlandırır ve değişik toplum sınıfları içinde çok sayıda insan tarafından benimsenir duruma geldikleri zaman, reklam değerleri ile bir yaşam biçimi yaratır. Böylece tek boyutlu düşünce ve davranışlar şekillenmiş olur.[3] Söz konusu düşünce ve davranışlar, cinsel, ulusal, sınıfsal ya da dinsel kimliği yaratan unsurlardır. Dolayısıyla popüler müzik, kolay yaygınlaşan etkili söylemi ile çeşitli kimlik inşa süreçlerinin en önemli harç bileşenlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır" (Işıktaş,2015).

Özellikle bir dönemin büyük idollerinin sahne alabildiği büyük organizasyonlar, konserler müzik sektörü ile birlikte müzikal enstrüman pazarlaması içinde oldukça önemli yer tutmaktadır. Bu müzisyenlerin kullandıkları enstrüman markaları bütün dünyada gençlerin elde etmeye çalıştığı ürünler haline gelmiştir. Müzikal enstrüman sektöründeki en önemli dönemlerden birisi de Woodstock' dır. Büyük idollerin ortaya çıktığı ve kullandıkları enstrümanların dikkat büyük dikkat çektiği organizasyonlar, dinleyici kitlelerinin daha çok bu tarz ve enstrümanları tercih etmelerine sebep olmuştur. "Düzenlenen konser ve festivaller, küresel kültür endüstrileri doğrultusunda düzenlenirken, organizasyonları yapanların iyi eğitimli, deneyim kazanmış kişiler oldukları, eğlence sektörünün işleyişi içinde, piyasanın

[2] Kenan Çağan, Popüler Kültür ve Sanat, Ankara: Altınküre Yayınları, 2003, s.183.
[3] Herbert Marcuse, Tek Boyutlu İnsan, Çev. A. Timuçin, T. Tunçdoğan. İstanbul: May Yayınları, 1975, s.27.

mantığı doğrultusunda hareket eden, profesyonel kişiler oldukları görülmektedir. Yine düzenlenen bu konserlerin birer kültür hareketi olarak düzenlendikleri görülmektedir. Öte yandan bu yeni festivalin küresel kültürün ruhuna uygun olarak bir muhalif kültür olarak ortaya çıkan Woodstock festivalinin bir tür simülasyonu olarak ortaya çıkarılmaktadır" (Konyar, 2010).

Müzik enstrümanları pazarlamasında kullanılan yöntemler diğer sektörlerde kullanılan yöntemlerden çok da farklı olmasa da müziğin ve müzik enstrümanlarının kültür taşıyıcı özelliği düşünüldüğünde gençler üzerindeki etkisi oldukça güçlüdür. Bu alandaki pazarlama stratejilerini ve tüketim alışkanlıklarını farklı bir açıdan ele almak gerekir. Çünkü müzik ve müzik enstrümanları tüketim ürünü olmaktan çok sosyalleşme ve yer edinme çabası içinde bir seçim, ifade şekli ve bir yaşam tarzıdır. Sektör özellikle genç kitleleri hedef almış durumdadır. Ülkemiz gibi üçüncü dünya ülkelerinde gençliğe yönelik pazarlama stratejilerinin etkisi batılı gençlere göre daha farklı etkilemektedir. "Gençliğin içinde bulunduğu sosyal konum, gelişmiş ülkelerin kalkınma modellerini örnek alan ve uygulayan toplumlar açısından düşünüldüğünde, gençlerin düşünsel ve duygusal gelişim evrelerini atlatmalarının, batılı gençlere kıyaslanan gençlere oranla daha sancılı olduğu dikkati çekmektedir. Çünkü çevre ülkelerin gençliği aynı zamanda modernlik/geleneksellik gelgitinin kültürel bocalamasını da yaşamaktadırlar" (Atay, 2004; (Şahin, 2005).

Müziğin tüketimi ve pazarlaması, gençlerin seçimleri ve ait olmak istedikleri topluluklar doğrultusunda şekillenmekte, sektörün tüm ürünleri birbirlerini tamlayıcı öğelerle gençlerin kimlik arayışları, ait olma istençleri ve tüketim alışkanlıkları üzerinden sömürülmektedir. Müzikal enstrüman tüketim alışkanlıkları ise moda kavramı üzerinden kolaylıkla yönlendirilebilmektedir. Moda markaları sadık müşteriler oluşturma yolunda birbirleriyle kıyasıya rekabet halindedirler. Markalar tüm bu çatışma eğilimlerine göre belirledikleri stratejiler ile gençlerin karşısına olmak istedikleri ya da istediklerini sandıkları benlikler üzerinden saldırmaktadır ve bunun en etkili yolu kuşkusuz idoller üzerinden yürütülenidir.

ii) Endorserlık ve Dealerlık Pazarlama Stratejileri

Endorserlık: Bir pazarlama stratejisi olarak rol model ve idol kullanımı müzik enstrümanları üreticilerinin keşfetmesiyle birlikte yeni bir alan doğurmuştur. *Endorsement*[4]. 1960'lardan

[4] Endorsement; Endorsement Deal; (Ticaret) Destek için yapılan (sponsorluk) anlaşması

sonra birçok büyük müzisyen, enstrüman üretici firmalar ile sponsorluk anlaşmaları imzalamışlardır. İdol ve rol modeli olmuş birçok müzisyen *endorsement* olarak büyük firmalar ile birlikte çalışmaktadır. Gençler büyük idollerin müziğini dinlemektedir ve ona ulaşmak için bu idollerin, rol modellerin araçlarına ihtiyaç duymaktadırlar. Bu amaca ulaşmak içinse ne gerekiyorsa yapacaklardır.

Şekil 7- Aliya Cycon Godin Oud

Şekil 8 - Yamaha Endorserları Caroline Campbell & Tina Guo

Şekil 6- Godin Oud larının endorserı Aliya Cycon görülmektedir. Şekil 7 de ise Yamaha Endorserları Caroline Campbell ve Tina Guo görülmektedir.

Dealerlık: Satıcılık ve bayilik anlamlarına gelen ve genellikle İngilizce olarak kullanılan bu kavram, kişiye özel, butik ve el yapımı üretimde daha çok kişilerin üstlendiği satıcılık

(menejerliğe benzer anlamda) ya da seri ve fabrikasyon üretim içinde ithalatçı firmalara verilen yetkili marka temsilcilik anlamındadır.

Dealer'lık yöntemini plastik sanatlardaki küratörlüğe benzetilebilmektedir. Küratör, bir müze, galerisinin veya koleksiyonunun yöneticisidir. Küratör aynı zamanda sergi düzenleyicisi anlamında da kullanılır. Bu anlamda küratörler sanatçılar adına bir koleksiyonu veya sanat eserini arzuladıkları bir etkiyi yaratmak amacıyla yaptıkları organizasyonlar ile sergilerler. Bu şekilde de sanatçıların eserlerini alıcılara ulaştırmış olurlar ve bundan belirli bir kar elde ederler. Butik ve el yapımı müzik enstrümanlarının satışlarında da benzer bir yöntem uygulanmaktadır. Burada küratör yerine *dealer'lar* rol üstlenir. Antika çalgılar ve belli kalitedeki el yapımı enstrümanlarda bu yöntem sık sık uygulanmaktadır.

c) Sosyal Medya ve Sanal Topluluklar

Günümüzde sosyal medya ve sanal toplulukların etkisi her alanda olduğu gibi müzikal enstrüman pazarlamasında da büyük önem taşımaktadır. "Sosyal medya, bireylerin toplumsal gerçekliğin dışında kalan ilişkilerinin yarattığı gerçek üstü toplumsallığın yenidünyasıdır. Gerçek toplumsal bağlamda kimliğinden kopan bireylerin yaşadığı aidiyet problemi, sanal topluluklara olan bağlılığı arttırmaktadır. Zaman ve uzamdaki değişim, geçmişe dair belirsizliğe işaret ederken, geleceğe ilişkin belirsizlik daha da belirginleşmiştir. Öte yandan gerçek zamanın ileri ve geri yönleri arasında oldukça belirgin ve büyük bir fark bulunmaktadır" (Giddens,2012:7).

Sosyal medya ve sanal topluluklar facebook ve youtube gibi ağlardan önce özellikle sanal forumlar olarak benzer faaliyetlerde bulunmaktaydı. Sanal forumlar, youtube ve facebook yaygınlaşmadan önce oldukça popülerlerdi ancak facebook'un yayılması ile birlikte facebook üzerinden devam etmeye başladı (Şekil 8).

Şekil 9 – Sanal Topluluklar

Günümüzde diğer bütün sektörlerde olduğu gibi müzik sektöründe de internet yoluyla müzisyenler ve gruplar, yerel kitlelere ulaşma imkânı bularak dünya çapında tanınabilmektedirler. Bu şekilde kendileriyle ilgilenen insanlardan oluşan bir ağ yaratabilmektedirler. Sosyal medya ile küresel pazarı tekelinde tutan büyük şirketlere ve diğer aracılara da daha az ihtiyaç duyulmaktadır. Başka bir değişle tekel, el değiştirmiş, sosyal ağ ve sosyal medya şirketlerinin eline geçmiştir. Başlangıçta parasız gibi görünen birçok platform, bugün yavaş yavaş kendilerine ödeme yapıldığı sponsorluklar üzerinden, tabi ki daha makul ve masrafsız koşullar altında kişilerin tanıtımını ve yayılımını gerçekleştirmektedir. Kendilerini büyük organizasyonlarda tanıtmaları mümkün olmayan müzisyenler, gruplar ve sanatçılar vs. internet üzerinden kendi ürünlerini tanıtabilmekte ya da dosya paylaşım platformları ve *MySpace, YouTube, Facebook* gibi internet siteleri/sosyal ağlar sayesinde pek çok yerde konser verme şansına sahip olabilmektedir. Kişiler tabii ki büyük maliyetli organizasyonlara ödenen miktarlar kadar olmasa da makul bir ücret vererek tanıtımlarını sürdürebilmektedirler. Ödediği miktar ile doğru orantılı olarak kendi kitlesine ulaşabilmektedir.

Konuya müzikal enstrüman yapım sektörü üzerinden ele alacak olursak tabii ki özellikle 2000 yıllından sonra internet kullanımının yoğun bir şekilde hayatımıza girmesinden sonra butik yapımcılar ve lutiyeler için bir dönüm noktası olmuştur. İşlerini sonsuz bir platformda sergileyebilme imkânı bulan birçok yerel yapımcı için yeni bir sayfa açılmıştır. 2000'li yılların başında YouTube ve diğer video platformlarında müzikal enstrüman yapım aşamaları yada bir

tanıtım videosu bulmak zorken bugün içinde bulunduğumuz dönemde butik bir atölye için rutin bir faaliyet haline gelmiştir. Özellikle sadece yapımcılar değil, birçok kişi kendini tüketici, amatör yapımcı, amatör müzisyen ya da profesyonel icracı vs. olarak tanımlayarak, platformunda kullandığı müzikal enstrümanlara ve ürün incelemelerine yer vermeye başlamıştır. Kendi takipçi kitlesi olan bu enstrüman yapımcıları ya da tanıtımcıları ürünlerini kolaylıkla sosyal medyada tanıtabilmektedirler. Bu yöntemler büyük firmaların yaptığı büyük sponsorluklardan daha samimi ve güvenilir gelebilmekte aynı zamanda daha küçük bütçeler ile çok daha etkili olabilmektedir. Artık yaptığınız iş, farklılığınız, kattığınız değer, işinize gösterdiğiniz öz veri, onu ekranda yansıtabildiğiniz kadar var olabilmektedir. Tüm bu tanıtım yöntemlerine ve tekniklerine hâkim olmanız satış için işinize ne kadar hâkim olduğunuzdan çok daha önemlidir ve bu tanıtım yöntemleri de işinizin kalitesini belirleyen önemli bir faktördür. Tanıtımın kalitesi en az ürünün kalitesi kadar önemli bir noktaya gelmiştir.

Sanal topluluk kavramı ilk olarak Rheingold (1993) tarafından adlandırılmıştır. Sanal topluluk, "yeterli sayıda bireyin sanal alanda kişisel ilişki ağları geliştirmek amacıyla yeterince uzun süre ve yeterli duyguyla kamusal iletişim kurduğu sosyo-kültürel gruplaşmalar" olarak tanımlanmaktadır.

Sanal topluluklar müzik sektörleri içinde oldukça önemlidir. Özellikle sosyal medya ağlarında oluşmaya başlayan bu toplulukları, müzik türleri, fan kulüpler, tartışma, bilgi paylaşımı, çeşitli ilgi alanları, marka fan kulüpleri, organizasyon, dinleti, konser ve ticari amaçlı ürün tanıtımı ve pazarlaması vs. gibi daha birçok alanda görmek mümkündür. Paylaşım konuları bilimsel ve teknolojik, istatistik, sosyal, siyasi, dini vs gibi birçok konuyu barındırabilen bu topluluklar yeni dijital medyanın sunduğu görsel olanaklar ile birlikte bireyi ya da toplulukları etkileme gücüne sahiptir. Özellikle bilgi amaçlı olarak kendi istekleri ile bu topluluklara katılan bireyler manipülasyonlara açık olabilmektedir.

İlginç olan bir başka konu ise herhangi bir kontrol mekanizması olmadan sürekli olarak bilgi paylaşımında bulunan toplulukların inandırıcılık oranının oldukça yüksek olmasıdır. Topluluk içinde paylaşılan bu bilgilerin kontrolü ve güvenilirliği tamamen topluluğun yöneticisi ya da yöneticilerinin inisiyatifindedir.

Müzikal enstrüman yapım sektörü ile ilgili kurulan topluluklar, genellikle şu amaçlarla bir araya gelmektedir;

- Müzikal enstrümanlar ve ekipmanlar hakkında teknik bilgi almak,
- Olumlu olumsuz ürün deneyimlerini paylaşmak,
- Edinmek istedikleri enstrümanlar ile ilgili kullanıcı geri bildirimlerini almak,
- Ürünün popülaritesini ölçmek,

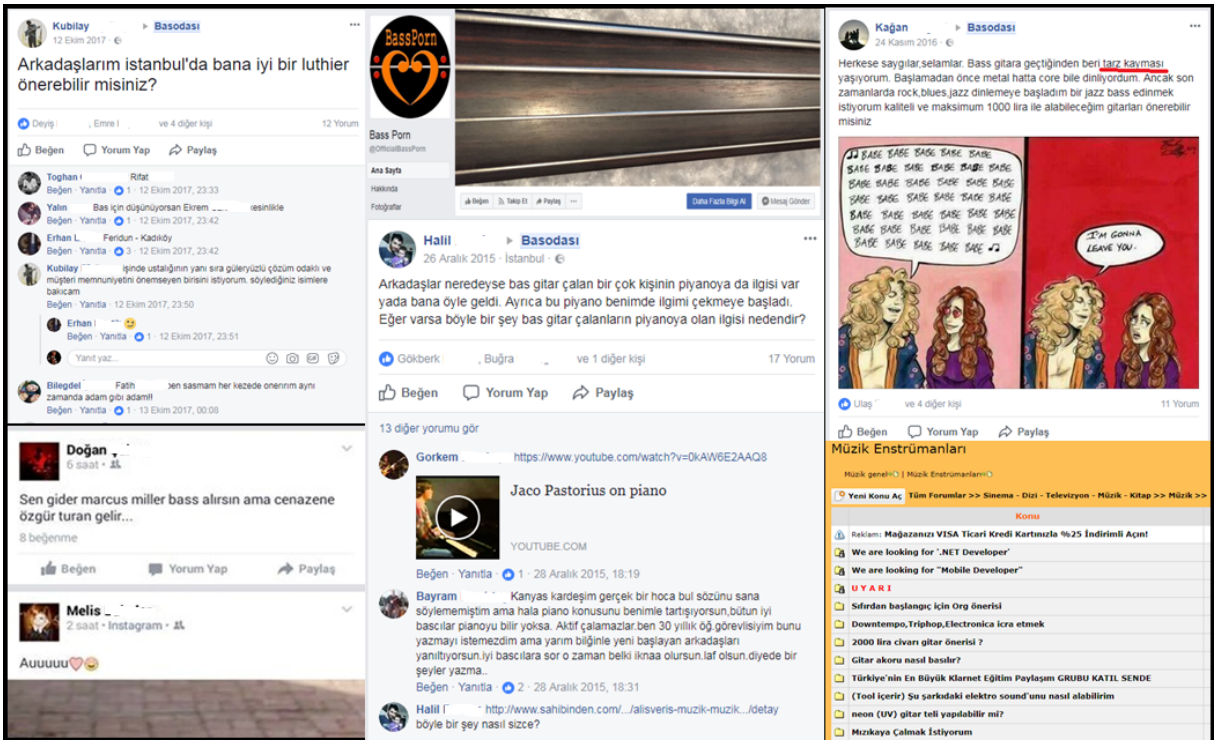
Tek bir marka ya da ürün çatısı altında açılan topluluklar için;

- Marka fan kulüplerine katılmak,
- Marka çatısı altında bir aidiyet duygusu hissetmek,
- Ürünü kullanan kişileri ve geri bildirimlerini öğrenmek,
- Ürünü kullanan popüler müzisyenleri takip etmek
- Ürünü kullanan popülaritesi yüksek kişilerle aynı toplulukta var olmak,
- Bir toplulukta var olarak aynı markayı kullanmanın ayrıcalığını hissetmek

Alım-satım ve pazarlama toplulukları;

- Bir ürün satmak ya da almak
- Güvenilir kuralları, topluluk baskısı ve hatta yaptırımı olan bir ağda olmak,
- Ürünü güvenilir bir topluluktan almaya çalışmak, aksi halde kişi ya da ürünü ifşa edebilecek olmanın rahatlığını yaşamak
- Popülariteye bağlı olarak bir ürünün primini arttırmak ya da azaltmak,

Bazı Facebook sanal müzik topluluk ve paylaşılan konularla ilgili örnekler (Şekil 9);



Şekil 10 – Sosyal medyada müzik toplulukları

Sonuç

Gün geçtikte büyüyen müzik sektöründe, ilerleyen müzik teknolojileri ile birlikte rekabetin gittikçe arttığı bir ortamda, mekânın kendini sanal bir gerçekliğe bıraktığı ve ürünlerin dijitalleşmeye başladığı bir dönemde, koşullar ve yöntemler değişmiş olsa da değişmeyen tek şey sektörün en büyük hedef kitlesi olan gençlerdir. Gençlerin yönelimleriyle değişimler geçiren müzik sektörü, gelişen teknoloji ve yeni dijital medya organları ile ilerlemeye devam etmektedir.

Müzik enstrümanlarının kültürleri bağlayıcı ve taşıyıcı özellikleri kültürel emperyalizmin bir aracı olarak işlev kazanmıştır. Konvansiyonel yöntemler yerini dijital platformlara bırakmıştır. Popüler kültür içerisinde müzikal fikir, müzik üretiminin ve yaratıcılığının her noktasında yerini müzikal metaya bırakmış, yaratıcı müzik fikri ikinci planda kalmıştır.

Müzikal enstrüman sektörü ise, müzik sektörünün yönelimleri doğrultusunda gelişmekte, popüler kültür ile içli dışlı bir şekilde ilerlemeye devam etmektedir. Sürekli değişen teknoloji ve paradigmalara göre kendini yenilemekte ve yeni araçlar sunmayı sürdürmektedir.

Dönemler boyunca sınıflandırılmış olan müzik (müzikal dönemler ve müzik tarzları) varlığını sürdürebilmek için kendi enstrümanlarının standardizasyonunu da korumak zorunda kalmıştır. Her yeni müzik kendi enstrümanlarını yaratmış ve onunla bütünleşmiştir. Bu müzikal dönemler ve müzik tarzları ile bütünleşen müzik enstrümanları buna göre de belli sınıflara ayrılmıştır. Yüzyıllarca enstrümanlardaki teknik ve tasarımsal değişimler, teknolojinin getirmiş olduğu yenilikler bir yana, ait olduğu dönemin müzik dili ve anlayışına göre şekillenmiştir. Popüler kültür içerisinde ise bu değişimler idoller, rol modeller, tarzlar ve moda akımları aracılıyla meydana gelmiştir. Dönemler boyunca sektörde kendine yer bulamayan ve sınıflandırılamayan birçok ürün ise "deneysel müzik enstrümanı" adı altında sektör dinamiklerinin dışında tutulurken, 20. yüzyılın sonuna gelindiğinde ise dönemin deneysel müzik enstrümanları kendine deneysel müzik çatısı altında az da olsa yer bulabilmiştir. Artık 21. yüzyılın başında bu deneysel müzik enstrümanları müzikal akımların ve tarzların geçerliliğini yitirdiği kalıpların dışına çıkmaya başladığı günümüzde farklılığa ve yaratıcılığa dayalı olan birçok müzik tarzının vazgeçilmez araçları olmaya da başlamıştır.

Günümüzde tüm popüler kültür öğelerinin nabzının sosyal medya üzerinden tutulduğu gibi müzikal enstrüman sektörünün tüm pazarlama dinamikleri de sosyal medya üzerinden kontrol altında tutulmaktadır. Sosyal medyasız bir yenilik düşünülemez duruma gelmiştir.

Müzikal çalgıların pazarlaması sırasında ürüne yüklenen müzik türü, tarzı veya ideolojik kavramlar gün geçtikçe ağırlık kazanmış, müzik yapama fikri neredeyse en son düşünülen konuma gelmiştir. Pazarlama stratejilerindeki bu algı oyunları henüz ergenliğini aşmamış ya da manipüle olmaya açık bireyler üzerinde son derece etkili olabilmektedir. Birey farkında olmayarak rol modeller ve idoller üzerinden yaptığı seçimin rolünü oynamaya başlayabilmektedir. Artık seçmiş olduğu tarz ya da toplulukta kabul görebilmesi ve aidiyeti hissedebilmesinin tek yolu, rolünü en iyi şekilde oynayabilmesine bağlıdır ve tüketim kültürünün iyi bir oyuncusu olmaya başlamıştır. Örneğin; klasik müzik ve hint müziği kendi kültür değerlerini yansıtan farklı tasarımsal ve sembolize unsurlar taşırken, caz ve metal gibi popüler müzik tarzları da farklı değerler taşımaktadır. Butik ya da seri üretim enstrüman yapımında da benzer stratejiler görülebilmekte, enstrüman yapımcısı(lutiye) ya da pazarlayıcıları farkında olarak ya da olmayarak, bu gibi unsurlar üzerinden üretmeyi seçtikleri ürünün kültürü, ideolojisi, tarzı ya da statüsü üzerinden bir kimliğe, aidiyete bürünerek markasını ya da ürününü pazarlarken ait olduğu kimlik ve kültür değerleri üzerinden bir pazarlama stratejisi geliştirmekte ve empoze etmeye çalışmaktadır. Bu durum

yine farkında olarak veya olmayarak tüketim toplumunun kalıplaşmış normlarına hizmet etmektedir. Örneğin bir keman yapımcısının zaman içinde bu çalgının en çok icra edildiği müziğin kültür değerlerine sahip olmaya başladığını ya da benimsediğini, bir gitar yapımcısının daha çok hizmet ettiği müzik tarzının yaşam tarzı ve kültürü ile kimliğini şekillendiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Çünkü üreticinin bilinçli ya da bilinçsiz olarak pazarlama normları içinde hareket ederek ürününü satmak istediği kitleye(pazara) hitap etmek zorunda kalıyor olması çok normal bir pazarlama stratejisidir. Benzer bir yaklaşımı, kendini metal müzik ile özdeşleştirmiş bir yapımcının ürünlerinde, pazarlama stratejilerinde ya da Türk Müziği çalgıları yapan bir yapımcının ürünlerinde, pazarlama stratejilerinde görmek mümkündür. Burada anlaşılması gerekense müziğin ve enstrümanların kültür taşıyıcı özelliğinin enstrümanın yapımından icrasına, bireyi bir kimlik ve aidiyet duygusu içersinde şekillendirebilmesi ve kendisine roller yükleyebilmesidir.

Müzikal enstrüman pazarlaması, sosyal medya ve sanal topluluklar içerisinde tanıtımlar özellikle amatör kulvarda profesyonel olmayan bireylere bırakıldığında bilimsellikten uzak, yalnızca satış odaklı ve etik olmayan bir anlayış içersinde gerçekleşebilmektedir. Bu sanal mecralarda kişisel çıkarlar doğrultusunda profesyonel olmayan tanıtımların ve bilgilendirmelerin sıkça görülüyor olması profesyonel, bilinçli üretici ve tüketicilerin eksikliğinden kaynaklanmaktadır. Bunun verdiği en büyük etkilerden birisi ise sosyal medyanın inandırıcı etkisinin yüksek olması sebebiyle gerçek olmayan genel geçer doğruların gerçekmiş gibi algılanabiliyor olmasıdır.

Müzikal enstrüman yapımında ilerlemenin ve farkındalığın sağlanabilmesi öncelikle bireysel farkındalığın, ardındansa topluluk, camia farkındalığının arttırılması ile gerçekleşebilecektir. Özellikle ülkemiz müzikal enstrüman yapım sektörü içinde bilinçlendirmeye yönelik çalışmalar yapılmalıdır. Sanatın, zanaatın ve müziğin her alanında bu aydınlanmacı yaklaşımlar, her bireyin kendi uzmanlık alanında alacağı sorumluluklar ve objektif yönelimlerle mümkün olabilecektir.

Referanslar

Andersson, G., (2004) Childbearing developments in Denmark, Norway, and Sweden from the 1970s to the 1990s: A comparison. Demographic Research Special Collection 3(7): 155-176.

Bagcan, S. (2007) "Türkiye'de Müzik Endüstrisinin Gelişimi" Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı. İstanbul.

Bayazıt, D. Zeynep, Uğur Cevdet Panayırcı (2016) "Moda Markalarının Pazarlama İletişiminde Şiddet: Shockvertising." 1-20.

Barnard, Malcolm (2007) Fashion as Communication. 2nd Edition. USA: Routledge.

Berger, John, Yurdanur Salman (1986) *Görme biçimleri*. Yankı Yayınları.

Berkdemir, Özlem Göksel (2009) Postmodern pazarlama sürecinin işleyişi ve sistemin yapılandırılması. MS thesis. Namık Kemal Üniversitesi.

Cebeci, G. (2014) " Pazar odaklı online toplulukların netnografik analizi; Müzik sektöründe bir araştırma" Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler enstitüsü Anabilim Dalı YL Tezi, Edirne

Cook, Nicholas, and Turan Dögan (1999) *Müziğin ABC'si*. Kabalcı.

Darcan, Tolga, and Levent Ergun (2015) "Production, consumption and text in music industry: The problem of copyright Müzik endüstrisinde üretim, tüketim ve metin: Telif sorunsalı." Journal of Human Sciences 12.2: 1251-1272.

Dedeoğlu, Ayla Özhan ve Elif Üstündağlı (2011) "Sanal Topluluklar Bağlamında Tüketicilerin Tüketim, Yaşam Tarzı ve Kimlik Yönünden Değerlendirilmesi", Berjournal Dergisi, Yıl:2011, Cilt:2, Sayı:2 Bursa, s.23-40

Evans, Martin (1989) "Consumer Behaviour Toward Fashion". European Journal of Marketing. Vol.23, No.7. ss.7-16.

Barnard, Malcolm. (2007) Fashion as Communication. 2nd Edition. USA: Routledge,

Hallaron, James D. (1983) "Kitle İletişimi: Şiddetin Belirtisi mi, Yoksa Nedeni mi." Mass Communication: Symptom or Cause of Violence. 62-84.

Moore, D.J. and W.D. Harris. (1996) "Affect Intensity and the Consumer's Attitude Toward High Impact Emotional Advertising Appeals." Journal of Advertising 25 (2): 37-50.

Sarı, Nilüfer. (1999) "Devingen Reklam Görüntülerinde Tutku Ögeleri Aracılığıyla Cinsellik Kavramının Aktarımı ve Çözümlenmesi." İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, İstanbul Üniversitesi Yayınları, S 9

Seguela, Jacques. (1979) Anneme reklamcı olduğumu söylemeyin... O beni bir genelevde piyanist sanıyor!. AFA.

Stevens, L. ve MacLaran P. (2005) "Exploring the shopping imaginery: The dreamworld of women's magazines" Journal of Consumer Behaviour. Vol.4 No.4 ss.282-292

Şahin M. Cem. (2005) "Türkiye de Gençliğin Toplumsal Kimliği ve Popüler Tüketim Kültürü." Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi 25.2

Tuncay, Suavi. (2009) "Marka, Moda, Müzik Kültürü Bağlamında Gençlik Gruplarının Oluşumu Açısından Milliyetçilik ve Ulusal Bilinçle Örtüştürülmesi." Sosyoloji Konferansları. 53-86.

Uzkurt, C. ve M. Özmen (2006) "Pazarlama Yöneticileri İçin Yeni Bir Fırsat: Sanal Topluluklar", Afyon Kocatepe Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, Sayı 8/1: 23-40.

Ünver, T. (2002) Bir Popüler Kültür Ürünü: Çizgi Film Pokemon. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı. Yayınlanmamış YLTezi.

Wilson, Stan Le Roy. (1993) Mass media/mass culture: an introduction. McGraw-Hill, Inc.

İnternet Referansları:

<https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=İnternet_forumu&oldid=18224415>

<http://www.hurriyet.com.tr/aldik-sazi-elimize-22985687>

<http://www.andante.com.tr/tr/6874/Frankfurt-Muzik-Fuari-Yenilenmenin-Yararini-Gordu>

<http://www.radikal.com.tr/yazarlar/serhan-bali/muzik-aletleri-piyasamiz-ne-durumda-1129669/>

<http://www.ifpi.org/news/IFPI-GLOBAL-MUSIC-REPORT-2016>

Görsel Kaynaklar:

Şekil 1 - <https://www.guitarplayer.com/guitaraficionado/the-11-deadliest-guitar-smashers-of-all-time-video>

Şekil 2 - <http://nationalguitarmuseum-blog.tumblr.com/post/42601716079/sears-silvertone-amp-in-case-nancy-sinatra>

Şekil 3 - <http://www.collegefreakz.com/outrageous-vintage-ads-never-withstand-test-time/21/>

Şekil 4 & 5 – Gibson Gitar Reklamları

Şekil 6- Aliya Cycon Godin Oud'larının endorser, Godin Ud Reklamları

Şekil 7 - Yamaha Endorserları Caroline Campbell & Tina Guo, Yamaha Reklamları

Şekil 8 – Sanal topluluklar kişisel arşiv

Şekil 9 - Sosyal medyada müzik toplulukları

Uğur TÜRKMEN
Afyon Kocatepe Üniversitesi
uturkmen@aku.edu.tr

EĞİTİM MÜZİĞİ BESTECİLERİ ARŞİVİ (EMBA) PROJESİ VE PROFESYONEL MÜZİK EĞİTİMİNE KATKILARI

Özet

Ülkemizde mesleki müzik eğitimi veren konservatuvarlarımızda bestecilik eğitimi; kompozisyon, kompozisyon ve müzik teorisi, kompozisyon ve orkestra şefliği, bestecilik ve kompozisyon bölüm/ana sanat dalları bünyesinde verilmektedir. Bu okullardan nitelikli, ülke ve dünya kültürüne sayısız eser üretmiş birbirinden değerli kompozitörlerin yetiştiği düşüncesi yaygındır. Bununla birlikte besteci adaylarının veya mezunlarının çocuk ve gençlik şarkıları, orkestra-koro ve oda müziği, solo çalgı ve ses alanında özellikle eğitim müziğine yönelik üretimleri yeterince yapmadıkları ve ilgi göstermedikleri de bilinmektedir.

Ülkemizde özellikle Güzel Sanatlar Liseleri, öğretmen yetiştiren müzik öğretmenliği anabilim dalları, hatta sanatçı yetiştiren konservatuvarlarda bile bu ihtiyaç hissedilmekte eğitim odaklı eserlerin azlığı büyük bir sorun olarak çalgı, ses, koro, orkestra ve oda müziği eğitimcilerinin karşısına çıkmaktadır. Bu durumu eğitimci, öğrenci hatta dinleyici de bir eksilik olarak görmekte ve dile getirilmektedir.

"Eğitim müziği" alanına ilgi gösterenler ise eğitim kökenli ve profesyonel bestecilik eğitimi almamış müzik eğitimcileri olmuştur. Özellikle keman, viyola ve çello dersleri yanında ve orkestra derslerini yürüten müzik eğitimcileri karşılaştıkları sorunlar ve repertuar azlığı nedeni ile eğitim odaklı solo, orkestra ve oda müziği eserleri üretmişler ve bir ihtiyacı gidermeye çalışmışlardır. Eğitim müziği bestecilerinin ürettikleri eserler; profesyonel, amatör ve genel müzik eğitiminde önemli katkılar sağlamıştır. Özellikle bireysel çalgı ve oda müziği orkestra derslerinde, dinleti ve konserlerde bu eserler eğitim aracı olarak kullanılmışlardır.

Bununla birlikte birçok eğitim müziği bestecisi üretimleri çeşitli nedenlerle yayınlayamamış ve üretimleri unutulmaya yüz tutmuştur. Eğitim müziği bestecileri arşivi (EMBA) ile bestecilere ait üretimlerin toplanması, kılavuz kişilerle çalışılarakyeniden notaya alınması, CD ve kitap olarak yayınlanması, web sitesi aracılığı ile ilgililerle paylaşılması amaçlanmıştır.

Bu çalışmada; bu amaçlar doğrultusunda geliştirilen proje hakkında detaylı bilgilere yer verilecek, iki değerli eğitim müziği bestecisi ve eserlerinin proje kapsamında nasıl ele alındığı

bilgileri paylaşılacaktır. Doküman analizi tekniğinin kullanılacağı betimsel çalışmanın alana katkı sağlayıcı ve özgün olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: eğitim müziği, bestecilik, orkestrasyon

ARCHIVE OF EDUCATIONAL MUSIC COMPOSERS PROJECT (EMCA) AND CONTRIBUTIONS TO PROFESSIONAL MUSIC EDUCATION

Abstract

Composition education is given within composition, composition and music theory, composition and conductorship, composition and compositor education department/art major education at conservatories, which gives vocationalmusic education in our country. It is a wide-spread thought that qualified, valuablecomposers, who produced many works for country and world culture, are brought up at these schools. In addition, it is known that candidates and graduated students of composition do not interest in orproduce significantly towards child and youth songs, orchestra-choir and chamber music, solo instrument and voice education areas and especially music education.

In our country the need is clear in particularly Fine Arts High schools, music educationdepartments, even at conservatories where artists are brought up, the lack of pedagogical works are emerged as a great drawback for pedagogues. That situation is seen as a deficiency and uttered by pedagogues, students and even by audience.

The ones who interest in “Education Music” are music education-graduated pedagogues that did not receive any professional composition education. Especially the pedagogues who carry out violin, viola, cello lessons and orchestra lessons, have composed educational solo, orchestral and chamber music works because of the repertoire deficiency and troubles they have faced as a drawback. The works which educational music composers produce, supply great contribution to professional, amateur and general music education. Theseworksareespeciallyused in individual instrument, chamber music-orchestra lessons and in concerts as an education tool.

Additionaly most of the composers could not publish their works for various reasons therefore their works have begun to be forgotten. Through EMCA Project (Archive of Educational Music Composers), it is aimed to collect educational works of composers, to publish these works ascds and scores and to share this archive with those concerned.

In this study, there was given detailed information about the project and how two valuable educational music composers and their works were incorporated into this project. This study, in which document analysis technique was used, is thought to be unique and have contribution to the field.

Keywords: educational music, composition, orchestration

* * *

Eğitim Müziği ve Besteciliği

Eğitim müziği tür olarak kabul edilsin veya edilmesin (-ki kanımca bir tür'dür) ortak kabul gören bir görüş şudur ki; mesleki, genel veya amatör müzik eğitiminde önemli bir boşluğu doldurmakta ve ihtiyaçlara cevap verebilmektedir.

Eğitim müziğine olan ilgi oldukça sınırlı olma durumu Türk veya Batı müziği alanlarında farklılık göstermemektedir. Tura bu konuya şöyle dikkat çeker: "Bu alanda pek çok icracı, araştırmacı yetişmesine mukabil, nitelikli, etkili bestekâr yetişmemiş, yetiştirilememiş olmasıdır" (2017: 73).

Akdoğu eğitim müziğini; genel müzik eğitiminin yanında, çalgı ve şan eğitimi için kullanılan bir tür olarak ifade eder ve bu türü oluşturan temel öge, eğitimi yapılacak olguyla ilgili bir içeriğe sahip olmasıdır" der (2003: 635).

Yücel Elmas'ın "eğitici müzik", Ali Uçan'ın "örgün genel müzik eğitimi" adlandırmaları olsa da (Aksu, 2010:8) genel olarak eğitim müziği adlandırmaları yaygın olarak kullanılır.

Ülkemizde pek çok nitelikli besteci yetişmekte ama eğitim odaklı üretim yapanların sayısının az olduğu bilinmektedir.

Ali Uçan müzik eğitiminin önemli isimlerinden Eduard Zuckmayer'i anlattığı kitabında onun 'eğitim müziği besteciliği' yönünü ve bu alanın işlevselliğini ele alır. O'nun insan sesi (şan), keman, koro, orkestra ve karma topluluk eğitimi için ağırlıklı eser ürettiğini belirtir. Uçan'ın şu sözleri oldukça anlamlıdır ve çalışmamızın amaçlarına destek olmaktadır. "O'nun eserleri genellikle eğitsel bir durum, olay, gereksinim, istek ve beklentiden doğar. Bu durum eserlerini daha da işlevsel kılar. Bu işlevsellik eğitim müziğinde son derece anlamlı, önemli ve değerlidir" (2012: 151).

Hindemith "yalnızca iki tür müzik vardır; iyi müzik kötü müzik" der. (2014:104). Eğitim müziği söz konusu olduğunda buna üçüncü bir tür eklemek gerekir 'işlevsel müzik'.

'Şarkı' odaklı üretimler ve bu alana ilgi başta orkestra ve oda müziği, solo çalgı ve ses eğitimine yönelik üretimlerin azlığı önemli bir boşluğu da beraberinde getirmiştir. Bestecilerin dikkati ve ilgisi bu alana yönelik olmamıştır. İlgi gösterenlerin ise çoğunlukla bu dersleri yürüten eğitimciler olduğu görülmektedir. Zeki Çubuk, Tahsin Kılıç, Faik Canselen, Uğur Türkmen, Süleyman Tarman, Sefai Acay, Selçuk Bilgin, Erdal Tuğcular, Gürsan Saraç, Faik Canselen, A. Serkan Ece, Saip Egüz vd. gibi eğitim müziği bestecileri bu anlayışta üretim yapanlar arasındadır.

"Eğitimi boyunca okul orkestralarında entonasyon garabetiyle boğuşan, yetenekli öğrencilerin" (Kutluk, 2018: 82) imdadına bu bestecilerin üretimleri yetişmiştir. Tanıdık, bildik, kendinden melodiler, tınılar eğitim süreçlerine katkıda bulunmuştur. Her şeyden önce bu besteciler işlerini sevmişler, öğrenci odaklı üretim yapmışlardır. Ürettiklerini derslerinde eğitim aracı olarak kullanmışlardır. Bir sorunla karşılaşmış ve çözmüşlerdir. Çünkü "Eğitimcilik aslında bütün zorlukların üstesinden gelebilmektedir. Karşılaşılan her düğümü özenle çözmek demektir" (Say, 1996: 11).

Müzik Eğitiminin Üç Türü ve Eğitim Müziği Besteciliği

Eğitim müziği besteciliğinin müziğin üç türünüde kapsayıcı olması gerekmektedir. Bu müzik türlerini birbirinden bağımsız değildirler.

Günümüzde (tamamı olmasa da) konservatuvarlarda öğretmen yetiştirmektedir. Dolayısı ile profesyonel müzik eğitimi verilen bu okullardaki felsefeye de 'eğitim müziği besteciliğinin önemi' üzerinde birtakım hedefleri koymak gerekmektedir. Görünün odur ki bu okullarda bu alana ilgi hemen hemen hiç yok görünümündedir.

Milli Eğitim Bakanlığı müfredatları ve ortaya çıkan ürünlere bakıldığında bu kurumun üniversitelerden daha önde olduğu düşüncesi ortaya atılabilir. Tar, klasik kemençe, bağlama, ud, tanbur, mey vb Türk müziği çalgılarının metotları yazılmıştır. Dolayısı ile bu kitaplarda da eğitim müziğine yönelik üretim ihtiyacı artmıştır.

Bu üretimlerin çoğalması, yaygınlaşması, yeni bir endüstrininde ortaya çıkmasına vesile olacaktır. Bir yönüyle "istihdam" ortamları, yerleri ve mekânları (matbaa, yayınevi, editör vb)

çoğalacak ve yaygınlaşacaktır. Endüstrinin büyümesi ve yaygınlaşması için üretimlerin çoğalması, paylaşılması ve tüketilmesi gerekmektedir. Ülkemizde 'eğitim müziği besteciliğine' yönelik ihtisaslaştıran bir kurum yoktur.

Eğitim Müziği Bestecileri Arşivi (EMBA) Projesi ülkemizde bu alana gönül vermiş, eğitim odaklı eserler üretmiş bestecilerin eserlerinin toplanması, gözden geçirilmesi, yeniden ve doğru olarak notaya alınması, ilgililerle paylaşılması amacıyla geliştirilmiştir.

Eğitim Müziği Besteciliği Arşivi (EMBA) Projesi

Proje ile; eğitim müziği alanında üretim yapan bestecilerin bulunması, eserlerinin analiz edilmesi, bulunan eserlerin yeniden yazılımları ve kontrollerinin yapılarak yayınlanması, ilgili kişi, kurum ve kuruluşlar ile paylaşılması, amaç edinilmiştir. Bu amaç doğrultusunda iki değerli eğitim müziği bestecisi ve eserleri çalışma kapsamına alınmıştır. EMBA (Eğitim Müziği Bestecileri Arşivi) Projesinin geliştirilmesi, iki örnek eğitim müziği bestecisi özelinde üretimlerin incelenmesi ve en önemlisi ilgililerle çeşitli vesilelerle (makale, tez, bildiri, konferans, atölye çalışmaları vb) ulaştırılması çalışmanın diğer amaçları arasındadır.

Eğitim müziği besteleme işiyle uğraşanların azlığı, üretim yapanların CD ve kitap yayınlarının sınırlı sayıda olması, bestecilere ait eserlerin unutulmaya yüz tutması, bestecilerin eserlerini yayınlama imkânı olmaması, bu ve benzeri çalışmalar ile gün yüzüne çıkması araştırmanın özgün değerleridir. EMBA projesi rol model alınarak benzer projelere yön verecek olması çalışmanın diğer önemli özgün özelliğidir.

Eğitim müziği besteciliğine dikkat çekmesi, üretimlerin incelenmesi, alana katkı sağlayan ve üretimleri olan iki değerli eğitim müziği bestecisinin eserlerinin bulunması, analizinin yapılmasına yönelik çalışma betimseldir ve tarama modelini esas almaktadır.

Çalışmada evren ve örneklem seçme yoluna gidilmemiş eğitim müziğine emek vermiş, üretmiş, ülke genelinde tanınırlığı olan, eserleri icra edilen iki önemli eğitim müziği bestecisi ve eserleri 'çalışma evreni' olarak belirlenmiştir.

Araştırmaya veri toplarken yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmış ve iki eğitim müziği bestecisinin; eğitim müziği alanına yönelik üretmiş olduğu eserler tasnif edilerek, *Besteleme Yaratılış Durumları, Çalgı Topluluğu Yapılanması, Tonal-Modal Yapıları, Ölçü Sayıları, Gürlük Terimleri, Hız Terimleri* açısından durumları incelenmiştir.

Proje sonunda web sitesi açılmış ve elde edilen tüm bilgi ve belgelere bu web sitesinde yer verilmiştir.

Projenin amacı şu sözlerle dile getirilmiştir. "Projenin en büyük amacı; eğitim müziği bestecilerine ait eserleri tozlu raflarda unutulmasının önüne geçilmesidir. Unutulmaya yüz tutmuş eserlerin bulunması ve web sitesinde yer alması ise en büyük temennimizdir" (www.emba.aku.tr).

Web Sitesi İçeriği

*Anasayfa
*EMBA Projesi
*Besteci Adları
    Biyografi
    Eserleri
    Fotoğraflar
    Konserleri
    Video-Konser Kayıtları
    Yayınları
*Ne Dediler
*İletişim
*Proje Çalışanları

Çalışmaya ve EMBA Projesine Yönelik Görüşler

Çalışmaya yönelik uzman görüşlerinin alınmasının önemli olduğu düşünülmüştür ve dört uzmandan görüş alınmıştır (www.emba.aku.tr).

Cihat AŞKIN

> "Zeki çubuk ve H. Tahsin Kılıç, eğitim dünyamıza hizmet veren ve emekleri boşa gitmemesi gereken insanlardır. Onların eserlerinin tüm yurda yayılması ve eğitim müziği olarak icra edilmesi, geçmişten geleceğe bir köprü olması, bizleri olduğu kadar gelecek nesilleri de memnun edecektir. Çok faydalı bir girişim olarak Sayın Uğur Türkmen'in tamamlamış olduğu bu projeyi dört gözle bekliyor ve kutluyorum."

Ahmet Serkan ECE

"Müzik eğitimi kurumlarındaki oda müziği ve orkestra derslerinde birlikte müzik yapmak ve müziği paylaşmak, hem devinişsel hem duyuşsal özellik taşıyan bir karakter sergiler. Söz konusu bu derslerin en önemli sorunlarından biri, müzik paylaşımını yapacak gurubun seviyesine uygun eser belirleme konusunda yaşanan sıkıntılardır. Biryandan elinizdeki çalgı çeşitliliğine göre, oda müziği gurubunun teknik ve müzikal kapasitelerini geliştirici eserler belirlemek gerekirken, diğer yandan, onların müzikal olarak da tat alacakları, ulusal ve /veya evrensel müzik eserlerinden de yararlanmak, bu eserlere ulaşmak, aramak durumunda kalmaktasınız. Bu kitapta, söz konusu ulusal örneklerin, çeşitli oda müziği gurup ve seviyeleri için düzenlenmiş/bestelenmiş güzel örnekleri, alanda uzun süre emek veren iki değerli eğitim müziği bestecimizin çalışmaları ile bir araya getirilmiştir. Kendilerine ülkemizin müzik eğitimine yaptıkları değerli katkılar için teşekkür ederim."

Senem ACAY SÖZBİR

Eğitim Müziği Bestecilerinin Orkestra /Oda Müziği Eserleri- Zeki Çubuk ve Tahsin Kılıç" başlıklı çalışma, gerek mesleki müzik eğitimi veren kurumlarımızda, gerekse müzikle amatörce ilgilenen bireylerin eğitiminde kullanılabilecek içerikte bir çalışma olmuştur. Öğrencilerin kitabın içeriğinde bulunan düzenlemeleri kendi kültürlerinden öğeler içermesi bakımından severek icra edeceklerini düşünüyorum. Kitap, orkestra ve oda müziği dağarına katkıda bulunması açısından da önem arz etmektedir. Öncelikle müziğe ve müzik eğitimine ömürlerini adamış çok değerli Zeki Çubuk ve H. Tahsin Kılıç öğretmenlerimizi, ardından da onların bu eserlerinin raflardan çıkartılıp kullanılır hale gelmesini sağlayan, kitabın oluşmasında emeği geçen meslektaşlarımızı tebrikediyorum.

Tülin CAAK

"Bu kitap; üniversiteye başladığım gün beni görür görmez "sen çok iyi bir müzik öğretmeni olursun" diyerek büyük bir sabırla bana çok emek veren

kıymetli keman öğretmenim Zeki Çubuk'un da emeğiyle bize bırakılan bir miras niteliğindedir. 27 yıllık müzik öğretmeni olarak birlikte çalma eser dağarcığına çok faydalı olacağına inandığım bir kaynaktır. Müzik Eğitimi dünyasına hizmet veren iki değerli müzik eğitimcisinin eserlerinin tüm yurda yayılması ve eğitim müziği olarak icra edilmesi, özellikle ilgili derslerde eğitim aracı olarak kullanılabilmesi amacıyla hazırlanmış olan bu kitabın, biz müzik öğretmenlerine ulaşmasını sağlayan değerli Uğur Türkmen'e canı gönülden teşekkür eder, başarılarının devamını dilerim. Ülkemizdeki eğitim müziği bestecilerinin tüm çalışmalarının kitaplaştırılabilmesi dileğiyle…"

Tartışma ve Öneriler

Çalışma sonunda gerek sonuç raporunda gerekse proje kapsamında verilen bütçe desteğiyle bestecilere ait eserler kitaplaştırılmış ve ülke genelindeki tüm mesleki müzik eğitimi veren kurumlara ulaştırılması amaçlanmıştır.

Bu yönüyle bile araştırma amacına uygundur ve eserlerin tozlu raflarda unutulmasının önüne geçilmiştir.

Çalışma sürecinde görülmüştür ki;

Ülke genelinde eğitim müziği bestecileri belirlenmelidir.

Eğitim müziği bestecilerinin eserleri bir arşivde toplanmalıdır.

Eğitim müziği bestecilerinin tüm eserleri yeniden ele alınmalı, notaları yazılmalı, paylaşıma açılmalı, kitap ve CD yayınları yapılmalıdır.

Sadece Eğitim Fakülteleri değil konservatuarların da bu konuya ilgilerinin artmasına yönelik bilimsel ve sanatsal etkinliklerde yapılmalıdır.

Eğitim müziği bestecilerinin; yaşamları, görevleri ve süreci, kişilikleri, kültür-sanat ve müzik felsefeleri, hayata bakış açıları, sanatçılıkları, seslendiricilikleri, bestecilik birikim, bilgi ve tecrübeleri, üretimlerin detaylıanalizleri, basılı yayınlanmış eserleri, yetiştirdikleri sanatçı ve eğitimciler, konserleri, bestecilik ve eğitimcilik yaklaşımı, öğretim yöntem teknik ve stratejilerinin bilinmesi alana katkı sağlayacak, yeni ve özgün ürün ve bilimsel çalışmalara yön verecektir.

Yayınlanma imkânı bulamamış eğitim müziği üretimleri genelde alan katkı sağlaması yanında; özelde özellikle oda müziği ve orkestra, birlikte çalma ve söylemeye yönelik derslerde; şefe uyum, toplu çalma becerisi, sahne ve performans, yorumlama gibi becerilere ulaşmada etkili birer eğitim aracı olarak kullanılabileceklerdir.

Çokseslilığin bilinçli olarak yerleşmesi, kendi kültürel değerlerinden yola çıkılarak üretilen eserler yolu ile sağlanabilecektir. Bireysel çalgı eğitiminde edilen bilgi ve becerilerin toplu olacakta sergilenmesinde çokseslilik önemli bir yer edinir. Kendi kültüründen yola çıkılarak üretilen çoksesli eserler öğrenciyi motive edecektir.

EMBA projesi yeni ve özgün projelere rol model olacaktır.

Referanslar

Akdoğu, Onur (2003) *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, İzmir: Meta Basım.

Aksu, Cahit (2010) *Türkiye'de Eğitim Müziği*, İstanbul: Bemol Müzik Yayınları.

Kutluk, Fırat (2018) *Müzik ve Politika*, İstanbul: H2o Yayıncılık.

Hindemith, Paul (2014) *Bestecinin Dünyası*, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Say, Ahmet (1996) *Müzik Öğretimi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Tura, Yalçın (2017) *Türk Musikisinin Mes'eleleri*, İstanbul: İz Yayıncılık.

Türkmen, Emel Funda, Uğur Türkmen (2018) "Eğitim Müziği Bestecilerinin Eserlerine Yönelik Görüşlerinin Betimlenmesi; Zeki Çubuk Örneği" Uluslararası Eğitim Bilimleri Dergisi, INESJOURNAL, Yıl 5, Sayı 15, Haziran.

Uçan, Ali (2012) *Eduard Zuckmayer ve Cumhuriyet Müzik Eğitimi*, Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.

www.emba.aku.tr (21.01.2019, sat 10:00)

Ek 1. Zeki Çubuk Eserlerinin Besteleme ve Yaratılış Durumları

Zeki Çubuk eser analizleri aşağıda belirtilen çalışmadan alınmıştır.

Türkmen, Emel Funda, Uğur Türkmen (2018) "Eğitim Müziği Bestecilerinin Eserlerine Yönelik Görüşlerinin Betimlenmesi; Zeki Çubuk Örneği" *Uluslararası Eğitim Bilimleri Dergisi*, *INESJOURNAL*, Yıl 5, Sayı 15, Haziran.

Eser Adı	**Özgün Beste Uyarlama Düzenleme**	**Çalgı Topluluğu Yapılanması**	**Tonal-Modal Yapısı**	**Ölçü Sayısı**	**Gürlük Terimi**	**Hız Terimi**
Oyun	Özgün Beste	İki Keman İçin	Sol Majör	4/4	*P, mf, f*	Moderato
Oyun 2	Özgün Beste	İki Keman İçin	Mi minör	2/4	*P, f,*	Moderato
Düo	Özgün Beste	İki Keman İçin	La minör	4/4	*P, mf, f,*	Moderato
İkili	Özgün Beste	İki Keman İçin	Si Bemol Majör	6/8	*P, f*	Moderato
Sumel	Özgün Beste	İki Keman İçin	Re Majör	2/4	*P, mf, f*	Moderato
Palandöken Dağı	Beste Düzenleme	Keman ve Viyola İçin	Aktarılmış Re Hüseyni –Muhayyer Makamı Dizisinde	5/8	*P, f,*	Moderato
Can'a Öykü	Özgün Beste	Keman, Viyola ve Çello İçin	Mi Kürdi/Do Majör	2/4	*P, mf, f, ff*	Andante
Fındık Dalları	Türkü Düzenleme	Üç Keman İçin	Aktarılmış Si Segah Makamı Dizisinde	2/4	-	Allgretto
Kara Basma İz Olur	Türkü Düzenleme	Üç Keman İçin	Aktarılmış Mi Kürdi Makamı Dizisinde	2/4	-	-
Şeftali Ağaçları	Düzenleme	Üç Keman İçin	Aktarılmış Do Rast makamı Dizisinde	2/4	-	-
Oyun Havası Birini de Yavrum Birini	Türkü Düzenleme	İki Keman ve Çello İçin	Aktarılmış Sol Rast Makamı Dizisinde	2/4	*P, mf, f,*	Moderato
Dans	Özgün Beste	İki Keman, Viyola ve Çello İçin	Si Bemol Majör	6/8	*mf, f,*	Moderato
Eyikan	Özgün Beste	İki Keman, Viyola ve Çello İçin	Re Minör	4/4	*P, mf*	Allegro
Baharın Sesi	Özgün Beste	İki Keman, Viyola ve Çello İçin	Re Majör	2/4	*P, mf, f, ff*	Moderato
Romans	Özgün Beste	İki Keman, Viyola ve Çello İçin	Do majör	4/4	*P, mf, f, ff, fff,*	Allegro

Düğün	Özgün Beste	İki Keman, Viyola ve Çello İçin	Sol Majör	4/4	*pp, f, ff*	Moderato
Kına	Özgün Beste	İki Keman, Viyola ve Çello İçin	La Minör	4/4	*P, mf, f*	Allegro
HışHışı Hançer	Türkü Düzenleme	İki Keman, Viyola ve Çello İçin	Aktarılmış Mi Hicaz Makamı Dizinde	5/8	*f,*	Oynak
Çökertme	Türkü Düzenleme	İki Keman, Viyola ve Çello İçin	Aktarılmış Mi Kürdi Makamı Dizinde	4/4	*mf, f,*	Moderato
Yalabık Zeybeği	Türkü Düzenleme	İki Keman, Viyola ve Çello İçin	Aktarılmış La Hüseyni Makamı Dizisinde	9/8	*P, mf, f,*	Canlı
Dudular	Türkü Düzenleme	İki Keman, Viyola ve Çello İçin	Aktarılmış La Rast Makamı Dizisinde	9/8	*P, f, ff, fff,*	Canlı
LiliMarlin	Düzenleme	İki Keman, Viyola ve Çello İçin	Sol Majör	2/4	*P, mf, f,*	Andante
Santa Lucia	Düzenleme	İki Keman, Viyola ve Çello İçin	Do majör	3/4	*P, mf, f,*	Esrarlı
Dr. Jivago	Düzenleme	İki Keman, Viyola ve Çello İçin	Mi Minör	6/8	*mf, f,*	Esrarlı
NeapolitanisschesTanzlied	Düzenleme	İki Keman, Viyola ve Çello İçin	Re Majör	2/4	*P, ff,*	Moderato
Yiğidim Aslanım	Düzenleme	İki Keman, Viyola ve Çello İçin	La Minör	4/4	*P, mf, f,*	Moderato
Çayda Çıra	Türkü Düzenleme	Üç Keman, Viyola ve Çello İçin	Aktarılmış Segâh Makamı Dizisinde	5/8	*f,*	Nazlı
Kazaçok	Uyarlama	Üç Keman, Viyola ve Çello İçin	La minör	2/4	*mf, f, ff,*	Oynak

Tablo 1: Zeki Çubuk Eserlerinin; Besteleme Yaratılış Durumları, Çalgı Topluluğu Yapılanması, Tonal-Modal Yapıları, Ölçü Sayıları, Gürlük Terimleri, Hız Terimleri

Türkü Adı	**Derleyen**	**Kaynak Kişi**	**Notaya Alan**	**Yöre**
Çayda Çıra	Muzaffer Sarısözen	Şükrü Tünaydın-Sıtkı Demirci	Muzaffer Sarısözen	Elazığ
Çökertme	Muzaffer Sarısözen	Rüştü Nur	Muzaffer Sarısözen	Muğla-Bodrum
Dudular	Nezahat Bayram	Abdullah Uluçelik	Yücel Paşmakçı	Afyon
Fındık Dalları	Nurettin Çamlıdağ	Muhsin Tercan	Saadettin Gürhan	Ordu
HışHışı Hançer	Muzaffer Sarısözen	Azmi Körükçü	Muzaffer Sarısözen	Gaziantep
Kara Basma İz Olur	Nida Tüfekçi	Mustafa Ahıskalı	Nida Tüfekçi	Bayburt
Birini de Yavrum Birini	Muzaffer Sarısözen	Sarı Recep	Muzaffer Sarısözen	İnebolu
Şeftali Ağaçları	Muzaffer Sarısözen	MünireTarabuş	Muzaffer Sarısözen	Sinop
Yalabık Zeybeği	Hamit Çine	Yöre Ekibi	Hamit Çine	İzmir-Bergama

Tablo 2. Zeki Çubuk Düzenlemiş Olduğu Türkü Künyeleri

Şarkı-Ezgi Adı	**Beste**	**Güfte**
Palandöken Dağı	İzzettin Servet Bey	Ahmet Hakkı Bey
LiliMarlin	Anonim NorbertSchultse	Anonim
Santa Lucia	Anonim	Anonim
Dr. Jivago	Maurice Jarre	-
NeapolitanisschesTanzlied	P. Tschaikowsky	-
Yiğidim Aslanım	Ö. Zülfü Livaneli	Bedri Rahmi Eyüpoğlu
Kazaçok	Anonim	-

Tablo 3. Zeki Çubuk Düzenlemiş Olduğu Şarkı-Ezgi Künyeleri

Ek 2. Tahsin Kılıç Eserlerinin Besteleme ve Yaratılış Durumları

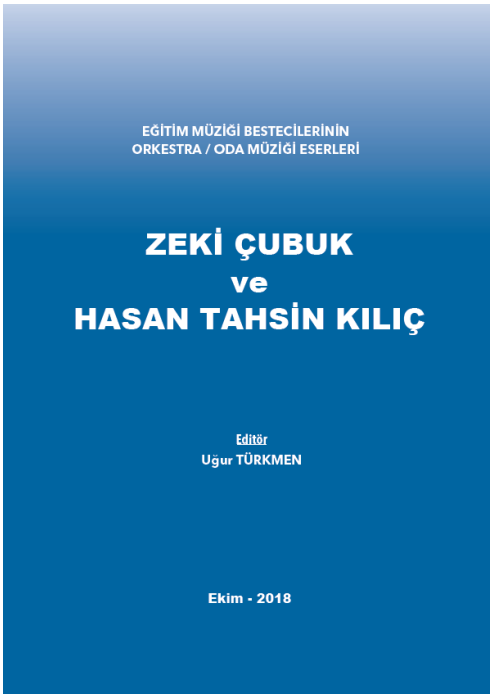
Eser Adı	**Çalgı Topluluğu Yapılanması**	**Tonal-Modal Yapısı**	**Ölçü Sayısı**	**Gürlük Terimi**	**Hız Terimi**
Cezayir'in Harmanları	Keman, Viyola ve Çello İçin	Gerdaniye	2/4	*P, mf, f*	Moderato
Söğüt'ün Güzelleri	Keman, Viyola ve Çello İçin	Segah	9/4	*mf, f,*	Moderato
Köroğlu	Keman, Viyola ve Çello İçin	Hüseyni	5/8	*mf, f, ff*	Allegro
Misget	Keman, Viyola ve Çello İçin	Eviç	4/4	*mf, f,*	Andante
Kozandağı	Keman, Viyola ve Çello İçin	Hüseyni	2/4	*mf, f*	Moderato
Yayla Yollarında	Keman, Viyola ve Çello İçin	Hüseyni	4/4	*f,*	Allegro
Sarı Gelin	Keman, Viyola ve Çello İçin	Hüseyni	5/8	*P, mf, f, fp, ff*	-
Çökertme	Keman, Viyola ve Çello İçin	Muhayyer Kürdi	4/4	*mf, f*	Moderato
Ankara Zeybeği (Harmandalı)	Keman, Viyola ve Çello İçin	Hicaz	9/4	-	Allegretto
Mengi	Keman, Viyola ve Çello İçin	Hüseyni	9/8	*mf, f*	Moderato
Üç Ayak	Keman, Viyola ve Çello İçin	Hüseyni	2/4	-	Allegro
Vardar Ovası	Keman, Viyola ve Çello İçin	Hicaz	5/8	*pp, mf, f,*	Allegro
Mavilim	Keman, Viyola ve Çello İçin	Kürdi	2/4	*mf, f,*	Moderato

Tablo 4. Tahsin Kılıç Türkü Düzenlemeleri Çalgı Topluluğu Yapılanması, Tonal-Modal Yapıları, Ölçü Sayıları, Gürlük Terimleri, Hız Terimleri

Türkü Adı	**Derleyen**	**Kaynak Kişi**	**Notaya Alan**	**Yöre**
Cezayir'in Harmanları	Muzaffer Sarısözen	Hüsnü Ortaç	Muzaffer Sarısözen	Bursa
Söğüt'ün Güzelleri	Muzaffer Sarısözen	Mustafa Şimşek	Muzaffer Sarısözen	Söğüt
Köroğlu	Salih Urhan	-	Salih Urhan	Yeşilova
Misget	Muzaffer Sarısözen	Mehmet Hulusi Koçer	Muzaffer Sarısözen	Ankara
Kozandağı	Muzaffer Sarısözen	Asaf Güven	Muzaffer Sarısözen	Orta Anadolu
Yayla Yollarında	-	-	-	İçel – Silifke
Sarı Gelin	Muzaffer Sarısözen	Faruk Kaleli	Muzaffer Sarısözen	Erzurum
Çökertme	Muzaffer Sarısözen	Rüştü Gür	Muzaffer Sarısözen	Muğla-Bodrum
Ankara Zeybeği (Harmandalı)	Muzaffer Sarısözen	-	Muzaffer Sarısözen	Ankara
Mengi	Muzaffer Sarısözen	Hasan Kesen	Muzaffer Sarısözen	Adana-Pozantı
Üç Ayak	Muzaffer Sarısözen	-	Muzaffer Sarısözen	Elazığ
Vardar Ovası	TRT	Yöre Ekibi-	TRT	Rumeli
Mavilim	TRT	Hacı Taşan	Soner Özbilen	Kırıkkale

Tablo 5. Tahsin Kılıç Düzenlemiş Olduğu Türkü Künyeleri

Ek 3. Eğitim Müziği Bestecilerinin Orkestra/Oda Müziği Eserleri: Zeki Çubuk ve Tahsin Kılıç Kitap Kapağı (Afyon Kocatepe Üniversitesi BAP Yayını)



Resim 1. Eğitim Müziği Bestecilerinin Orkestra/Oda Müziği Eserleri: Zeki Çubuk ve Tahsin Kılıç Kitap Kapağı (Afyon Kocatepe Üniversitesi BAP Yayını)

Uğur TÜRKMEN
Afyon Kocatepe Üniversitesi
uturkmen@aku.edu.tr

İlhan ERSOY
Ege Üniversitesi
ilhan.ersoy@ege.edu.tr

USTA-ÇIRAK İLİŞKİSİNDE ÖZGÜN BİR EL VERME ÖRNEĞİ: "NOTER ONAYLI USTA" MESUT TEZCAN

Özet

Kültürel miraslar, ilgili kültürün paylaşıldığı toplumun var olması ve sürekliliği açısından hayati bir önem taşır. Bu önem dolayısıyla kültürel mirasın korunması, toplumu oluşturan bireyler açısından önemli bir misyon olarak algılanır. Çünkü kültürel miras, değerli ve yaşatılması zorunlu görülen davranışlar ekseninde toplumsal mutabakatın normatif bir bütününü oluşturur. Toplumsal birikimi nitelemesi bakımından kültürel miras, toplumu oluşturan kuşaklar arasında vazgeçilmez bir alış-veriş ve aktarım nesnesidir.

Kültürel miras olarak geleneksel sanatların devamlılığı açısından bilginin ve becerinin aktarım süreçleri göz ardı edilemez önemdedir. Çünkü kültürel miras ancak bu süreçler yoluyla yaşam bulur ve sürekli kılınır. Temel kültürel miras bileşenlerinden birini oluşturan müzik gelenekleri de bu çerçevede değerlendirilebilir. Dolayısıyla müzik kültürlerinin de sürekliliğini sağlayan aktarım süreçleri, üzerinde düşünmeyi hak etmektedir.

Kültürel aktarım süreci karşılıklı iki farklı toplumsal aktörü ve rolü gerekli kılar. Bu aktörlerden biri "öğreten" rolü ile "öğretmen"; diğeri ise "öğrenen" rolü ile "öğrenci" konumundadır. Türk müzik kültüründe sürecin bu aktörleri genel-geçer olarak "usta" ve "çırak" olarak tanımlanır ve aktarım süreci bu iki aktör arasındaki ilişkiye dayanır. Bu ilişkide çırak, belirli bir süre ve süreç sonunda kendi ustasının kararı ile çıraklıktan ustalık mertebesine geçer. Ustalığa geçiş, gelenekte yazılı bir belge ile sabitlenmemiş; normatif bir davranış olarak süregelmiştir.

Bu bildiri, Türk müzik kültüründe, çıraklık mertebesindeki bir aktörün, ustasının onayı ve kararı ile ustalaşmasının/ustalık mertebesine geçişinin belgelendiği özgün bir örnek sunar. "Örnek olay yöntemi" ile ele alınan bu çalışmanın etnografik bir gerçekliğe dayanması ve tikel olması, çalışmayı oldukça özgün bir konuma taşır. Bahsi geçen özgün örnek olay; (usta) Hisarlı

Ahmet ve (çırak) Mesut Tezcan arasındaki usta-çırak ilişkisinin etnografik olarak betimsel ve nitel irdelemesinden oluşur.

Anahtar Kelimeler: usta-çırak, el verme, hisarlı ahmet, m. mesut tezcan, kültürel aktarım

AN UNIQUE EXAMPLE OF AUTHORIZE MASTER-APPRENTICE RELATIONSHIP: "NOTARIZED MASTER" M. MESUT TEZCAN

Abstract

Cultural heritage is of vital importance in terms of the identity and identity of the community in which it is shared. Because of this importance, the protection of cultural heritage is perceived as an important mission in terms of the individuals forming the society. Because cultural heritage constitutes a normative whole of social reconciliation on the axis of precious and deemed obligatory behavior. In terms of social accumulation, cultural heritage is an indispensable exchange and transfer among the generations of the society.

The process of transferring knowledge and skill in terms of the continuity of traditional arts as a cultural heritage is irreplaceable. Because cultural heritage only survives through these processes and is made permanent. Musical traditions that constitute one of the basic cultural heritage components can also be considered in this framework. Therefore, the processes of transmission that ensure the continuity of music cultures deserve to think about it.

The cultural transfer process necessitates two different social actors and roles. One of these actors is the "teacher" with the role of "teaching"; while the other is "student" with the role of "learning". These actors in Turkish music culture are generally defined as "master" and "apprentice" and the transfer process is based on the relationship between these two actors. This related apprentice goes through the mastery of his / her master and apprenticeship after a certain period and process. The transition to the tradition is not fixed with a traditionally written document; as normative behavior.

This paper presents a unique example of an actor in apprenticeship in Turkish music culture, mastered by master's approval and decision and documented for mastery. This work, which is dealt with the "case study method", is based on an ethnographic reality and is unique. The original case of betting; consists of an ethnographically descriptive and qualitative examination of the master-apprentice relation between (master) Hisarlı Ahmet and the (apprentice) Mesut Tezcan.

Keywords: master-apprentice, authorize, hisarlı ahmet, m. mesut tezcan, cultural transfer

* * *

Giriş

Kültürel miraslar, ilgili kültürün paylaşıldığı toplumun var olması ve sürekliliği açısından hayati bir önem taşır. Kültürel miras, toplumsal bir birikimdir ve toplumsal mutabakat sonucu oluşur. Bu mutabakat, kültürel mirası; değerli ve yaşatılması zorunlu görülen normatif bir davranış olarak konumlandırır. Dolayısıyla bu bağlamda kültürel mirasın korunması, sürekliliği ve aktarılması toplumu oluşturan bireyler açısından önemli bir misyon olarak algılanır. Bu misyonun gerçekleştirilmesine yönelik olarak gelenekler de önemli ve temel mekanizmalardır. Kültürel miraslar, geleneğin içinde bir alış-veriş nesnesine dönüşür. Burada kültürel mirasın korunması, sürekli kılınması ve aktarılması için 'aktaran' ve 'alımlayan' aktörlere/kuşaklara ihtiyaç duyulur. Bu aktörler Türk kültüründe: 'usta' (aktaran) ve 'çırak' (alımlayan) sözcükleri ile nitelendirilir. Usta, kültürel mirasa ve edimlerine hakim bir aktör iken; çırak bunlara hakimiyet çabası içinde olan aktördür. Burada aktörler arasında karşılıklı bir bağımlılık söz konusudur. Yukarıda kullanılan alış-veriş ifadesi, geleneğin aktarılmasının tek yönlü olmadığını açıklar niteliktedir. Kimi kaynaklar geleneğin yalnızca (selef) önceki kuşak tarafından aktarıldığını savunsa da esasen bu karşılıklı bir ilişkidir. Kültürel olguyu aktaran halefin, aktardıkları hakkında eleme, ilave etme vb. gibi tercihleri ve hakkı olduğu kadar; selefin de aktarılan olgunun seçimi, manipilasyonu (eğip bükme) hakkında göz ardı edilemeyecek kadar belirleyici bir rolü vardır. Bir başka ifade ile bir geleneğin kaderi, 'muris'ler kadar 'varis'lerin de ellerindedir.

Kültürel olguların aktarımında merkezi bir öneme sahip olan bu aktöryel konumlar geçişken bir özellik taşır. Bu geçişkenlikte, yani çıraklıktan ustalığa doğru evrilen süreçte, aktöryel rollerinin nasıl belirlendiği merak konusudur. Bu çerçevede müziksel temeldeki merak ise; Türk geleneksel müzikleri özelinde nasıl 'usta' olunduğu; nasıl 'çırak' olunduğu; bu süreçte 'usta'nın çırağını, ustalık aşamasına nasıl, ne zaman ve hangi yollarla taşıdığı ve en önemli aşama olan çırağını usta olarak nasıl tescil ettiğidir.

Usta- Çırak İlişkisi

Usta-çırak geleneği oldukça eskilere tarihlenir. Bir çok kaynak bu geleneği ahilik dönemlerine dayandırır. Ahilik, Ahi Evran tarafından Hacı Bektaş-ı Veli'nin tavsiyesiyle kurulmuş olan bir

esnaf dayanışma kurumu olarak bilinir. Kimi kaynaklar, usta-çorak geleneğini ahiliğin de kökeni olduğu düşünülen Abbasiler dönemi 'fütüvvet'[1] teşkilatına dayandırır. Görüleceği üzere ahilik her ne kadar 13. yüzyılda yaygın olarak bilinirlik kazanmış olsa da çok daha eskilere dayanan bir gelenektir.

Ahilikte, 'yamak', 'çırak', 'kalfa' ve 'usta' olarak farklı hiyerarşiler bulunur. Bu tip hiyerarşide, her hiyerarşinin görevi, sorumluluğu ve yetkisi bellidir. Bu hiyerarşi aynı zamanda bir öğretenin ve bir öğrenenin varlığını zorunlu kılar. Öğrenciler, ustalığa giden yolda, bu yolu daha önce geçmiş olanlardan ne yapacaklarına ve nasıl davranacaklarına dair eğitim/öğretim alırlar. Ahilikte bir ustanın rehberliği olmadan bir sanat sahibi olunamayacağı görüşü hakimdir. Dolayısıyla bu gelenekte ustalık oldukça prestijli ve temel bir roldür.

Çıraklık, insanın öğrenme yatkınlığı nedeniyle, tüm yaşamı boyu hem mesleki hem de insani olarak devam eden bir süreçtir. Bu süreç farklı dinamikleri olduğu gibi daha çok bir sosyalizasyon süreci içerir. Becker (2013: 118) de; "bir sanat dünyasının sanatçı olan üyelerine sağladığı en önemli şeylerden biri de ikame edilebilir insan unsuru ikmalidir. İnsanların yerine en az onlar kadar iyi olan başka insanlar koyabileceğinizi bildiğinizde sanatsal çalışmanızı bir düzen içinde yürütebilirsiniz" derken burada işin bireyler arasındaki bağımlılığına yani sosyolojik zeminine vurgu yapar. "İnsan sadece doğal bir çevrede gelişmez, aynı zamanda uzun bir çıraklık döneminde özel bir sosyal ve kültürel ortamda da gelişir" (Colleyn&Auge, 2014: 15). Sanat ve müzik özelinde de öğrenme sosyal iletişim yoluyla gelişir. Müzikte, özellikle de geleneksel müziklerde, gelişimin için mutlaka bir ustanın rahle-i tedrisatına ihtiyaç duyulur. Bourdieu (2015: 106), bu süreçteki karşılıklı ilişkide çırağa düşen rolü şöyle niteler: "Çırak ya da çömez sanatın kurallarını -ustanın kendisinin de açıklıkla bilmedikleri de dahil olmak üzere- bilinçsiz bir biçimde örnek davranışın unsurlarının tahlili ve seçimi söz konusu olmaksızın tam bir teslimiyet içinde edinir". Gemici, (2010: 78) çırağın ustasına bağlılığını şöyle aktarırır: "Genç intisap ettiği sanat veya mesleğin inceliklerine vakıf oluncaya kadar ustasının yanında kalarak öğrenimine ve onun emirlerini yerine getirmeye muhtaçtır". Ong (2012: 21) da müritlik ile eş değer tutarak çıraklığın özelliklerini şöyle özetler: "Bir tür çıraklık sayılan müritlik, dinleme, dinleneni tekrarlama, arasözlerine ve

[1] 'futuvva' kelimesi Arapça'dan gelmektedir. Anlamı ise en basit manâsıyla 'delikanlılık'tır Fütüvvet, tasavvufta bir akım, dinî ve mesleki birlik, esnaf teşkilatı veya Anadolu'da 13. yüzyıldan bu yana görülen örgütlenmiş zanaatçılar ve esnaf birlikleri.

bunları yeniden tertiplemeye hâkim olma veya kalıplaşmış deyişler oluşturma, ortak geçmişe tek vücut olarak bakıp katılma bu kültürdeki yöntemler" olarak karşımıza çıkar.

Anadolu kültürünün içinde usta-çırak ilişkisinin belirgin bir örneği Mevlevilik geleneğinde görülür. Mevlevilikte 'dede'lik ya da 'derviş'lik, ustalık anlamına gelmektedir. Dedelik ya da dervişlik makamına erişebilmesi için bir çırağın binbir (1001) günlük bir 'çile çıkarma'[2] süreci yaşaması gerekmektedir. Ancak bu süreci başarıyla tamamlayanlar derviş ya da dede unvanıyla anılırlar. Bunun gibi çırağın ustalığa erişme merhalesinin belirgin olduğu süreçler, müzikte oldukça belirsiz bir durum almaktadır. Türk müzik geleneğinde usta-çırak ilişkisi ve bu ilişkinin süreci genel geçer bir biçimde sözel bir edim olarak, değişkenlik ve görelilik arz etmektedir.

Türk Geleneksel Müziklerinde Usta-Çırak[3] İlişki Olarak Meşk:

Bir ifade kültürü olarak müzik, ilgili topluluğun değerler bütününü yansıtır ve bu değerler bir sonraki kuşağa bir biçimde (süreklilik ve değişim ekseninde) ulaştırılır. Her ne kadar Türk sanat müzik geleneğinde yaygın kullanıma sahip olsa da genel olarak Türk geleneksel müziklerinin tümünde usta-çırak arasındaki sürecin nitelendirilmesi bakımından 'meşk' sözcüğü önemli ve anahtar bir kavramdır. "Meşk, müzik geleneğimizde belli bir amaca ulaşmak için kullanılan kısmi bir teknik, geçici nitelikte bir öğretim ve aktarım mekanizması değil bizzat geleneğin kendisidir" (Karakayalı, 2007: 347). Behar (2012: 57), tarihselci bir perspektif ile meşkin nasıl bir mekanizma olduğunu şöyle aktarır: "Meşk sadece bir ders, basit bir tedrisat, teknik ve formel bir eğitim değildi. Şimdi usta çırak ilişikisi diyoruz. Burada üç öğe var: Usta, çırak ve ilişki. Bu ilişkinin içerdiği manevi ahlaki sosyal değerler her zaman ön planda olurdu ve hoca ile talebe arasındaki ilişkiyi belirleyen şey bu değerler manzumesiydi". Her ne kadar, kadim bir gelenek olarak eskiye sıkı-sıkıya bağlı normatif bir uygulama alanı olmasa da meşk yöntemi içeriğinde kimi değişimlerle birlikte bugün hala devam etmektedir. Başka bir söyleyişle; meşk, katı bir süreklilik içermeyen bir yöntem olarak Türk müzik geleneği içinde yerini korumaktadır. Müzik kültürlerinin diğer kültürel bileşenler kadar hızlı değişmese de statik olmadıkları söylenebilir. Aktarım sürecinin de buna bağlı olarak bir

[2] Kırk gün, az yemek yemek, az uyumak, ibadetle vakit geçirmek gibi nefsi arındırma içeren süreç, 'çile çıkarmak' olarak adlandırılır. Mevlevilikte bahsi geçen çile'nin belirli bir mekan içinde gerçekleştirilmesi önemlidir. Mekan olarak dar ve küçük olanlar 'âsitane', geniş ve büyük olanlar ise 'zaviye' olarak adlandırılırlar.

[3] Eski kaynaklarda bu ilişki kimi zaman 'Üstad-Şakird' olarak tanımlanır.

devinim halinde olduğu, dolayısıyla aktarım süreçlerinde rol alan aktörler arasındaki ilişkinin de bunların bir yansıması olarak devingen bir yapıda olduğunu hatırlatmak yerinde olacaktır.

Usta-Çırak İlişkisi Devinimi

Usta-çırak ilişkisinin sürekliliği aynı zamanda kendi içinde devinimini (değişimini) de barındırır. Formel ya da informel olsun, aktöryel rollerin adlandırılmasından, sorumluluklarına kadar kimi değişimler bu ilişkide gözlemlenmektedir. Kimi zaman bu değişim, bir yok oluş olarak nitelendirilmektedir. Özellikle akademik dünyada kadim müzik davranışı olan usta-çırak ilişkisini sonlandırdığına ilişkin yanılsama yaygın bir kabul görür. Ancak okullaşma, usta-çırak ilişkisini bitirmemiş, bu ilişkiyi daha sistematik bir hale getirmiştir. Bugün, akademik kurumlardaki eğitimin temelinde yine usta-çırak ilişkisi vardır. Burada süreç kimi unsularıyla değişime uğrasa da en azından temel de var olan iki aktör, rollerini ve varlığını sürdürmektedir. Günümüzde usta, 'öğretmen/hoca' mesleğine dönüşürken, çırak da 'öğrenci/talebe' olarak konumlanmıştır. Ancak sürecin kendisi günümüzde kesinlikle devam etmektedir ve kimi zaman dile dökülmektedir. Örneğin Batı/Avrupa Sanat Müziğinin en nitelikli piyanistlerinden biri olarak kabul edilen Fazıl Say da yaşamındaki piyano öğrenimden bahsederken (Mithat Fenmen, Kamuran Gündemir ve David Lavine'yi kast ederek): "Hocalarının üçüyle de 'usta çırak' ilişkisi içinde çalıştığı..."nı söyler (Say, 1999: 30).

Bir sistematik olarak notanın icadının da bu süreci örselediği düşünülür. Oysa müziğin aktarılması ve yaşaması için notanın bir koşul olmadığını bilmek gerekir. Nota, usta-çırak ilişkisini ne yok etmiştir ne de var etmiştir; yalnızca sürecin içinde kimi yöntemsel dönüşümler geliştirilmiştir. Aksi takdirde nota araçsallığı ile bugüne kadar metodu yazılmayan ya da ancak 20. yüzyıl sonlarına doğru metodu yazılan 'ney', 'bağlama', 'kudüm' vb. geleneksel çalgıların ustalarıyla birlikte bugüne ulaşması mümkün olmayacaktı. Adı geçen kadim çalgıların bugün varlığı ve canlılığı, meşk sisteminin ve bu sistem içindeki aktörlerin varlığına borçludur. Ancak burada notanın icadının meşk yöntemini etkilemediği sonucu çıkarılmamalıdır. Vurgulamaya çalıştığımız şey, nota gibi kimi sistematiklerin usta-çırak ilişkisini dönüştürdüğüdür; yok ettiği değil. Notanın meşkin içine yerleşmesi ile usta-çırak ilişkisi bir bakıma yeniden biçimlenmeye başlamıştır.

Sözlü Kültür Olarak Halk Müzikleri ve Usta-Çırak İlişkisi

Halk müzikleri genel geçer bir kategorizasyon olarak 'aşık müzikleri' ve 'anonim müzikler' olarak iki farklı kategoride değerlendirilir. Anonim olarak nitelendirilen halk müziklerinde usta-çırak ilişkisi aşık müziklerinde olduğu kadar belirgin ve ritüelistik değildir. Örneğin, anonim müziklerde ustalar kendi çevrelerinde bellidir, ancak çıraklar oldukça belirsizdir. Ayrıca anonim müziklerde, aşık müziğinde olduğu gibi, usta-çırak ilişkisi ritüelistik bir süreç de içermez. Buna karşın, aşık müziklerinde meşk süreçleri ve işletildiği roller de daha belirgindir. Usta bellidir, çırak da bellidir ve ayrıca bu ilişki görünür bir ritüelistik biçimde devam eder. Dolayısıyla aşıklık kulvarında bu iş kısmen daha normatif bir biçimde işler, hatta burada mekanlar bile belirgindir: "Aşıklar usta aşıklarla birlikte diyar diyar dolaşıp ondan bu sanatı usta-çırak ilişkisi içinde öğrenirler. Buna örnek olarak Kars'ta sanki aşık okulu haline gelmiş olan … Aşık kahvesini verebiliriz" (Reinhard, 2007: 109). "Kars yöresi âşıklık geleneğinin uzun yıllar devamını ve çeşitliliğini sağlayan en önemli unsurlardan biri olan usta-çırak geleneği; âşık edebiyatının Anadolu'da oluşmaya başladığı dönemlerden günümüze gelinceye kadar geleneğin nesilden nesile intikal etmesini sağlamış, âşıklar arasında bilgi, görgü ve tecrübenin iletimini sağlayan bir köprü vazifesi görmüştür. Usta- çırak geleneği aynı zamanda, âşık kollarının teşekkülünde de çok önemli bir işlev üstlenmiştir" (Aslan, 2011: 30).

Usta-Çırak ilişkisinin karşılıklı bir ilişki olduğunu daha önce vurgulamıştık. Bu karşılıklı ilişki mesleki olduğu kadar ve hatta daha yoğun bir biçimde güven ilişkisini de içinde barındırır. Bu güven sürecin en temel dinamiğini oluşturur. Çünkü burada 'kutsal bir hazine'nin devri söz konusudur. Kimi örneklerde usta hem çırağı belirliyor hem onu bu konuda eğitiyor, kimi zaman da kişisel ihtiyaçlarını da görüyor. 12 yıl ustası Âşık Murat Çobanoğlu'nun evinde kalarak ona çıraklık ederek öğrenen, Mürsel Sinan: "Âşık Murat Çobanoğlu'nun hayatımda ayrı bir yeri var. Hayatıma yön veren, en zor durumlarda bana sahip çıkan, beni çocuklarından ayırmayan, benim yastığımın altına harçlığımı koyan kişidir" diyerek süreç içindeki ilişkiselliğin niteliğini ortaya koyar (Akt: Aslan, 2007).

Çıraklık, bir sosyal hiyerarşi olarak kalıcı ve sürekli olan bir rol değildir. Çıraklık rolü burada tek taraflı ve tek yönlü olarak ustalığa doğru geçişken bir süreç içerir. Bunun sonucunda çırak bir gün usta olur. Bu ustalaşma sürecinin nasıl sonlanacağı, kültürel çevreye ve norma göre belirlenir. Bu aşama yine kimi kültürel çevrelere göre farklı biçimde söyleme veya edime

dökülür. Türk müzik geleneğinde çırağın ustalık mertebesinde eriştiğini, usta, kimi zaman 'el verme'; kimi zaman 'icazet verme'; 'berat verme'; 'destur verme' vb. ifadeler yoluyla ilan eder.

Çırağın Ustalaşması: 'El Verme'

Usta-çırak ilişkisinin Âhiliğe kökenlendiğini daha önce vurgulamıştık. Kimi sektörlerde, çırağın ustalığa geçişi belirli bir törensellik arz eder. Ahilikte de çırağın ustalaşma serüvenin belirli bir ritüelistik süreci olduğunu söyleyebiliriz. "Ahilik müessesesine girişte ve yükselmelerde… bir takım dini semboller ve ifadeler yer alır" (Karakaş, 2017: 15). Burada usta, kalfasına dua eder, öğüt verir ve ustalığını ilan eder: "Alimlerin dediklerini, nakiplerin öğütlerini, benim sözlerimi tutmazsan ana, baba, hoca, usta hakkına riayet etmezsen, halka zulüm edersen, yetim hakkını alırsan ve Allah'ın yasaklarından sakınmazsan hakkım haram olsun." Bundan sonra usta kalfasının kalfalık peştamalını çıkarıp, kendi eliyle ustalık peştamalını beline kuşatır (Erken, 2012'den Akt: Arslan, 2015: 256). 'El verme' ediminin belgelenmesi konusunda ahilik önemli bir örnek teşkil eder. Burada sözlü ifadenin ötesinde çırak bir ritüel ile usta tayin edilir. 'Kuşak bağlama' bu ritüelin belirgin sembolik bir göstergesidir. Gemici de (2010: 92), "… Ustalığa giden yolda ahilikteki çalışmalar ve yapılan törenler bugünkü kanunun muhteviyatına yansıtılmıştır. Ahi birliklerindeki çırakların kalfalığa geçmeleri, kalfalıktan ustalığa geçiş süreçleri tespit edilmiştir. Bazı yörelerde hala sürdürülen meslek öğrenimin çeşitli aşamalarındaki ilerlemelerle alakalı törenlere izin verildiğini" söyler. Hafızlık eğitim sürecinin de benzer bir ritüel ile sonlandırıldığı bilinmektedir. Hafızlıkta da çıraklara verilen belge ve nişanlar, onların artık ustalık mertebesine ulaştığını ortaya koyar.

Müzikte ise, çıraklıktan ustalığa geçişler belirlenmiş olan yaşamsal evrelerle, kimi edimlerle ilişkilendirilir. Örneğin zurna çalanlar arasında çırağın ezgi seslendiren ustasına öncelikle yalnızca dem sesi seslendirmesi önemli bir evredir. Çırak, bu evreyi bir süre devam ettirir ve bir gün artık usta zurnacı tarafından icazet alır ve ustalığa adımını atar. Yani çıraklar bir biçimde ustalarının icazeti ile rüştünü ispat ederler ve usta olurlar.

Meşkte usta, ustasından öğrendiği bilgi ve becerileri kendi dünyasındaki tecrübelerini de birleştirerek çırağına/öğrencisine aktarır. Çırak da belirli bir sürecin sonunda ustalığa terfi eder. Bu terfinin ne zaman ve hangi aşamada tamamlandığı, kimi zaman belirsiz olsa da kimi marjinal örneklere rastlamak da mümkündür. Bu konuda Enderun'daki örnek için İnançer'e bakmak yerinde olacaktır: "Saz ve ses olarak, birer usta ve öğretmenin yanına çırak olarak

verilen gençler, en az ondört yıllık bir eğitimden sonra, haftada iki kere yapılan 'Fasl-ı Humâyûn'a (Sarayda yapılan konser) katılabilmeye hak kazanırlardı" (İnançer, 1999).

Anadolu'da dolaşımda olan rivayetler, aşıklık geleneği içindeki söyleme dayalı berat verme/alma ediminin niteliğini ortaya koyar. Yardımcı'ya (2006:25) göre bâdeli aşık; "rüyasında bir pir tarafından bade içirilen âşıktır. Şiir söylemeye ve saz çalmaya bundan sonra başlayacaktır". Atılgan'dan (1997:11), alıntılanan ifadeler de bu minvalde anlam bütünlüğünü sağlar: "Çoban Mehmet Ali on iki yaşındayken bir gün bir rüya görür. Rüyasında bir kıza âşık olur. Bu aşk onu aşık yapar; sığır gütmeye yarayan değneğini saz yapar. Dilini açar, gönlünü kanatlandırır…".

Kars'taki aşıklık geleneği de ustalığa geçişin belirli edimleri bulunmaktadır. Usta âşıklar eskiden "öğrencisinin yetişebilmesi için ellerinden geleni esirgemezdi ve gerekli olan kuralları, saz düzenini öğretir, zaman zaman 'çam çemberinden' geçirirdi. Sohbetlere, meclislere, meydan toplantılarına götürür, yavaş yavaş 'dile' getirirdi. Sonunda olgunlaştığına inanırsa eline sazını vererek 'Git artık nasibini ara' derdi. Böylece çırak, usta olur; yeni çıraklar yetiştirir ve bu gelenek sürerdi (Eravşar, 2012: 34). Kars âşıklarına göre bir çırağın olgunlaşması ve usta âşık mertebesine erebilmesi için usta malı halk hikâyelerini bilme ve icra etme becerisine sahip olması gerekir. Karslı Âşık Ali Rıza Ezgi'nin söylemi bu yöndedir; "çırak ustasından beratını yani âşıklık sanatını icra edebilme yetkisini usta malı deyişleri, hikâyeleri söyleyebiliyorsa alabilir" (Aslan, 2007: 57). Kars âşıklık geleneğinde, çırağın, ustalık payesini elde edebilmesinde, 72 makamın tamamını icra edebilme zorunluluğu vardır; "Çırak, 16-32 makamı belledikten sonra 72'ye çıkınca usta olur" (Akt: Karadeniz, 2006: 10).

Yukarıda verilen örneklerin hemen tamamının ortak olan yanı çırağın, yanında yetiştiği ustasının sözel ya da fiziksel bir davranışı ile ustalık mertebesine eriştiğinin tescil edilmesidir.

Türk Müzik Geleneğinde Ustalaşma Sürecinin Belgelendirilmesi

Geleneksel Türk müziğinde çırağın ustalığa geçişinin, somut ve yazılı bir biçimde belgelendirilmesi pek rastlanır bir edim değildir. Özellikle müzik alanında bunun bir örneğinin olduğunu söylemek en azından bizim için pek mümkün değildir. Zaten temelinde sözlü kültür yatan bir müzik geleneğinden bahsettiğimiz düşünüldüğünde, bunun somut bir belgeye dökülmesi, doğası gereği pek mümkün değildir. Gelenek içinde genellikle ustanın

çırağına hitaben: 'Artık geleneği icra edebilirsin'; 'sana el verdim' gibi sözlü ifadeler, yazılı bir belge gereksinimi olmadan çırağın 'beratı' olarak kabul edilir.

Behar (2001) da çıraklık sürecinin tamamlanması ve ustalık sürecinin başlaması üzerine düşünür: "Musikide çıraklıktan ustalığa geçiş nasıl olurdu o zaman? Meşk almaktan meşk vermeye geçiş ne zaman bir küstahlık bir haddini bilmezlik olmaktan çıkabilirdi? Bu sorunun cevabı çok zor. Çünkü musiki meşkinde hat meşkinde olduğu gibi, öğrenim bittikten sonra ustalığa geçişi belgeleyen ve öğrenciye bundan böyle kendi yazılarına imzasını atmasına için veren bir belge verme âdet yoktu. Musiki çevrelerine bu tür bir icâzetnâme, resmi belge, şahadetname, izin, diploma, mezuniyet sınavı, onay ya da antropolojik terimi kullanacak olursak bir 'rite de passage' mevcut değildi"

Tarihsel perspektiften buğuna kadar müzikte ustalaşmanın hiçbir şekilde belgeye dayalı bir uygulama olmadığı görülmüştür. İşte bu noktada tespitlerimize göre bir özgün bir örnek olarak, Türk müzik geleneği içinde bir 'ustalığa geçiş belgesi'ne rastlanmıştır. Şimdi, özgün bir örnek teşkil ettiğini düşündüğümüz, Hisarlı Ahmet ile M. Mesut Tezcan arasındaki usta – çırak ilişkisine ve sürecine bakalım.

Usta: 'Hisarlı Ahmet' (Ahmet İnegöllüoğlu)

1908 yılında Kütahya, Yukarı Hisar'da dünyaya gelmiş, bütün yaşamı boyunca müzik ile uğraşmış bir halk ozanıdır. Özellikle yaşadığı bölgenin müzik kültürüne yüksek ilgi duymuş, bu alanda bir otorite olarak kabul görmüştür. Bölgenin müziklerine olan hakimiyeti ve bu müziklerin seslendirilmesinde göstermiş olduğu ustalık, Muzaffer Sarısözen'in 1942 yılında Ankara'ya daveti ile onu yerel/bölgeselden alıp, ulusal bir zemine taşımıştır. Hisarlı Ahmet, bu tarihten sonra Aşık Veysel, Aşık Davut Sulari, Nida Tüfekçi ve Yücel Paşmakçı gibi diğer önemli müzisyenlerin ve halk müziği ilgililerinin de dikkatini çekmiştir. Hisarlı Ahmet, kültürel hassasiyetleri ve müziksel becerileri dolayısıyla ulusal düzeyde halk müziğinin en önemli temsilcilerinden biri haline gelmiştir.

Hisarlı Ahmet, Türk halk müziği kültüründe hem gelenekten beslenen hem de geleneği besleyen son derece önemli bir müzik insanı olarak dikkat çeker. Yirminci yüzyılın ikinci çeyreğinde Anadolu coğrafyasında gerçekleştirilen alan çalışmalarında Halil Bedi Yönetken, müzik kültürümüzdeki yeri ve önemi hakkında o tarihlerden itibaren Hisarlı Ahmet'in hakkını teslim eder: "Geleneksel temsilcilerden sadece 'bir' tanesidir. Sözgelimi Kütahya yerel

müziğinde Hisarlı Ahmet'in … adı zikredilmektedir" (Yönetken, 2006). 'Kurumsal/resmi' bir müzisyen kimliği olmasa da Nida Tüfekçi, Aşık Veysel, Davut Sulari, Yücel Paşmakçı, Adnan Ataman gibi Türk halk müziği ilgilileri olan müzikçiler tarafından da Hisarlı Ahmet'in halk kültürüne ve müziğine olan hizmetleri ve yetkinlikleri teslim edilmiştir. Hisarlı Ahmet'in halk müziklerine olan korumacı ve değer yüklü yaklaşımını, yeni kuşak halk müzikçilerini kast ederek söylediği şu sözler ortaya koyar: "Ağızlarına altın alıyorlar, gümüş çıkartıyorlar" (Hisarlı, 2009: 124).

Hisarlı Ahmet küçük yaşlarda bölgenin önemli bir geleneği olan Gezek'te üç telli bağlama çalarak müziğe başlar.

> Hisarlı; kendi kültürüne her daim sahip çıkmıştır. Gezekleri önemsemiş ve sağlığı elverdiğince katılmıştır. Gezeklerden çok şey öğrendiğini ve çok şeylerin de öğretildiğini düşünmüştür. Memleketine müzik yoluyla hizmet etmiş, ne zaman çağrılsa memleketini ilgilendiren etkinliklerde, Halkevleri, Kızılay, Yeşilay gibi kurum ve kuruluşlarda da hizmet etmiş, görev almıştır. (Türkmen, 2013: 211-214)

Hisarlı Ahmet'in müzikteki ustaları Ethem Efendi ve Dülgerin Hüseyin'dir. Hisarlı Ahmet'in askerlik dönemi de onun müzik yaşamını besleyen bir dönem olur. Klarnet çalmayı askerlik yaparken öğrenir. Askerlik dönüşünde Kütahya'da açmış olduğu kahvehanesinde ve müzik aletlerinin satıldığı dükkanında müziksel birikimlerini sonraki kuşaklarla paylaşır. Kendisine "hacı emmi" lakabının verildiği hac ziyaretinden sonra Hisarlı Ahmet'e yakın çevresinden eleştiriler yükselir. Hisarlı Ahmet'e: "Elini eteğini çek bu işlerden" denir. O ise, eleştirilere "ben sazımla Rabbime sizden daha yakınım" diye yanıt verir. Bu yanıtı Hisarlı Ahmet'in müzikle olan ilişkisinin kutsallık derecesinde olduğunu ortaya koyar. Bütün ömrünü halk kültürüne ve müziğine adayan Hisarlı Ahmet 4 Ocak 1984 tarihinde vefat etmiştir.

Hisarlı Ahmet'in otantisiteye karşı oldukça disiplinli ve hassas bir "usta" müzisyen olarak kimi nasıl çırak seçtiği ve bu çırağını nasıl usta ilan ettiği Türk müzik tarihinin oldukça ilgi çekici bir örneğini oluşturur. Hisarlı Ahmet'in kendi müzik kültürünün devamı açısından usta-çırak ilişkisinde benzeri olmayan bir sürece dahil olmuş; bir usta olarak çırağı Mesut Tezcan'a "el vermesi"ni belgelemesiyle Türk müzik tarihinde bir ilki gerçekleştirmiştir.

El Verme Olayında Eşsiz Bir Belge: 'M. Mesut Tezcan' Noter Onayı

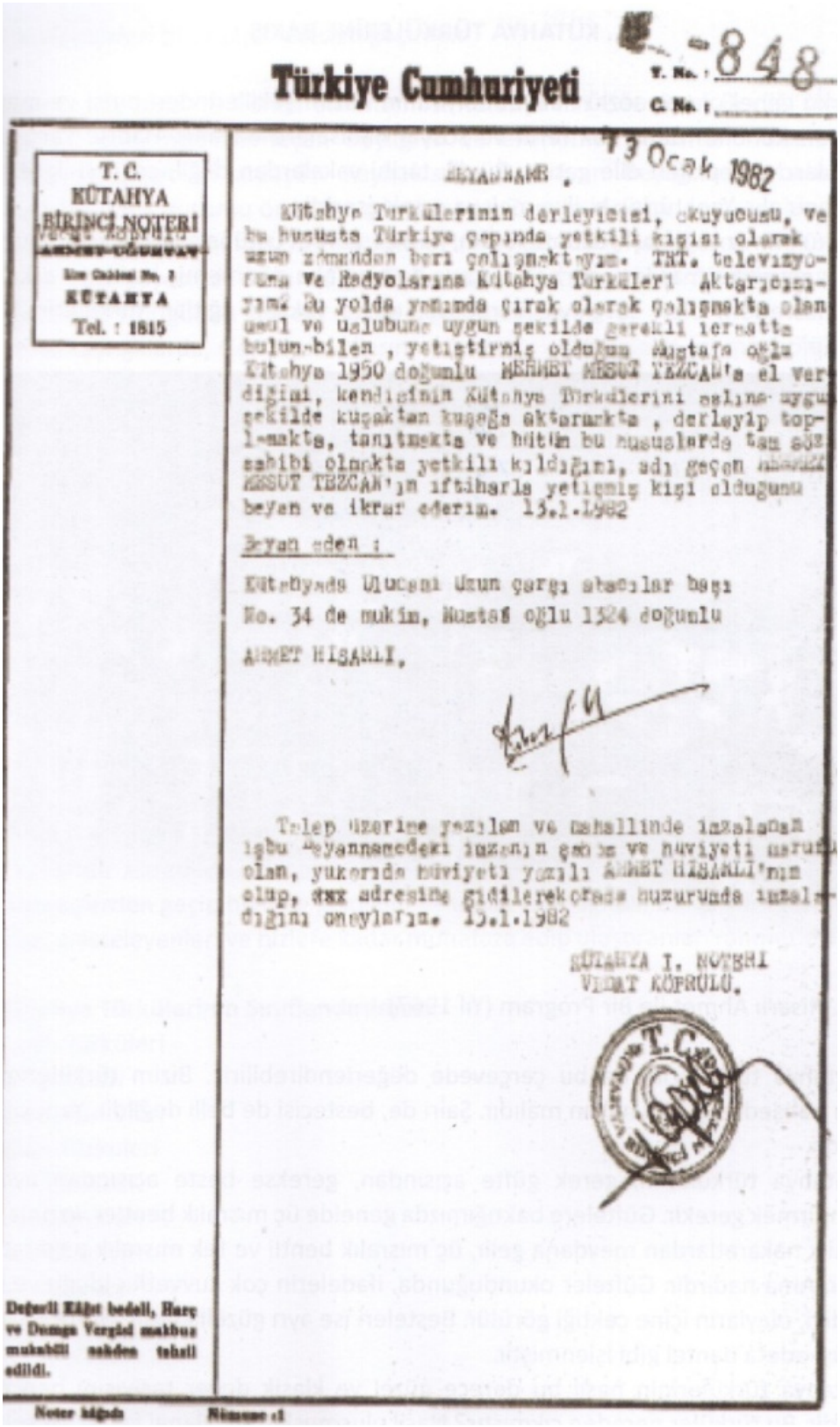
M. Mesut Tezcan 1950 yılında Kütahya'da doğdu. Bağlama çalmayı Hisarlı Ahmet'in bir çırağı olan aynı zamanda da ağabeyi Metin Tezcan'dan öğrendi. 2000 yılında çalışmış olduğu Kütahya Belediyesinden emekli oldu. Süreci, Tezcan'ın kendi ifadeleriyle aktaracak olursak:

> Küçüklüğümden beri türküler ilgimi çekmiştir. Radyodan "Yurttan Sesler" korosunu dinleyerek büyüdüm. 14-15 yaşlarında bağlama öğrendim. İlk hocam ağabeyim Metin Tezcan'dır. O dönemde ağabeyim Hisarlı Ahmet'in Halkevi'ndeki çalışmalarına katılmış, bağlama çalmasını öğrenmişti. Eve geldiğinde de öğrendiklerini bana gösterirdi. Ağabeyim okumak için şehir dışına çıkınca O'nun yerine Hisarlı'nın yanına ben vardım. O sıralar Halkevi kapanmış, Hisarlı, 'Yeşilay Cemiyeti' çatısı altına gelmişti. Orada birlikte çalışmaya başladım. Beni oğlu gibi gördü. Benden hiçbir şey esirgemedi. Çalışmalar sırasında her şeyini gözlemledim. Bağlama tutuşu, mızrap atışı vb. zira bu 'tavır' çok önemli idi. Bu sadece Hisarlı'nın değil, Kütahya'nın tavrı idi. Çalışmalarımız iki bölüm olurdu. Birinci bölümde 7-8 Kütahya türküsü okunur, ikinci bölümde ise Kütahya oyunları çalışılırdı. O'nunla birlikte birçok festivale katılarak Kütahya'mızı temsil ettik. (2017:1)

Tezcan, 'El Verme' edimini ise şöyle aktarır:

> Yıl 1981. Hisarlı Ahmet'ten türküleri kaydetmek üzere bir araştırmacı gelmiş. Kültür Bakanlığı'ndan gelen bu araştırmacının adı 'Mansur Kaymak'. Hisarlı Ahmet beni çağırdı. "Sazını al, akşam hisar şark köşesine gel" dedi. Sazımı alıp gittim. Hisarlı Ahmet, ben, Mansur Kaymak ve İl Kültür Müdürü var. Mansur Kaymak epey türkü kaydetti. En son 'Sinanoğlu' türküsünü istedi. Hisarlı bana dönerek "Bunu sen oku" dedi. Önce ben okumak istemedim. "Senden istedi" dedim. "Hayır sen okuyacaksın, zaten ben sana 'elimi verdim'" dedi ve okudum. Önce ne olduğunu anlayamadım. Eve geldim inanın uyuyamadım. Ertesi gün çekinerek dükkanına gittim. "Bu olayı yazılı hale getirebilir miyim? Hatıra olarak imzalayabilir misin? Diye sordum. Çekine çekine gitmiştim. Hiç tereddüt etmedi ve "Git ne yazdırırsan yazdır" dedi. Notere gittim. Bir şeyler yazdık ve noter ile dükkanına gittik. Benim için çok kıymetli olan bu belgeyi hemen imzaladı. Zannediyorum ki böyle bir "El

Verme" belgesinin bir örneği daha yoktur. O'na ve Kütahya'mıza layık olabilmek için hala çalışıyoruz (2017:2)



Türkiye Cumhuriyeti

Y. No. : 848
C. No. :

T. C.
KÜTAHYA
BİRİNCİ NOTERİ
Vedat Köprülü
AHMET UĞUNTAY
Kim Cahisi No. 2
KÜTAHYA
Tel. : 1815

13 Ocak 1982

BEYANNAME.

Kütahya Türkülerinin derleyicisi, okuyucusu, ve bu hususta Türkiye çapında yetkili kişisi olarak uzun zamandan beri çalışmaktayım. TRT. televizyoruna ve Radyolarına Kütahya Türküleri Aktarıcısıyım. Bu yolda yanımda çırak olarak çalışmakta olan usul ve uslubuna uygun şekilde gerekli ıcrsatta bulunabilen, yetiştirmiş olduğum Mustafa oğlu Kütahya 1950 doğumlu MEHMET MESUT TEZCAN'a el verdiğimi, kendisinin Kütahya Türkülerini aslına uygun şekilde kuşaktan kuşağa aktarmakta, derleyip toplamakta, tanıtmakta ve bütün bu hususlarda tam söz sahibi olmakta yetkili kıldığını, adı geçen MEHMET MESUT TEZCAN'ın iftiharla yetişmiş kişi olduğunu beyan ve ikrar ederim. 13.1.1982

Beyan eden :

Kütahyada Ulucami Uzun çarşı abacılar başı No. 34 de mukim, Mustafa oğlu 1324 doğumlu

AHMET HISARLI.

Talep üzerine yazılan ve mahallinde imzalanan işbu Beyannamedeki imzanın şahsa ve hüviyeti marufu olan, yukarıda hüviyeti yazılı AHMET HISARLI'nın olup, adresine gidilerekorada huzurumda imzaladığını onaylarım. 13.1.1982

KÜTAHYA I. NOTERİ
VEDAT KÖPRÜLÜ.

Değerli Kâğıt bedeli, Harç ve Damga Vergisi makbuz mukabili sahden tahsil edildi.

Noter kâğıdı Nüsuse :1

Şekil I. Noter Belgesi

13 Ocak 1982 tarihinde düzenlenen belgedeki metin aşağıdaki gibidir:

> BEYANNAME,
>
> Kütahya Türkülerinin derleyicisi, okuyucusu ve bu hususta Türkiye çapında yetkili kişisi olarak uzun zamandan beri çalışmaktayım. TRT Televizyonu ve radyolarına Kütahya Türküleri aktarıcısıyım. Bu yolda yanımda çırak olarak çalışmakta olan usul ve üslubuna uygun şekilde gerekli icraatla bulunabilen yetiştirmiş olduğum Mustafa Oğlu Kütahya 1950 doğumlu MEHMET MESUT TEZCAN'a el verdiğimi, kendisinin Kütahya türkülerini aslına uygun şekilde kuşaktan kuşağa aktarmakta, derleyip toplamakta, tanıtmakta ve bütün bu hususlarda tam söz sahibi olarak da yetkili kıldığımı, adı geçen MEHMET MESUT TEZCAN'ı iftiharla yetişmiş kişi olduğunu beyan ve ikrar ederim.
>
> Beyan Eden:
>
> Kütahya Ulucami Uzun Çarşı Abacılar Başı no:34 de mukim, Mustafa oğlu 1324 doğumlu Ahmet Hisarlı
>
> İmza
>
> Talep üzerine yazılan ve mahallinde imzalanan beyannamedeki imzanın şahıs ve hüviyeti…….olan, yukarıdaki hüviyeti yazılı AHMET HİSARLI'nın olup, ….adresine gidilerek orada huzurunda imzaladığını onaylarım.
>
> KÜTAHYA I. NOTERİ
>
> VEDAT KÖPRÜLÜ

Sonuçlar ve Tartışma

Gelenek, statik olmayan, kimi unsurlarıyla devinim halinde olan bir süreçtir. Türk müzik geleneği de içindeki 'usta' ve 'çırak' arasındaki ilişki de bu devinimden kendisine düşen payı

almıştır. Usta'nın ve çırağın, bu sosyolojik roller arasındaki ilişkiselliğin Türk müzik geleneği içinde kimi unsurlarının dönüşüme uğramasıyla süregeldiğini söylemek gerekir. Zira bu müzik geleneğinin varlığı açısından bu rollerin devamı önemli ve gereklidir. Gerçekten de geleneksel müziklere hizmet edenlerin varlığı, ilgili müzik kültürleri açısından hayati önem taşır. Müzik kültürlerinin ve geleneklerinin bugün var olması, canlı olması demek, aynı zamanda bunun için emek harcayanların da var olduğu anlamına gelmektir. Gelenek ancak ve ancak bu aktörler ve ortaya koydukları emekleri yoluyla var olacak ve yaşayacaktır.

Bu bildiride de geleneksel müziklerin varlığı açısından emek harcayanları temsilen, Hisarlı Ahmet'e ve Mesut Tezcan'a yakından bakılmış, bu kişiler ekseninde usta-çırak ilişkisinin özgün bir örneği sunulmuştur. Bu özgünlük, geleneksel Türk müziğinde 'el verme'nin ustanın bilgisi, çırağın talebiyle ikisinin de sürecin içinde olarak bir noter onaylı belge ile tespit edilmesi açısından son derece özgün bir örneğini oluşturmaktadır.

Referanslar

Arslan, Hüseyin (2015) "Ahilik Teşkilatı'nın Sosyo-İktisadi Yapısı ve Örneklik Değeri", *Akademik Bakış Dergisi*, Sayı 49: 248-271.

Aslan, Ferhat (2008) "Âşık Edebiyatı 'Usta-Çırak Geleneği' İle Geleneksel Osmanlı Türk Müziği 'Meşk Usulü'nün Karşılaştırılması", *38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi* (s. 233-254). Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları: 5/1.

Aslan, Ferhat (2011) *Kars'ın Somut Olmayan Kültürel Mirası,* Kars: Kars VAliliği Kültür Yayınları Dizisi.

Atılgan, Halil (1997) *Ceyhanlı Aşık Ferrahi,* Ankara: TC Kültür Bakanlığı.

Becker, Howard S. (2013). *Sanat Dünyaları* (Çev: Evren Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Behar, Cem (2001, Mayıs 27) Usta-Çırak. *Zaman Gazetesi*.

Behar, Cem (2012) *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal,* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bourdieu, Pierre (2015) *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi,* Ankara: Heretik Yayınları.

Colleyn, Jean-Paul, Marc Auge (2014) *Antropoloj,* Ankara: Dost Kitabevi.

Eravşar, Rifat (2012) "Aşıklık Geleneği Bağlamında Bağlama'nın Anadoluda'ki Yayılma Alanları", *IJSES Uluslararası Sosyal ve Ekonomik Bilimler Dergisi*, Vol 2, No 1:31-35.

Gemici, Nurettin (2010) "Ahilikten Günümüze Meslek Eğitiminde Model Arayışları ve Sonuçları", *Değerler Eğitimi Dergisi*, Cilt 8, No.19:71-105.

Karadeniz, Alper (2006) *Aşık Şeref Taşlıova'nın Hayatı Sanatı ve Eserleri,* Yüksek Lisans Tezi, Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kars: Türkiye.

Karakaş, Ayhan (2017) "Çok Yönlü Bir Sivil Toplum Örgütü: Ahilik", *USOBED Uluslararası Batı Karadeniz Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, Cilt 1, Sayı 1:1-20.

Karakayalı, Nedim (2007) "Bourdieu, Adorno ve Sosyolojik Düşüncenin Sınırları", *Ocak ve* Zanaat, Ed. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, & Ü. Tatlıcan, s. 227 – 254, İstanbul: İletişim.

Ong, Walter J. (2012) *Sözlü ve Yazılı Kültür* (Çev: Sema Postacıoğlu Banon), İstanbul: Metis Yayıncılık.

Reinhard, Kurt-Ursula (2007) *Türkiye'nin Müziği - 2* (Çev: Sinemis Sun), Ankara: Sun Yayınevi.

Say, Fazıl (1999) *Uçak Notları,* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Tezcan, Muharrem M. (2017) *Kütahya ve Kültürel Değerlerimiz .* Kütahya: Kütahya İlinden Yetişenler Derneği Kültür Yayınları No:3.

Türkmen, Uğur (2013) *Hisarlı Ailesi Mustafa Hisarlı İle Hisarlı Ahmet ve Kütahya Türküleri,* Kütahya: Kütahya Belediyesi Yayınları.

Yardımcı, İlhan (2006) *Aşık Yaşar Reyhani,* Konya: Dizgi Ofset.

Yönetken, Halil Bedii (2006) *Derleme Notları I. Kitap Anadolu'da Geleneksel Müzik Yaşamı Üzerine Notlar 1937-1952.* Ankara: Sun Yayınevi.

Sinan UÇAR
Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi
sinanucar84@gmail.com

Hakkı Alper MARAL
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
alpermaral@yahoo.com

İKİ ERKEN DÖNEM AEROFON ÖRNEĞİNDEN (OKARINA, XUN) HAREKETLE ORGANOLOJİDE MONOGENİZM VE POLİGENİZM KAVRAMLARI

Özet

Müzik, dans, çalgılar vb. kültürel ögeler söz konusu olduğunda kuşkusuz kültürel toplulukların ya da farklı grupların aralarında ki iletişim ve etkileşim konunun odağını oluşturmaktadır. Arada ki mesafeye bakılmaksızın, kültürler arası göç ve dolayısıyla geçişkenlik pek tabi başlangıç noktasıdır. Müzikoloji araştırmalarında müzik pratikleri kadar, müziğe hizmet eden çalgılarda önemli bir araştırma konusudur. Organolojik çalışmalarda erken dönem çalgıların tarihi kimi zaman ulus kimlik ve hatta diaspora güdümlü sahiplenme reflekleriyle yazılmaya çalışılmış, dar bir perspektiften araştırılmış ve bazı çalgılar bu reflekslerle isimlendirilmiş ya da gruplandırılmıştır. Bir ikinci ihtimal olan paralel gelişmişlik her ne kadar antropolojinin konusu olsa da; müzik ve çalgılar tarihi için yeni bir kapı aralamaktadır. Çalgıların kökenleri araştırıldığında aynı zamanda bir köken arama metodu olan "monogenetik" yaklaşımın hâkim olduğu söylenebilir. Tek bir kökenden yayılma savı üzerine kurulu monogenetik takibin aksine birden fazla kökeni olabilecek "poligenetik" çalgılar da söz konusudur. Ancak, poligenetik köken takibi yapılırken politik sınırların ve ulus düşüncesinin icadından çok daha öncesine iz sürülmesi gerekliliği bir kilit nokta olarak belirtilmelidir.

Bu çalışmaya, anılan olgunun bir örnek üzerinden; tarih öncesi aerofonlardan olan, kil ya da seramikten yapılmış "okarina" çalgısı çerçevesinde gerçekleştirilecek bir okuma esas teşkil edecektir. Poligenetik kökene sahip bir çalgı olduğunu göstermek adına Güney Amerika kadim kültürlerine ait olan "okarina" örnekleriyle; Çin kültürüne ait olan "xun"un, yani Çin okarinasının analizleri yapılmıştır. Günümüzden 10.000 yıl kadar önce birbirinden kopan Eski ve Yenidünya ancak M.S. 15. Yüzyılda, bu sefer de sömürü ve ticaret yoluyla, tekrar birleşmiştir. Dolayısıyla birbiri ile iletişimi olmayan kültürlerin bu tarihten yüzyıllar öncesinde benzer çalgıları üretmiş olmaları, poligenetik yaklaşıma işaret etmektedir. Benzer koşulların sağlandığı/deneyimlendiği coğrafyalarda, benzer üretim biçim ve modellerinin ötesinde; kültür ürünlerinin de birbirlerine yakın biçim ve işlevlerde üretilebilecekleri

önermesi, siyaset bilimi tarihi kadar eskiyse de, siyasallaştırılmaya oldukça müsait disiplinlerden müzikoloji ve bir alt dalı olan organolojide aynı farkındalığın sağlanması için geçilmesi gereken sınavlarla henüz yeni yeni yüzleşilmektedir.

Anahtar Kelimeler: monogenizm, poligenizm, organoloji, aerofon, okarina, xun, göç, paralel kültürel gelişmişlik

CONCEPTS OF MONOGENISM AND POLIGENISM IN ORGANOLOGY THROUGH TWO EARLY-PERIOD AEROPHONE SAMPLES (OKARINA, XUN)

Abstract

When cultural elements such as music, dance, instruments and so on are discussed, communication and interaction between cultural societies or different groups are of absolutely central importance. Irrespective of the distance, intercultural migration and thus transitivity, as one might expect, are the emerging points. In the research studies of musicology, instruments which serve for music are important research areas as well as music practices. In organological studies, the history of early period musical instruments was recorded through sometimes with national identities and even Diaspora-driven reflexes of ownership; was investigated from a narrow perspective and some musical instruments were named or grouped by these reflexes. Although parallel development as a second probability is the research area of the anthropology, it opens a new path for the history of music and musical instruments. When the roots of the musical instruments were investigated, it can be stated that monogenetic approach, which is an origin search method, is dominant. Further, contrary to monogenetic trace which is based on the assertion of dispersion from a single root; polygenetic instruments which may have more than one root are also a matter of concern. However, while tracing back the roots of polygenetic, it should be pointed out as a key point that the necessity of tracing long before the invention of the nation awareness and political boundaries.

In this study, a reading regarding the instrument “Okarina”, which is one of the prehistoric aerophones and made from clay or ceramic, will be carried out through a sample of the phenomenon in question. In order to show that it is an instrument with a polygenetic root, analyzes of “Okarina” samples, which belong to the ancient cultures of South America, and Chinese “okarinas” “xun”- which belong to Chinese culture, were made. The Old and New World, which broke apart from each other 10,000 years ago, united again due to trade and

exploitation in the 15th century. Therefore, the fact that cultures that did not communicate with each other made the same instruments before centuries ago refers to a poligenetic approach. Although the proposal of the cultural products can be produced in a similar form and function in geographies where similar conditions are provided or experienced beyond similar production, patterns and models is as old as the history of political science, it is yet to be faced with the required phases in order to create the same awareness in musicology and the sub-branch organology which are the disciplines open for politicization.

Keywords: monogenism, poligenism, organology, aerophone, okarina, xun, migration, parallel cultural development

* * *

Giriş

Bu bildiri Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Yüksek Lisans ve Doktora Programı'nda hazırlamakta olduğum *Erken Dönem Aerofonlarda Polygenesis Referansları. Okarina Örneğinden Hareketle Çömlekten Yapılmış Çalgılarda Çoklu Köken İncelemesi* isimli tez çalışmamın bir bölümünü kapsayan bir çalışmadır. Günümüz modern aerofonlarının aksine müziğin yanında daha başka işlevlerinin de olduğunu bildiğimiz 'Erken Dönem Aerofonlar'ın köken incelemesi yapılırken; çalgıların farklı açılardan ele alındığında poligenetik kökenlerinin olabileceği önermesinden yola çıkılmıştır. İki erken dönem aerofon üzerinden yapılan örneklendirmede; tarih, coğrafya, arkeoloji, etnografi, antropoloji, müzikoloji ve organoloji bilimlerinden çapraz okuma yapılarak önermenin temelleri oluşturulmuştur.

Bu bağlamda ilk önce köken arayışında kullanılan "yaratılış" kavramlarını açıklamak yararlı olacaktır.

Monogenizm, Poligenizm ve Kültürlerin Paralel Gelişimi

Sosyal bilimlerde yaratılış ya da köken arayışı söz konusu olduğunda hemen 19. yüzyılda ilk kez dile getirilen *monogenizm*[1] ve *poligenizm*[2] kavramlarıyla karşılarız. Bu kavramlar ilk

[1] Tekil kökenlilik
[2] Çoğul kökenlilik

olarak antropoloji ve dilbilim terminolojilerini çağrıştırsa da günümüzde müzikolojinin ve dolayısıyla organolojinin de araştırma alanlarında önümüze çıkmaktadır.

"Monogenizm; İncil literatürüyle daha uyumlu olan ve Homo Sapiens'in tek bir kökeni olduğunu kabul eden bir bilimsel pozisyona sahiptir" (Marks, 2012: 169). Kısaca; insanlar tek bir türe aittir ve ortak bir kökene sahiptirler. Günümüzde bu kavram köken tespiti yapılması gereken herhangi bir çalışmada karşımıza çıkabilmektedir. Ancak yine de bilimsel olarak eksikleri olan monogenizmin 19. yüzyıldaki kavramsal durumunu Jonathan Marks şöyle açıklar: "Ahlaki açıdan daha savunmasız olan Monogenizm, Adem'i tüm farklı ırkların tek öncüsü olarak gören bir evrensel görüşü gerektiriyordu. Ancak dünyanın eski uygarlık kalıntılarının giderek artan görünürlüğünün ve yaşamın devamlılığı göz önüne alındığında bu kavram bilimsel olarak problemliydi" (Marks, 2012: 170).

Bilimsel olarak problemli olan monogenizm, bir de kölelik üzerinden karşılaşılan ikircimlerin zorlamasıyla, önce bu kurumu meşrulaştırmak, ardından en azından tartışmaya açmak sözkonusu olduğunda zedelenmeye başlamış, yerini yavaş yavaş poligenizm kavramına bırakmıştır. Poligenizm; "Jeoloji ile de bağlantılı olarak, İncil'deki son yaratılış hikâyeleri ile paralel olan, ırkların farklı kökenleri olabileceği yönünde bir kavram olarak sırasıyla kölelik, kölelik karşıtlığı gibi politik pozisyonlar ile ilişkilendirilmiştir" (Marks, 2012: 169-170). Kısaca farklı insan ırkları farklı türlerdir ve farklı kökenlere sahiptirler.

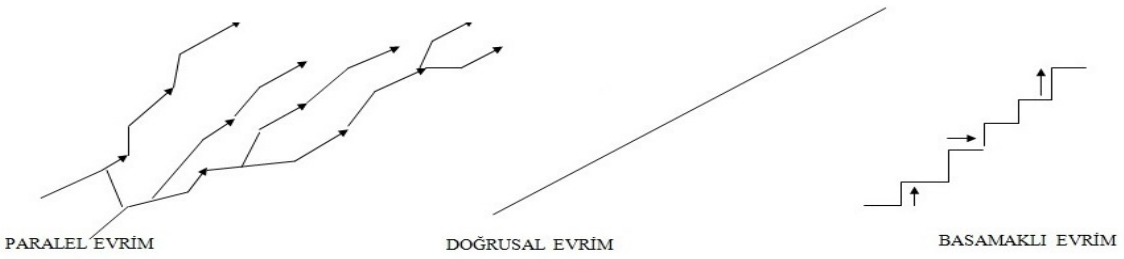
Kavram ilk ortaya atıldığında siyasi, askeri ve coğrafi olarak baskın toplumlarca, diğer toplumları köleleştirmek için kullanılan argümanları görece meşrulaştırmış ve kendi köklerinin kölelerle ortak olmadığını açıklayabilen bir araç-teori olarak ırkçılık ve kölelik söylemleri için kullanılmıştır.

Aslında burada poligenizm kavramının coğrafi bağlamda öne çıktığını belirtmek gerekir. Yani, yaratılış ve köken incelemesinde farklı coğrafyalardaki örnekler tek bir köken içinde incelenmek yerine, her biri kendi içinde değerlendirilen örneklerdir.

Dolayısıyla 19. Yüzyıla gelindiğinde "poligenist okul" yeni bir söylem geliştirmiştir; "Canlılar birçok yerde ve birçok etki altında yaratılırlar, dolayısıyla her birinin ayırt edici özelliği vardır" (Haller, 2016: 1321). Bu da çoklu yaratılış ve kökene işaret edebilir.

Bu açıdan bakıldığında sadece genetik akrabalıkla değil, coğrafi etmenlerle de yaratılış ayrımı yapılabilir hale gelmiştir. Tam da burada poligenizm düşüncesi erken dönem çalgılarla test edilebilir hale gelmeye başlar.

Antropolojik olarak da poligenizm kavramını destekler nitelikteki, sosyal-kültürel evrim modellerinden biri olan *paralel evrim* (bkz. Şekil 1); kültürel grupların birbirlerinden izole olup olmadığına bakılmaksızın evrimleri ve gelişim süreçleri arasında bütünsel bir benzerlik olduğunu savunan bir modeldir. Herbert Spencer gibi kimi evrimciler evrimin doğrusal olduğunu savunurken, diğerleri de paralel olabileceğini savunmuşlardır.



Şekil 1: Sosyal-Kültürel Evrim Modelleri: Paralel, Doğrusal ve Basamaklı Evrim (Güvenç, 1984: 76)

Poligenetik yaklaşımla da uyumlu olarak kültürlerin paralel gelişimi, kültürel ögelerindeki benzerlikler ve günlük yaşam pratiklerindeki paralellikler çalışılarak gözlemlenebilir. Bu sayede kuşkusuz sadece çalgılar değil, bütün kültürel ögeler için de poligenetik takip mümkün olur.

Organolojik Açıdan Yaratılış Kavramları

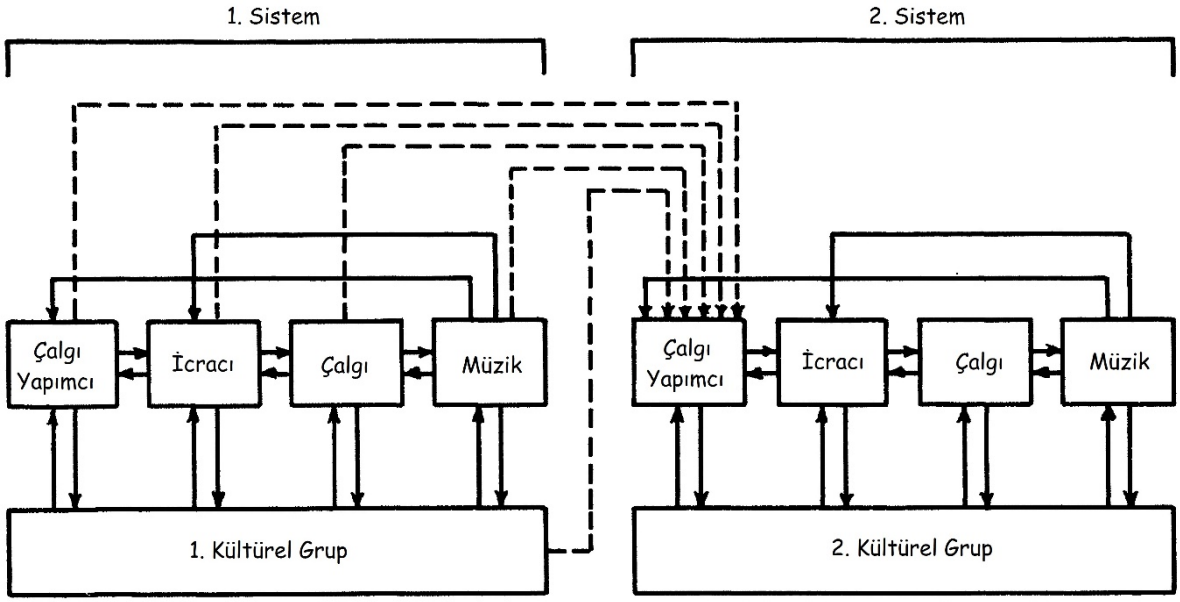
Çalgıların organolojik incelenmesindeki belli başlı refleksler köken, yayılma, sınıflandırma ve müzik sistemleri araştırmalarından ibarettir. Yani monogenetik yaklaşım organolojik inceleme açısından adeta bir yöntembilim gibi işlev görmektedir. Farklı etnik gruplar arasındaki kültürel alışveriş sayesinde gelişme gösteren çalgılar monogenetik olarak adlandırılmaktadır.

"Alman organolog E. M. von Hornbostel'e göre; bir kültürel topluluğa ait bazı insanların diğer bir kültürel topluluğa göç etmesi ile yanındaki kültürel ögeleri taşıması sonucu çalgıların yayılma ve gelişme sürecinin devamlılığı sağlanır" (Stockmann, 1971: 129). Bu monogenetik

yaklaşımın aksine Hornbostel, kültürel–coğrafi konumlandırma saptanmadan ve bunun etkileri tartılmadan iz sürmenin eksik olabileceğini düşünerek çalgıların tarihsel gelişiminde coğrafi etkilerin de izlerinin sürülmesi gerektiğini savunmuştur. Poligenetik yaklaşımın tanımını yaparken; "Çok kökenlilik olanaksız gibi görünse de; tarihsel bir bağlantı görüldüğünde ancak zaman ve mekân bağlantısının olmaması şartıyla söz konusu olur" (Hornbostel, 1933: 145) genel şartını koymuştur.

Monogenetik yaklaşımda birbirine yakın iki kültürel grup ve bunların arasındaki etkileşim çalışılırken; poligenetik yaklaşım aynı zamanlarda birbirinden uzak coğrafi konumlarda birbiriyle benzeşen kültürel ögeler üzerine odaklanır.

Köken ve yayılma verileri toplanırken en başında bir kültürel grup ve ona en yakın bir diğeri araştırılır. Bu etkileşimin ana şartı ise tamamen karşılıklı ve kesin iletişim içinde olma zorunluluğudur. Ayrıca; "Etkileşim sırasında çalgılar ile ilgili paylaşılan bilginin; çalgının yapım teknikleri, kullanımı ve müzikteki fonksiyonları gibi bölümlerinin olduğu ön kabulü vardır" (Stockmann, 1971: 130). Monogenetik yaklaşımla çalgıların kültürel etkileşim sırasında yayılması söz konusuysa eğer, bu etkileşimin odağında çalgı yapımcının olduğunu söylemek mümkündür (bkz. Şekil 2).



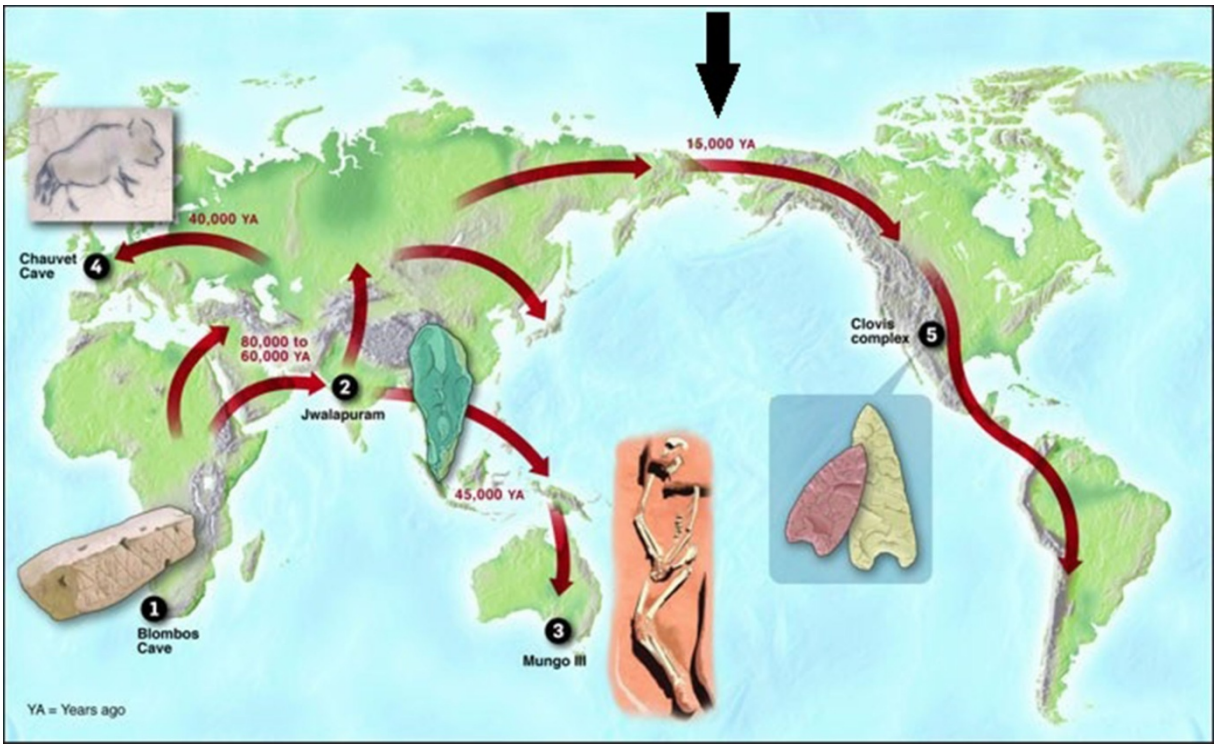
Şekil 2: Etkileşimin Odağı Çalgı Yapımcı (Stockmann, 1971)

Bir çalgının köken incelemesini yaparken, eğer çalgıyı monogenetik yaklaşımla ele alırsak; belirli bir bölge ve kültürden çıkış yapmak yeterli olacaktır. Ancak poligenetik bir okuma

yapmak için daha geniş açıdan ve birçok veriyi tartarak inceleme yapmamız gerekir. Bu bağlamda kullanılacak örneklerin poligenetik örnekler olduğunu vurgulayabilmek adına Eski Dünya ve Yeni Dünya arasındaki tarihsel geçişkenliği kısaca açıklamak gerekir.

Yeni Dünyaya İlk Göçler

Amerika kıtasına ilk göçlerin son buzul çağında, yani günümüzden yaklaşık 18.000 ila 10.000 yıl önce yapıldığı tezi somut verilerle kanıtlanabilmişse de bu önerme bazı çevrelerce hâlâ tartışılabilir haldedir. Amerika Kıtası'nın keşfinde Asya'dan Amerika'nın kuzeyine geçişler itibariyle başlıca iki yolun var olduğu kabul edilmektedir: Bering kara Köprüsü ve Aleut Adaları Zinciri (Kurtuluş, 2005: 873). Buna göre; Bering Boğazını kaplayarak Sibirya ve Alaska'yı birbirine bağlayan buz kütlesi, suların da bugünkü seviyeden daha düşük seviyede olması sayesinde ilk göç dalgasının yapılabilmesine olanak sağlamıştır (bkz. Resim 1). Bering Boğazı'nın hemen güneyinde yer alan Aleut sıra yanardağ adaları da benzer bir örnektir. Alternatif tez ise ilk dalganın Avrupa'dan, Grönland üzerinden yapılan göçlerle daha da eskiye dayanabileceği başka bir senaryodur.



Resim 1: Bering Boğazı Üzerinden Yeni Dünyaya Göç Yolu (https://insanevrimi.wordpress.com/2011/06/25/evrimsel-goc-yollari-ve-gen-haritasi/(Erişim: 26.08.2018)

Bugün Amerika Kıtasının ilk yerleşim yerlerinden biri olan New Mexico/Clovis'te bu ilk göçün izlerini bulmak mümkündür. "1920 ve 1930'lar da New Mexico Yakınlarında yapılan kazılarda çıkan buluntular ilk kez 'Clovis Kültürü' olarak tanımlanmıştır. Organik malzemeler ve ağaç aletler üzerinde yapılan radyo karbon testleri bu yerleşimin 14,600 yıl geriye dayandığını göstermiştir" (Curry, 2012: 30-31).

Burada bizi ilgilendiren konu ise; buzul çağının sonunda, oluşan köprünün kalkmasıyla iki dünyanın tekrar izole olmasıdır—ta ki yenidünya 15. yüzyılda kolonyal Avrupa'nın sömürge yarışına alet olana kadar.

Poligenetik okumamız tam da buradan başlar.

İlk Aerofonlar

İlkel aerofonlara dair spekülatif tahminler; ilk başta avlanma, topluluk ritüelleri ve haberleşme amacı ile üretilmeleri fikrinde yoğunlaşır. "Bir hayvanın, ağlayan hayvan sesi taklidine kendi avı olarak yaklaşması fikri ya da avın bir gece öncesinde olası hayvan seslerinin taklit edilmesi ritüellerinin ne kadar eskiye dayandığını bilmek oldukça güçtür" (Montagu, 2017: 5). Kemik ve kilden yapılan aerofonlarla kuş seslerinin taklit edilmeye çalışıldığı oldukça kabul gören bir teoridir. Bu aletlerin ne zaman sadece müzik, eğlence ve iletişim için kullanıldığı kesin bilinmemekle beraber tarımın ve ilahi dinlerin icadından sonra olduğu tahmin edilmektedir. Deniz kabukları (bkz. Resim 2), kemik flütler (bkz. Resim 3), dairesel flütler (bkz. Resim 4) ve Bullroarer'lar (bkz. Resim 5) bazı erken dönem aerofon örneklerinden bir kaçıdır. Bu örnekler çoğaltılabileceği gibi, farklı zamanlarda ve farklı coğrafyalarda değişik şekillerdeki örneklerine de rastlamak mümkündür.

Resim 2: Deniz Kabuğu https://music.si.edu/object/NMAI_89218 (Erişim: 26.11.2018)

Resim 3: Çin'de Yapılan Arkeolojik Kazılarda Bulunmuş 9000 Yıl Öncesine Ait Kemik Flütler https://www.ancient-origins.net/sites/default/files/field/image/ancient-china-flute.jpg (Erişim: 26.11.2018)

Resim 4: MÖ. 5000-4000 Yıllarına Ait Dairesel Flüt
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/Vaso_silbador.png (Erişim: 26.11.12018)

Resim 5: Bullroarer ya da Turndun Olarak Bilinen Aerofonlar https://www2.bc.edu/vincci-pong/images/bulroarer.jpg (Erişim: 26.11.2018)

Okarinalar

Okarina; aeronfolar sınıfından dairesel tipte çok eski bir üflemeli çalgıdır. Kil, seramik ya da ahşaptan yapılan okarinaları bütün kadim kültürlerde görmek mümkündür. Günümüzde birçok farklı materyallerden yapılan örnekleri ve değişik ses sistemlerine sahip örnekleri bulunan okarinalar Asya, Avrupa (bkz. Resim 6), Afrika gibi erken dönem yerleşim bölgelerinde sıkça bulunsa da; özellikle Mezo-Amerikan toplumların günlük yaşam pratiklerinde oldukça önemli bir yere sahiptir.

Bu kültürlerde değişik figürlerde okarina örnekleri kazılarda gün yüzüne çıkmıştır. Hayvan figürlü okarinaların (bkz. Resim 7), özellikle kuş şekilli örneklerini (bkz. Resim 8) bugün birçok müzede görmek mümkündür. Ayrıca insan ve tanrı betimlemeli antropomorfik[3] okarina örnekleri de sıklıkla bu kültürlerde üretilmiştir.

Güney Amerika kadim kültürleri olan Mayalar ve Aztekler okarinayı kutsal bir çalgı olarak görmüş ve birçok örneklerini üretmişlerdir. Bu iki kültür özelinden ele alırsak; Maya kültürünün milattan önce 2000'li yıllara kadar dayandığını görürüz. Aztekler ise nispeten genç bir kültür olarak milattan sonra 14. Yüzyıla kadar tarihlendirilebiliyor. Kolonyalizm çerçevesinde yok edilmiş bu kültürlerin günümüzde "turistik birer temsil"e indirgenmiş yansımaları arasında yer bulan okarinalar, arkaik örneklerinde olduğu gibi bugün de malzemesine, şekline ve amacına göre 3 ilâ 12 ses deliği barındırır ve müzikal sesler bu deliklerin kombinasyonları ile üretilir.

[3] İnsan biçimli.

Resim 6: Runik Okarina/Kosova MS. 6. YY
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/36/Runik_Ocarina.jpg (Erişim: 26.11.2018)

Resim 7: Hayvan Figürlü Dört Delikli Mezo-American Okarina
https://www.peabody.harvard.edu/sites/default/files/styles/exhibit_full_725x500/public/99020025.jpg?itok=LXUcpFJm (Erişim: 26.11.2018)

Resim 8: Kuş Figürlü Dört Delikli Mezo-Amerikan Okarina (Costa Rika)
https://www.peabody.harvard.edu/node/2605 (Erişim: 28.12.2018)

Resim 9: İki Delikli Okarina/Honduras
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Ocarina%2C_two_holes%2C_Rancheria%2C_Olancho%2C_Honduras%2C_ceramic_-_Meso-American_collection_-_Peabody_Museum%2C_Harvard_University_-_DSC05976.jpg (Erişim: 26.11.2018)

Xun

Polygenesis bağlamında irdelenecek bir diğer çalgı ise Çin okarinası olarak bilinen *xun*[4] çalgısıdır. Kelime Mandarince de 'ılık rüzgâr' anlamına gelmektedir. Diğer okarina örnekleriyle aynı malzemelerden yapılan xun Çin kültüründe çok önemli bir yere sahiptir. Arkeolojik kazılarla ortaya çıkan en eski xun Çin'in Zhejiang bölgesinde bulunan 7000 yaşındaki xun'dur. Xia[5] ve Shang[6] hanedanlarının kazılarında da bolca xun bulunmuştur. Xia kazılarında bulunan xun hakkında Kin-Woon Tong şöyle bahseder: "Bildiğim kadarıyla Xia Kazılarında sadece birkaç korunmuş çalgı bulunabilmiştir; iki tane ses taşı, biri topraktan diğeri bronzdan iki tane zil ve bir tane okarina" (Tong, 1983: 23). Burada bahsi geçen okarina elbette genel bir isim olarak kullanılmıştır ve Çin okarinası xun'a işaret eder.

Yumurta şekilli xun'ların ilk örnekleri 3 delikli iken Shang hanedanlığında 5 delikli örnekleri ve daha sonraki hanedanlıklarda 6 delikli örnekleri görülmeye başlamıştır. Günümüzde 9 delikli ve 2 oktav ses genliğine sahip örnekleri vardır. Tıpkı okarina gibi üzerindeki deliklerin ikili, üçlü veya daha fazla kombinasyonu kapatılarak ya da açılarak ses (farklı perdeler) üretilir.

[4] "xun" çalgısının Türkçe okunuşu, Mandarince'nin telaffuz farklılıkları dolayısıyla "hun" ya da "şuun" olarak önerilebilir.
[5] Xia Hanedanı, Çin tarih kayıtlarına göre Çin'in ilk hanedanlığıdır; MÖ 2200 – 1800 tarihleri arasında hüküm sürmüştür.
[6] Shang Hanedanı ya da Yīn Hanedanı MÖ 1600 - MÖ 1027 yılları arasında Çin'de Sarı Nehir deltasında hüküm sürmüş hanedanlık.

Resim 10: Dört Delikli Çömlek Xun/ Çin MÖ. 206- MS. 220
https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/503905/1024669/main-image (Erişim 26.11.2018)

Resim 11: Japon Okarinası ya da Japon Xun'u Olarak Bilinen *Tsuchibue*/Japonya MÖ. 10000 Dolayları
https://heritageofjapan.files.wordpress.com/2009/06/3jomon-clay-egg-whistle.jpg (Erişim: 26.11.2018)

Okarina ve Xun Arasındaki Benzerlikler

- Bu iki çalgı da Aerofonlar sınıfına dâhil olan dairesel üflemeli çalgılardır.
- İki çalgı da ana malzeme olarak seramik ya da kilden yapılır.
- İki çalgının da kendi şekillerinin yanında hayvan ve insan figürlü ya da işlemeli versiyonları vardır.
- İki çalgının da çalma biçimleri küçük farklılıklar olmakla birlikte aynıdır.
- İki çalgıda kültürel olarak ait oldukları kültürlerde oldukça önemlidir.

Sonuç

Birbirinden farklı coğrafyalarda, belki farklı zamanlarda üretilmiş bu iki çalgı; bugün aynı isimle adlandırılıyorsa eğer, burada yapılacak bir köken arayışında poligenetik yaklaşımı esas almak mümkündür. Çünkü bu benzerlikler, kültürlerin var olduğu zaman dilimlerinden bağımsız olarak iki kültürün de paralel gelişmişlik ilişkisi içinde olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Ortak payda insan olduğu için, farklı kültürler nasıl birbirinden izole olmalarına karşın aynı basit aletleri üretebilmişlerse; benzer basit çalgıları da üretebilmiş olma ihtimalleri de göz önünde bulundurulmalıdır.

Bu örnekler okarina üzerinden çoğaltılabileceği gibi (bkz. Afrika okarinası); kemik flüt ya da basit idiyofonlar üzerinden de rahatça örneklendirilebilir. Kaldı ki, bu bildirinin çerçevesi kolaylıkla genişletilmeye müsaittir: Başka çalgı grupları üzerinden de benzer bir okuma/değerlendirme yapmak mümkündür.

Köken araştırması yaparken ne kadar eskiye gidersek poligenetik yaklaşım o kadar önem kazanacaktır.

Kuşkusuz 19. Yüzyıldan itibaren organolojide hâkim olan yaklaşımın monogenetik yaklaşım olmasının farklı dini, siyasi ve ırksal nedenleri vardır. Örneğin ulus devlet anlayışı ve ırkçı reflekslerle günümüzde 'halk çalgıları' gibi bazı gruplamalar yapılırken; bu 'sahiplenme', söz konusu çalgıların belki de başka kültürlerle de özdeşleşebileceği tarihsel gerçekliklerin yok sayılmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla köken arayışı; kimi kültürlerin çalgıları dahi belirli sahiplenme refleksleriyle kendilerine mal ettikleri; aidiyet ve kimlik pazarlıklarına kattıkları; hatta kimi zaman "ırksallaştırdıkları," problemli bir manzarayı yansıtabilir. Bu bilimsel

etikten, yöntembilimden uzak reflekslerden sıyrılarak yapılacak bir köken takibinde gerekli olan metot daha iyi seçilebilir—seçilmelidir. Bu bağlamda, poligenetik yaklaşıma daha fazla şans verilmesi yerinde olacaktır.

Referanslar

Curry, Andrew (2012) "Ancient Migration: Coming To America", *Nature*. *485*: 30–32.

Hornbostel, Erich Moritz, Von. (1933) "The Ethnology of African Sound-Instruments" *Journal of the International African Institute*. *6*(2): 30.

Kurtuluş, Berrak (2005) "Amerika Kıtası 'nın Keşfi : Kuzey Amerika-Asya Bağlantısı" *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi, 0, 49: 874-886.*

Marks, Jonathan (2012) "The Origins of Anthropological Genetics" *Current Anthropology*, *53, (* 5): S161–S172.

Montagu, Jeremy (2017) "How Music and Instruments Began: A Brief Overview of the Origin and Entire Development of Music, from Its Earliest Stages" *Frontiers in Sociology*, *2,(8)*: 1–12.

Stockmann, Erich (1971) "The Diffusion of Musical Instruments as an Interethnic Process of Communication" *Yearbook of the International Folk Music Council, 3*, 128–137.

Tong, Kin-Woon (1983) "Shang Musical Instruments: Part One" *Asian Music*, *14,*(2): 17–182.

Safiye YAĞCI
Afyon Kocatepe Üniversitesi
gundoner@aku.edu.tr

Yunus Emre UĞUR
Afyon Kocatepe Üniversitesi
yunusemre_ugur@hotmail.com

KENT BELLEĞİ OLUŞTURMADA BİR MODEL ÖNERİSİ: AFYONKARAHİSAR KÜLTÜR SANAT ANSİKLOPEDİSİ ÖRNEĞİ

Özet

Konservatuvarların bir kültürün korunmasını da misyon edinen bir vazifelerinin olduğu bilinmektedir. Bununla birlikte koruma işi çoğu zaman ve yerde "icra" temelli algılanmaktadır. Bunun yanında günümüz konservatuvarları sadece icra ve eğitim odaklı değil, aynı zamanda araştırma gibi alanları kapsayıcı, çok yönlü ve çok boyutlu olmak zorundadırlar. Konservatuvarlar çevreden evrene ilkesi temelinde bulundukları il, bölge, ülke ve elbette dünya müzik kültürüne hizmet etme amacını da taşıyarak kültür, sanat ve müzik ilgili tüm kişi ve kurumlar için çekim merkezi haline gelebilir.

Bu çalışmada sempozyumun "kültürel mirasın korunması, arşivcilik, müzecilik" temasına uygun ve ilgili bir konu ele alınacaktır. Bu doğrultuda Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi arasında yapılan protokol gereğince şehrin kültür ve sanat hayatının envanterinin çıkartılması amacıyla altı ciltlik bir kültür sanat ansiklopedisi hazırlanması kararlaştırılmış ve çalışmalara başlanmıştır. Bu çalışmalar ışığında şehirde kültür sanat alanında ortaya çıkan kurum ve kuruluşlar belirlenmiş, yaptıkları çalışmalar kayıt altına alınmıştır. Bunun yanında toplum kültürünün önemli etmenlerinden ninniler, çocuk oyunları, destanlar, il genelinde yapılan festivaller ve şenlikler, şehirde bulunan konser salonu, kültür evi, halk evleri gibi kültürel tüketim mekanları, şehir kültürünü aktarmada önemli rol taşıyan dergi, gazete ve mecmualar, şehir kültürünü belgelemek ve aktarmakta önemli oynayan ulusal-uluslararası sempozyumlar ve buna benzer faaliyetler tespit edilerek kayıt altına alınmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın; kültürel mirasın korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması adına kaynak teşkil etmesi ve rol model olması bakımlarından önemli olduğu düşünülmektedir.

Tarama modelini esas alan betimsel çalışmada Afyonkarahisar ilinde faaliyet gösteren derneklerin temsilcileri ve çeşitli kültür sanat kuruluşları ile görüşmeler yapılacak vealanında

yetkin kılavuz kişiler ile yapılacak olan yapılandırılmış görüşmeler yoluyla araştırmayı destekleyici veriler sağlanacaktır. Bulgular ve yorumların sonucunda ise konuyla ilgili tartışma ve önerilere yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: müzik, kültür, kültürel bellek

A MODEL SUGGESTION FOR BUILDING CITY MEMORY: EXAMPLE OF AFYONKARAHISAR CULTURE AND ART ENCYCLOPEDIA

Abstract

Conservatories are known to have a function of preserving a culture. However, conservation work is often perceived as 'perform' based. And also, conservatories today, however, have to be multifaceted and multidimensional, not only performand education-focused, but also covering are as such as research. On the basis of the Conservatories revolving principle, with the aim of serving the provinces, regions, countriesand, of course, the world music culture, it can become a center of attraction for all people and institutions related to culture, art andmusic.

In this research, it will be dealt with a topic related to the theme of 'preservation of cultural heritage, archival science, museology' of the symposium. In this direction according to the protocol between Afyon Kocatepe University State Conservatory and Afyonkarahisar Municipality, for the purpose of extracting the city's cultural and artistic inventory, it was decided to prepare a six-volume cultural arts encyclopedia and started work. Within the scope of these studies, institutions and organizations emerged in the field of culture and art in the city were determined and the Works they have done are recorded. And also, cultural consumption places such as concerts in the city, cultural houses, public houses, magazines, newspapers and magazines, which play an important role in the transfer of cityculture, national-international symposiums that play important in documenting and transferring city culture and activities similar to these will be determined and tried to be recorded. Research is thought to be important for the preservation of cultural heritage and the formation of a resource and role model for the transfer to future generations.

In the descriptive study based on the scanning model, it will be done interviews with the representatives of associations operating in the province of Afyonkarahisar and interviews with various cultural and artistic organizations and supportive research will be provided

through structured interviews with competent guides in the field. As a result of findings and interpretations, discussions and suggestions related to the topic will be given.

Keywords: music, culture, cultural memory

* * *

Kültür ve Kültür Endüstrisi Üzerine

Bir toplumun tarihî süreç içerisinde meydana getirdiği maddi ve manevi değerler bütünü olarak tanımlanan kültür kavramı, insanın oluşturduğu maddi, manevi, duygusal her şeyi içinde barındırmaktadır. Toplum içinde yer alan insanoğlunun öğrendiği bilgi, sanat, gelenek, görenek, beceri kültür kavramıyla birlikte değerlendirilmektedir (Budak; 2000: 13). Kültür aynı zamanda yerel ve bölgesel gelişmeye önemli katkıları olan önemli bir unsur olarak görülür. Kalkınma sorunsalı olarak da ele alınan kültürü küresel ekonominin getirdiği keskin rekabet ortamı karşısında yerel yönetimler de önemsemektedir. Kültürün, kentlerin imajını ve sosyo-ekonomik performanslarını güçlendirmenin temel araçları arasında olduğu düşünülecek olursa bu durum yerel yönetimler açısından önemli sayılmaktadır.

Endüstriyel kültür olarak da tanımlanan kültür endüstrisi müzik, sinema edebiyat gibi her türden kültürel öğenin ve etkinliğin metalaştırıldığı ve dolayısıyla sıradan nesneler gibi alınıp satılabilir hale dönüştürüldüğü ve bu kültürel ürünler aracılığıyla rasyonalizasyona dayalı bir kültürün inşa edildiği bir süreçtir (Kulak; 2016: 65). Televizyon, radyo, internet, basım ve yayıncılık, film endüstrisi gibi alanlar kültür endüstirisinin birer parçasıdır. Yazılım, video oyunları gibi yeni medya, tasarım (moda, iç mimari, grafik vb) mimarlık, reklamcılık, kültür ve eğlence hizmetleri ise yaratıcı hizmetler olarak değerlendirilebilir.

Kalkınma odaklı gündemin başarılı olabilmesi için topluma güç kazandırılması ve katılımın sağlanması gerekir. Bu noktada kültür devreye girer. Kültür ekonomisi ise, yenilikçiliği besleyen ve başka yeti ve kaynaklarla etkileşebilen sanatsal miras, süreçler, referanslar, yetkinlikler gibi somut ve soyut varlıkları içerir. Sanatsal mirasa müzeler, kütüphaneler, arşivler, koleksiyonlar vb. örnek teşkil edebilir. Kültür ekonomisi ne kadar sağlıklıysa ekonominin diğer alanlarını o derece besleyecek, hizmet ve üretim endüstrilerinin büyümesine ve performansına doğrudan veya dolaylı katkısı da o denli büyük olacaktır. Yerel yönetimlerin genel olarak sorumlulukları kapsamında Bölgesel çalışmalar, amme hizmetleri, imar planlama, kentsel ulaşım, temizlik, toplum güvenliği, kentsel dönüşüm, konut temini,

kültür mirasının korunması, eğitim, kültür ve sanata destek gibi çalışmalar bulunmaktadır. Kültür mirasının korunması, kültüre ve sanata hizmet noktasında yerel yönetimler kültür ekonomisini desteklemektedir. Bu hizmetler düşünüldüğünde yerel yönetimlerin içinde yer alan belediyelerin esas hedefinin toplumu da içine aldığı sosyal belediyecilik olması gerektiği söylenebilir.

Kent Kimliğinin Oluşumunda Kentsel Bellek

Kentler, kendilerine özgü bazı özellikleri doğrultusunda farklı biçimlerde tanımlanmışlardır. Bu tanımların yapılmasını sağlayan pek çok değişken mevcuttur. Kentin kimliğini oluşturan ve onu diğerlerinden farklı kılan doğal, sosyal ve yapılı çevre arasındaki ilişki ve etkileşimlerdir. Bu üç temel yapı birbiriyle de doğrudan bağlantılıdır. Şöyle ki; kentin içerisinde yer aldığı coğrafya, iklim gibi temel doğal yapı yaşam şeklini ve sosyal yapıyı etkilerken; aynı şekilde sosyal yapının ürettiği yapılı çevre de doğal yapıyı şekillendirmektedir (Ünlü; 2017: 76-77).

Bellek, Türk Dil Kurumunu'nda (www.tdk.gov.tr), 'yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini, bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza, zihin' olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımda dikkat çeken husus 'bilinçli olarak zihinde saklama gücü'dür. Zira bellek bir hatırlama ve unutma süreci olduğu gibi; bu süreç de toplumun varlığını sürdürmesinde önemli bir araç olarak görülmektedir. Bireyin ve toplumun, birey ve toplum olma yolundaki tarihsel yolculuğu bu süreç ile doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla kültürel yapıya ilişkin bilinçli olarak biriktirilen olgular ve olaylar kayıt altına alınması ve geleceğe aktarılması açısından önem arz etmektedir (Ünlü; 2017: 77). Kentlerin kimliği, içinde barındırdığı değerler ile gelişim göstermektedir. Tarihsel süreç içinde farklı kültürlerin sosyal, kültürel, ekonomik ve fiziksel yapısının birlikteliğinden oluşan bu değerler bütünü kentin somut belleğini yansıtmaktadır. Bu açıdan kentsel belleğin korunması, geçmişin izlerini günümüzde canlı tutmak ve yaşanılan mekâna anlam yüklemek konusunda önemli bir yere sahiptir. Ancak, kente yapılan olumsuz müdahaleler veya kent belleğini yansıtan değerlerin yeterince korunamaması sonucunda kentin özgün kimliğinin kaybettiği söylenebilir. Bu nedenle kent kimliğinin sürekliliği, ancak kentin belleğini yansıtan değerler saptanarak, bu değerlerin güncel koşullar dâhilinde kent ile bütünleştirilerek sağlanabilir (Çolpan; 2017: 34). Kentsel bellek, bireylerin mekânın kendisini ve tarihi ve sosyal çevresini deneyimlemesiyle oluşan bir çeşit toplumsal bellektir. Toplumsal kimlik ve bellek ile birebir ilişkili olarak yaşamın geçmişten gelen öğeleri şimdi ile anlamlı bir şekilde buluşturabilirse varlığını

sürdürebilir. Belleğini koruyabilen kentler toplum tarafından sahiplenilen kentlerdir ve bu kentlerin kimliğinin devamlılığı bu sayede sağlanmaktadır. Diğer taraftan toplumsal kentsel bellekteki kayıplar, bir toplumun belli bir dönemdeki kent kültürü ve yaşama tarzının unutulup aktarılamaması, zamanla kentin kimliğinin belirginsizleşmesine yol açar ve bu durum da o toplumda olumsuz etkiler oluşturup kültürel mirasa ilişkin kayıplar yaşanmasına sebep olur (Elhan; 2009: 23).

Kent belleği, kent kimliğinin ayrılmaz bir parçasıdır. Bireylerin topluma ilişkin sosyal, kültürel ve tarihsel deneyimleriyle birlikte oluşturdukları kolektif bellek, o kentin kültürüne, sanatına, sosyal yaşamına dair geleceğe aktarılacak mirasta önemli rol oynar.

Kent Belleğini Oluşturan Unsurlar

- Kentteki kültürel faliyetler
- Kentteki sanatsal faaliyetler
- Kentte bulunan vakıf, dernek ve cemiyetler
- Kentte bulunan sanat eserleri
- Kent çapında ki müzeler
- Soyut ve somut kültürel miraslar
- Kent genelinde üretilen sanat eserleri
- Kentin folklorik öğeleri
- Kentin gastronomik ürünleri
- Kentin tarihi boyunca ortaya çıkan hikaye, destan ve öyküler ve bunların yaratıcıları
- Kentin kültür mekanları
- Kentin tarihi mekanları
- Kentin eğitim kurumları ve işlevleri.

Kentlerde kültür varlıklarının önemi göz önüne alındığında Afyonkarahisar'ın birçok kültürel etkinlikle bu açıdan şanslı olduğunu söylemek mümkündür. 2001 yılından beri gerçekleştirilen Caz Müzik Festivali, 2002 yılından beri gerçekleştirilen Klasik Müzik Festivali, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı öncülüğünde paydaşlarıyla birlikte gerçekleştirilen 23 Nisan Korolar Şenliği, Amatör Çalgıcılar Festivali vb. buna örnek teşkil etmektedir. 2019 yılı Mart ayında yayımlanan Afyonkarahisar Sanat ve Müzik Ansiklopedisi çalışmasının kent belleğinin geleceğe miras olarak aktarılabileceği önemli bir köprü vazifesi gördüğü düşünülmektedir.

Kent belleğinin oluşumunda kültürel mirasın aktarımının önemi göz önüne alındığında devletin kültür politikasının önemi ortaya çıkmaktadır. Gelecekte devletin kültür politikasında merkezi yetkilerin yerele devredilmesi, kütüphane, kültüre merkezi, danışma bürosu, galeriler ve müzeler kurulması, kültürel altyapıların özel sektöre ve girişimcilere bırakılması ve özel sektöre ciddi oranda vergi indirimi uygulaması yapılması konuları ele alınmaktadır. Türkiye Seyahat Acentaları Birliği (TÜRSAB) ve Kültür ve Turizm Bakanlığı ile yapılan protokol ile İstanbul Arkeoloji Müzesinin 10 yıllık işletme, bakım ve onarım ihalesinin alınması buna örnek teşkil edebilir. 2004 yılında getirilen 5228 sayılı yasal düzenleme ile; kültüre ve kültür altyapılarına yapılan bağış, yardım ve harcamaların hepsinin gelir ve kurumlar vergisinden düşürülebilmektedir. 2004 yılında kabul edilen 5225 sayılı «Kültür Yatırımları ve Girişimleri Teşvik Kanunu» ile özel yatırımcılara önemli destekler verilmiştir. Buradan yola çıkarak kültür merkezlerinin yapımı, onarımı, işletmesi, kültürel ve sanatsal alanlara yönelik eğitim ve uygulama merkezlerinin yapımı, onarımı, işletilmesi, kültürel değerlerin araştırılması, derlenmesi, belgelendirilmesi, arşivlenmesi, sanata ve kültüre yapılan diğer destekler özel sektörler, kurum ve kuruluşlar tarafından yapılabilir. Özel sektörlerin desteği ile İstanbul Film Festivali 29 yıldır, Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali 17 yıldır, Uluslararası İstanbul Müzik Festivali 38 yıldır, Uluslararası İstanbul Jazz Festivali 17 Yıldır, İstanbul Bienali 12 yıldır düzenlenmektedir. Sabancı Ailesi, Akbank Sanat, Garanti Kültür A.Ş, Yapı Kredi Kültür Sanat ve Yayıncılık A.Ş., Galerist/Murat Plevneli, Kumbaracı/Tiyatro Topluluğu, BKM, BORUSAN Kültür Sanat, TEKFEN, İstanbul Modern ve çeşitli dernekler ve vakıfların desteğiyle süren bu etkinliklerin benzerlerini Afyonkarahisar'da da görmek mümkündür. Daha önce de bahsi geçen Klasik ve Caz Müzik Festivalleri, 23 Nisan Korolar Şenliği, Amatör Çalgıcılar Festivali gibi birçok etkinlik, Afyonkarahisar Valiliği, Afyonkarahisar Belediyesi gibi resmi kurumların yanı sıra özel sektörlerden, bazı dernek ve vakıflardan destek alarak devam etmektedir.

Afyonkarahisar Sanat ve Müzik Ansiklopedisi

Afyon Kocatepe Üniversitesi ve Afyon Belediyesi arasında 05.05.2017 tarihinde unutulmaya yüz tutmuş somut olan veya olmayan kültürel mirasların korunması, Afyonkarahisar sanatı ve müziğine dair bilgi ve belgelerin gelecek kuşaklara aktarılması amacıyla içerisinde; Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği, Görsel Sanatlar, Halk Oyunları, Edebiyat (ninnilerimizden ağıtlarımıza ve şiirlerimize kadar) ve detaylı bir kültür envanterinin yer aldığı altı ciltten oluşan Afyonkarahisar Sanat ve Müzik Ansiklopedisi projesi imzalandı. Tarama modelini esas nitel ve betimsel çalışmada; alan araştırması, Örnek olay, katılımlı gözlem, sözlü tarih gibi

birçok araştırma tekniklerinden yararlanılmıştır. Araştırma makro bir bakış açısıyla yapılmış olup mikro çalışmalara yol açması hedeflenmektedir.

6 ciltten oluşan Afyonkarahisar Sanat ve Müzik Ansiklopedisi'nin 1. Cildi olan *Kültür Envanteri* 9 bölümden oluşmaktadır:

1- ***Afyonkarahisar Tarihi:*** Bu bölümde Afyonkarahisar tarihine genel hatlarıyla yer verilmiştir. Afyonkarahisar isminin nereden geldiği, Hitiler, Frigler, Persler, Romalılar, Selçuklular ve Anadolu Beylikleri, Osmanlı Devleti ve Cumhuriyet Döneminde Afyonkarahisar konuları ele alınmıştır. Ayrıca Milli Mücadele döneminde Afyonkarahisar tarihi, Büyük Taarruz ve Afyonkarahisar'ın kurtuluşu konularına yer verilmiştir.

2- ***Afyonkarahisar Festival, Şenlik ve Etkinlikleri*****:** Bu bölümde Afyonkarahisar ve çevresinde yıl içerisinde düzenli olarak yapılan festival ve şenliklere yer verilerek görsellerle desteklenmiştir.

3- ***Afyonkarahisar Sanat ve Müzik Kurum-Kuruluş ve Toplulukları*****:** Bu bölümde Afyonkarahisar'da sanat ve müzik alanında faaliyet gösteren kurum, kuruluş, topluluk ve derneklerin genel bilgilerine ve yapmış oldukları etkinliklere yer verilmiştir. Afyon Halkevi, Afyon Mûsikî Cemiyeti, Dinar Bandosu gibi tarihe mal olmuş kurumlar da bu bölümde yer almaktadır.

4- ***Afyonkarahisar'da Müzik ve Sanat Eğitimi***: Bu bölümde Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı tarafından her ay düzenli olarak yapılan İhvan-ı Mûsikî toplantılarına, Devlet Konservatuvarı, Güzel sanatlar Fakültesi, Güzel Sanatlar Lisesi gibi Afyonkarahisar'da sanat alanında eğitim veren kurumlara, Afyonkarahisarlı müzik eğitimcilerine yer verilmiştir.

5- ***Afyonkarahisar Konulu Sanat ve Müzik Belgeselleri***: Bu bölümde Afyonkarahisar'ı konu edinen sanat ve müzik belgesellerinin künyeleri bulunmaktadır.

6- ***Afyonkarahisar'da Düğün Geleneği, Çocuk Oyunları, Ninni ve Maniler:*** Bu bölümde Afyonkarahisar ve çevresindeki düğün geleneği, çocuk oyunları, ninni ve maniler yapılan alan araştırmasıyla yazıya aktarılmış ve görsellerle desteklenmiştir.

7- ***Afyonkarahisar Sanat ve Müzik Mekânları***: Bu bölüm Afyonkarahisar'da yapılan sanatsal, kültürel ve bilimsel faaliyetlerde ev sahipliği yapan konferans salonları ve kültür merkezleri görselleriyle birlikte yer almaktadır.

8- ***Afyonkarahisar Sanat ve Müzik Yayınları:*** Bu bölümde Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı tarafından yapılan CD çalışmalarının künyeleri, 4 yıldır yılda iki kez düzenli olarak yayınlanan Akademik Müzik Araştırmaları Dergisiyle ilgili bilgiler ve AKÜ Devlet Konservatuvarı Mezunlar Derneği tarafından 2014 yılından beri verilen Yaşam Boyu Hizmet Onur Ödülleri yer almaktadır.

9- Afyonkarahisar Belediyesi Yayınları ve Etkinlikleri: Bu Bölüm, Afyonkarahisar Belediyesi'nin yayınlarını, düzenlenen, sanatsal, kültürel ve sportif faaliyetleri içermektedir.

2. Cilt *Afyonkarahisar Edebiyatı* 3 bölümden oluşmaktadır:

1-*Afyonkarahisar Edebiyatının Yerel Kaynakları*: bu bölümde Afyonkarahisar Edebiyatının yerel kaynaklarını oluşturan karahisarda Nur Mecmuası, Taşpınar Dergisi, Beldemiz Dergisi, İkâz Gazetesi, Gençliğin Sesi Gazetesi, Afyonkarahisar Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri, Afyonkarahisar Edebiyatı, kültür ve tarihi üzerine yazılan kitaplar, makaleler, araştırma yazılarına yer verilmiştir.

2-Afyonkarahisar Halk Bilgisi Manzum ve Mensur Ürünleri: Bu bölüm ninniler, maniler, türküler, dua-beddualar, ağıtlar ve destanlar gibi Afyonkarahisar kültürüne ait manzum eserleri ve atasözleri, deyimler, bilmeceler, masallar, efsaneler ve fıkralar gibi mensur eserleri içermektedir.

3-Biyografiler: Bu bölüm, Afyonkarahisar Edebiyatına hizmet etmiş ve bu konuda eserler vermiş olan şahısların biyografilerine ayrılmıştır.

3. Cilt *Geleneksel Halk Müziği* 12 bölümden oluşmaktadır:

1-Afyonkarahisar Geleneksel Halk Müziğine Genel Bir Bakış*:* Bu bölümde Afyonkarahisar halk müziği, merkez ve ilçelerinin yerel müzik kültürlerinin bağdaşan ve ayrılan kısımlarıyla genel olarak ele alınmıştır.

2-Afyonkarahisar Merkez Geleneksel Halk Müziği Kültürü: Bu bölüm Afyonkarahisar merkezdeki yerel müzik terimleri, yerel müzik kültürüne kaynaklık edenler ve alan

araştırmasıyla derlenen halk müziği örneklerine ayrılmıştır. Diğer alt başlıklar da bu düzenlemeye göre ilçelerin halk müziğine dair bilgiler bulunmaktadır.

3-Bolvadin Yöresi Geleneksel Halk Müziği Kültürü

4-Çay Yöresi Geleneksel Halk Müziği Kültürü

5-Dinar Yöresi Geleneksel Halk Müziği Kültürü

6-Emirdağ Yöresi Geleneksel Halk Müziği Kültürü

7-İhsaniye Yöresi Geleneksel Halk Müziği Kültürü

8-İscehisar Yöresi Geleneksel Halk Müziği Kültürü

9-Sandıklı Yöresi Geleneksel Halk Müziği Kültürü

10-Sinanpaşa Yöresi Geleneksel Halk Müziği Kültürü

11- Sultandağı Yöresi Geleneksel Halk Müziği Kültürü

12-Şuhut Yöresi Geleneksel Halk Müziği Kültürü

4. Cilt *Türk Sanat Müziği* 5 bölümden oluşmaktadır:

1-Türk Sanat Müziği Bestekârları: Bu bölümde Türk Sanat Müziğinde eser bestelemiş şahısların biyografileri yer almaktadır.

2- Türk Sanat Müziği Güfte Yazarları: Bu bölümde Türk Sanat Müziğinde bestelenmiş eserlere güfte yazarlığı yapan şahısların biyografileri yer almaktadır.

3-Afyonkarahisar ve Mevlevîlik: Bu bölümde Afyonkarahisar'da Mevlevilik konusuna değinilmiş, Sultan Dîvânî'nin edebi ve tasaavufî kişiliğine yer verilmiştir. Ayrıca Mevlevîhane'de medfun olan (defnedilen) ve Mevlevi âyinlerinde yer alan mûsikîşinasların biyografilerine yer verilmiştir.

4-Afyonkarahisar'da Korolar: Bu bölümde 1951 yılında faaliyetlerine başlayan Afyon Mûsikî Cemiyeti'nden günümüze kadar gelmiş, hizmet etmiş veya etmekte olan korolara yer verilmiştir.

5-Müzik Kültürüne Hizmet Edenler Dizini: Bu bölümde Afyonkarahisar'da müzik alanında hizmet verenlerin isimleri bulunmaktadır.

5. Cilt *Halk Oyunları* yedi bölümden oluşmaktadır:

1-Afyonkarahisar Halk Oyunları: Bu bölümde Türk halk oyunlarıyla ilgili bilgiler ve coğrafi dağılıma göre türlerle ilgili bilgilere yer verilmiştir.

2-Afyonkarahisar Yöresi Halk Oyunları: Bu bölümde Afyonkarahisar yöresi halk oyunlarında kadın ve erkek oyunları, oyun şekilleri ve halk oyunlarında eşlik eden çalgılara yer verilmiştir.

3-Afyonkarahisar'da Halk Oyunları Çalışmaları: Bu bölümde Afyonkarahisar'da günümüze kadar halk oyunları alanındaki çalışmalara ve halk oyunları topluluklarına yer verilmiştir.

4-Köy Seyirlik Oyunları: Bu bölüm deve oyunu, eziyet oyunu, kasap oyunu gibi köy seyirlik oyunlarının oynanış şekillerini içermektedir.

5-Afyonkarahisar Geleneksel Giyim Kuşamı: Bu bölümde Afyonkarahisar'daki kadın ve erkek giyim kuşamı görsellerle destelenerek açıklanmıştır.

6-Afyonkarahisar Halk Oyunlarına Emek Verenler: Bu bölüm Afyonkarahisar'da halk oyunlarına emek veren, bu konuda hizmet eden şahısların biyografilerini içermektedir.

7-Afyonkarahisar Halk Oyunları Müziklerinden Örnekler: Bu bölüm halk oyunlarında icra edilen müziklerin notasını içermektedir.

6. Cilt Görsel Sanatlar 5 bölümden oluşmaktadır:

1-Resim: Bu bölümde Kocatepe, Büyük Taarruz ve Çağdaş Türk Resim Sanatı, modernleşme hamleleri ve Türk resmi, "Kocatepe'de Türk Sanatı Buluşması" sürekli sergileri hakkında bilgiler verilmiş ve Afyonkarahisarlı olup kente resim alanında hizmet eden sanatçıların biyografilerine yer verilmiştir.

2-Seramik: Genel olarak ve Frig Uygarlığında seramik sanatına ilişkin bilgilerine değinilmiş ve Afyonkarahisarlı olup kente seramik alanında hizmet eden sanatçıların biyografilerine yer verilmiştir.

***3-Geleneksel Sanatlar*:** Bu bölümde geleneksel sanatların alt dallarını oluşturan hasır ve halı dokumacılığı, boyra örücülüğü, keçecilik, yemenicilik gibi geleneksel el sanatlarının bilgilerine değinilmiş ayrıca, Afyonkarahisar'da bulunan kalemişi bezemeli yapılar (camiler, türbeler, sivil yapılar) hakkında bilgilere yer verilmiştir.

4-Sinema: Bu bölüm 1922 tarihinden itibaren günümüze kadar Türkiye'de sinema, Afyonakarhisar'da sinema ve sinema mekânları, Afyonkarahisar Film Festivali, Afyonkarahisar'da çekimleri yapılan sinema filmleri, belgesel filmler ve diziler alt başlıklarını içermektedir. Bölümde son olarak sinema alanında kente hizmet etmiş Afyonkarahisarlı sanatçıların biyografilerine yer verilmiştir.

5-Fotoğraf: Bu bölümde fotoğraf sanatı ve sanatçıları, dünden bugüne fotoğrafçılık, ülkemizde fotoğrafçılık, Osmanlı Döneminde ve Cumhuriyet Döneminde fotoğrafçılık ve bu dönemlerde Afyonkarahisar fotoğrafları, Afyonkarahisar'daki ilk fotoğrafçılar, Ethem Tem fotoğraf yarışması alt başlıklarıyla bilgilere ve görsellere yer verilmiştir. Bölüm sonunda fotoğrafçılık alanında kente hizmet eden Afyonkarahisarlı sanatçıların biyografilerine yer verilmiştir.

Sonuç ve Öneriler

Araştırmadaki bilgiler ve bulgular doğrultusunda;

- "Ekonomik ve Sosyal Kalınma" çalıştayı yapılması,
- Yerel yönetimlere yön veren bir "Sanat Kültür Kurulu" oluşturulması,
- Afyonkarahisar finans, kültür ve kongre merkezi haline getirilmesi,
- "Afyonkarahisar Kültür Turizm" başlıklı her yıl düzenli olarak yayınlanan bir kitap yazılması ve bu kitapta sanatçı, akademisyen, idarecilerin görüşlerinin yer alması,
- "AKÜ-Afyon Kültür Kampüsü" kurulması,
- Afyonkarahisar Kültür Alt Yapısı çıkarılması,
- Sponsorlukla ilgili bilgilendirme toplantıları yapılması,
- Sanatçılara destekler ayrıntılı bir şekilde çıkarılması ve bilgilendirme toplantıları yapılması önerilmektedir.

Referanslar

Budak, Ogün Atilla (2000) *Türk Müziğinin Kökeni Gelişimi*, Barışcan Ofset, Ankara.

Çolpan, Cansu (2017) "Bir Semtin Kimliğinin Sürdürülmesinde Kentsel Belleğin Yeri: Yel değirmeni Örneği", Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Elhan, Seda (2009) *Kentsel Bellek Bağlamında Sanayi Mirasının Değerlendirilmesi*: İstanbul haliç Örneği, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Kulak, Önder (2016) "Theodor Adorno, Kültür Endüstrisinin Kıskacında Kültür", Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Ünlü, Tülin Selvi (2017) "Kent Kimliğinin Oluşumunda Kentsel Bellek ve Kentsel Mekan İlişkisi: Mersin Örneği", Araştırma, TMMOB Şehir Plancıları Odası, Mersin Üniversitesi Akdeniz Kent Araştırmaları Merkezi.

Emin YILDIRIM
Ayşe Hasan Türkmen Ortaokulu
yildirimemin1983@hotmail.com

KÜLTÜREL SERMAYE VE KÜLTÜREL KORUMACILIK BAĞLAMINDA TÜRK SANAT MÜZİĞİNDE ŞEFLİK: İZMİR AMATÖR TÜRK SANAT MÜZİĞİ KORO ŞEFLERİ ÖRNEĞİ

Özet

Geleneksel Türk sanat müzii şeflik alanının oluşum, değişim ve dönüşüm süreci incelediğinde toplumsal yapı ve toplumsal sürecin bu alan üzerinde etkili olduğu görülmektedir. Bu nedenle Bourdieu sosyolojisine ait alan, habitus, kültürel sermaye, strateji, güzergâh, uzam gibi kavramların bu alanı anlamlandırmada önemli analitik araçlar olduğunu söylemek mümkündür. Bu makale İzmir'deki geleneksel Türk sanat müziği grupları/koroları ve bu topluluklarda görev alan şeflerden yola çıkarak, geleneksel Türk sanat müziğinde şef olmak için gerekli olan parametreleri, şeflerin üslup, yorum, repertuar tercihlerini etkileyen etmenleri, kendileri arasındaki ayrımları nasıl yaptıklarını, şeflerin şeflik teknik ve anlayışını, Bourdieu'nün literatüre kazandırdığı kültürel sermaye kavramı ile anlamaya çalışır. "Kültürel sermaye, belirli bir grubun paylaştığı kültürel eğilim, tutum, inanç, gelenek, değer, iş yapma biçimi ve ifade neticesinde öğrendiği ya da edindiği beceriler olarak tanımlanabilir" (Aksoy ve Enlil, 2010: 25). Bu makale şeflerin, geleneksel Türk sanat müziği alanında şeflik yaparken kültürel sermayenin biçimlerinden kurumsallaşmış kültürel sermaye ve nesneleşmiş kültürel sermayeden ne ölçüde yararlandıklarını anlamaya çalışır.

Makalede yararlanılan bir diğer kavram, müze ve arşivcilik', 'himaye', 'muhafaza' gibi kavramları içerisinde bulunduran korumacılık kavramıdır. Yapılan alan araştırması sırasında geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin, geleneksel Türk sanat müziğine karşı korumacı bir tutum izlediği görülmüştür. Makalede, geleneksel Türk sanat müziği ile uğraşan şefler gerek tarihsel süreç içerisinde gerekse günümüzde kültürel korumacılık bağlamında irdelenecektir. Makalede değerlendirilen etnografik veri söz konusu korolarla yapılan alan araştırmasında gerçekleştirilen gözlem ve görüşmelere dayanır.

Anahtar Kelimeler: kültürel sermaye, şeflik, kurumsallaşmış kültürel sermaye, nesneleşmiş kültürel sermaye, kültürel korumacılık, geleneksel Türk sanat

CONDUCTING IN TURKISH ART MUSIC IN THE CONTEXT OF CULTURAL CAPITAL AND CULTURAL PROTECTIONISM: EXAMPLE OF IZMIR AMATEUR TURKİSH ART MUSIC CHORUS CONDUCTORS

Abstract

When the formation, change and transformation process of the traditional Turkish Art Music conducting area are examined, it is seen that the social structure and the social process are effective on this area. Therefore, it is possible to say that concepts such as habitus, cultural capital, strategy, route and space belonging to Bourdieu sociology are important analytical tools for understanding this field. This article tries to understand the parameters required to become a conductor in traditional Turkish art music, factors affecting the conducting style, interpretation, repertoire preferences, how they make the distinctions between themselves, the conducting technique and understanding of the conductors, cultural capital concept that Bourdieu has gained in the literature by examining the traditional Turkish art music groups / choruses in İzmir and the conductors working in these communities. '' Cultural capital can be defined as the skills, attitudes, beliefs, traditions, values, ways of doing business, and skills acquired or imparted by the expression of a particular group's cultural tendencies, attitudes, beliefs, traditions.'' (Aksoy ve Enlil, 2010: 25). This article tries to find out how the chiefs use the institutionalized cultural capital and objectified cultural capital as a form of cultural capital while conducting traditional Turkish Art Music.

Another concept that is used in the article is the notion of protectionism, which includes concepts such as 'museum and archivism','protection' and 'preservation'. During the field survey, it has been seen that the traditional Turkish Art Music conductors has a protective attitude towards traditional Turkish Art Music. In the article, the conductors who are dealing with traditional Turkish Art Music, will be examined in the context of cultural preservation, both in the historical process and nowadays. The ethnographic data evaluated in this study is based on observations and interviews conducted in field research with subject choruses.

Keywords: cultural capital, conducting, traditional Turkish art music, ınstitutionalized cultural capital, objectified cultural capital, cultural protectionism

* * *

Giriş

Geleneksel Türk sanat müziği şeflerini incelediğimiz bu çalışmada, geleneksel Türk sanat müziğine şef figürünün neden ve nasıl girdiğini, şefleri geleneksel Türk sanat müziğini icra etmeye iten sebepleri, şeflik anlayışını oluşturan etkenleri, şeflerin kendi içlerinde farklılaşmalarını sağlayan parametreleri Bourdieu'nün kavramları ile anlamlandırmak mümkündür.

"Kültürel sermaye eyleyenin doğumundan itibaren edinmeye başladığı, okul ve aile kurumları başta olmak üzere, sosyal yaşamı sürecinde pekiştirdiği tüm donanımı ifade etmektedir" (Yüce, 2007: 54). "Bourdieu'ye göre kültürel sermayenin üç biçimi vardır: kültürel sermaye bedenselleşmiş halde (sunum üslubu, konuşma tarzı, güzellik vb.), nesneleşmiş halde (resimler, kitaplar, makineler, binalar gibi kültürel ürünler) ve kurumsallaşmış halde var olabilir" (Aktaran Featherstone 2005: 174). Geleneksel Türk sanat müziği ile ilgili gerekli *kültürel sermaye*nin edinilmesinde kurumsallaşmış bir eğitimin büyük önemi vardır. Konservatuvarlar, korolar, dernekler vasıtasıyla edinilen bu *sermaye* biçimi Bourdieu'nün sınıflandırmasındaki *kurumsallaşmış sermaye*ye işaret eder.

Şefliğin yapılabilmesi, müziksel ifadelerin gerekli jest, mimik, el, kol, vücut hareketleriyle desteklenip koro üyeleri ile özel bir iletişim ağı oluşturulması ile mümkündür. Tarif edilen bu özel iletişim Bourdieu'nün sınıflandırmasındaki bedenleşmiş (cisimleşmiş) *kültürel sermaye*ye işaret eder. Ayrıca şeflerin dil yeterliliği, konuşma şekli ilgili vasıflarını da Bourdieu'nün sınıflamasındaki *bedenselleşmiş kültürel sermaye* biçimlerine dâhil etmek mümkündür[1].

Bir başka *kültürel sermaye* edinilecek alan ise nota, fotoğraf, plak, kaset, cd, video gibi nesnelerle elde edilen *nesneleşmiş kültürel sermaye*dir. *Kültürel sermaye*nin bu biçimleri ile şeflik arasında sıkı bir ilişki vardır. Bourdieu'nün belirttiği kültürel sermayenin tüm biçimlerini kullanarak geleneksel Türk sanat müziği şeflerini irdelemek bir makaleye sığmayacak kadar geniş bir konudur. Bu nedenle bu makalede ağırlıklı olarak kültürel sermayenin kurumsallaşmış ve nesneleşmiş biçimleri üzerinde durulacaktır. Ayrıca makalede geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin, geleneksel Türk sanat müziğine karşı izlediği korumacı tutum, 'kültürel korumacılık' kavramı bağlamında irdelenecektir.

[1] Ayrıntılı bilgi için (Yıldırım ve Levent , 2017) "Habitus ve Bedenselleşmiş Kültürel Sermaye Bağlamında Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Şeflik: İzmir Amatör Geleneksel Türk Sanat Müziği Koro Şefleri Örneği" isimli makaleye bkz.

Pierre Bourdieu Sosyolojisinde Kavramlar

Alan

Bourdieu, Bourdieu sosyolojisinde var olan alan, habitus, sermaye, doxa, illusio gibi kavramların daha net anlaşılmasını sağlamak ve bu kavramların birbirleri ile kurdukları ilişkiler neticesinde anlam kazandıklarını gözler önüne sermek üzere sık sık oyun örneğinden yararlanır. Oyunun oynanması için gerekli olan "Alan nosyonu Bourdieu'nün 60'lı yılların sonunda sanat sosyolojisi alanında yaptığı araştırmalardan doğmuş ve daha sonraki tüm çalışmalarının ana gövdesini oluşturmuştur" (Aktaran Swartz, 2011: 48).

Bourdieu alanın yapısı için "nesnel ilişkilerin ağı ya da konfigürasyonudur" (Bourdieu ve Wacquant, 1992: 97) der. Arun, (2010: 39) alan kavramsallaştırmasının hem içindeki yapıyı, verili pozisyonları hem de bireyi yarattığını belirtmiştir. Çalışmamız açısından bakıldığında ise geleneksel Türk sanat müziğinin içerisindeki yapıyı ve şefin rolünü belirlemede alan kavramı önemli bir rol oynar. Alanın şeflere dayattığı koşulların neler olduğu, bu koşulları kabul eden veya reddeden ya da kısmi kabul eden şeflerin alanda nasıl konumlanıp, tanımlandıkları konumuz açısından göz önüne aldığımız başka bir önemli noktadır.

"Bourdieu'ye göre alan, -sadece anlam ilişkilerinin değil- güç ilişkilerinin ve bu ilişkileri değiştirmeyi hedefleyen mücadelelerin yeridir; dolayısıyla sürekli değişim yeridir" (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 89). "Her alanda gömülü olan mücadeleler, yani tarih vardır" (Karagül, 2014: 33). Günümüzde faaliyet gösteren İzmir'deki amatör geleneksel Türk sanat müziği koro şefleri ile ilgili incelemeyi gerçekleştirebilmemiz için Türkiye'de geleneksel Türk sanat müziği alanındaki şefliğin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan etkenleri, şefliğin ilk ortaya çıkış tarihinden bugüne kadar geçirdiği değişim ve dönüşümü yani alanın önceki yapısını anlamak büyük önem taşır. Bu perspektifte makalede geleneksel Türk sanat müziğinde koro ve şef kavramının geçmişten günümüze kadar geçirdiği değişim ve dönüşüm irdelenecektir. Ayrıca kişinin bireysel olarak geçirdiği tarihsel süreç ve bu sürecin ona hangi yatkınlıkları kazandırdığı konumuz için önem arz etmektedir.

"İllusio, oyuna yoğunlaşmak, oyun tarafından ele geçirilmek, oyunun yapılana değdiğini sanmak, ya da daha basit söylemek gerekirse, oyun oynamaya değdiğini düşünmektir" (Bourdieu, 1995: 149). "Her alan belirli bir illusio tipini gerektirir ve üretir, Bourdieu bunu bir alanın oyununun değerli olduğuna dair bir inanç ya da kabul olarak tanımlar" (Aktaran

Swartz, 2011: 178). Şeflerin, şef olmaya istekli olmaları için buna değer birtakım kazanımlar elde etmeleri gerekir. Bu kazanımlar şeflerin, şeflik alanına yoğunlaşmalarına, kendilerini şefliğe kaptırmalarına olanak tanır. Alanda şefler, bu kazanımları; 'sanatçı', 'hoca' gibi statüler kazanma, saygı ve prestij, geniş bir sosyal sermaye sahip olma olarak sıralamışlardır. Şeflerin çoğunun bu sıralamanın içine ekonomik sermayeyi katmamaları, çok azının bu pratikten ekonomik sermaye elde ettiğini ancak bunun para için yapılacak bir iş olmadığını belirtmeleri dikkat çekicidir.

"Bir alana girmek için oyunun kurallarının örtük biçimde kabul edilmesi gerekir" (Aktaran Swartz, 2011: 178). Bourdieu oyunun kurallarını doxa olarak tanımlamaktadır. Şefler, geleneksel Türk sanat müziği şefi olabilmek için şeflik alanının kurallarına bilmek durumundadır. "Doxa, özel bir görüş açısıdır, kendini evrensel olarak dayatan bir görüş açısı, egemen olanların görüş açısıdır; devlete egemen olarak egemen olan ve devleti yapmakla kendi görüş açılarını evrensel görüş açısı olarak oluşturmuş olanların görüş açısı" (Bourdieu,1995: 128). "Her konuma birtakım ön kabuller, yani bir doxa tekabül eder" (Bourdieu, 2015a:352). Kültürel sermaye kavramını anlamada alan kavramı kadar önemli bir diğer kavram da habitus kavramıdır. Çünkü kişilerin habituslarından gelen kültürel sermaye bu makalenin önemli ayaklarından birini oluşturmaktadır. Geleneksel Türk sanat müziği şefleri, şefik alanına girişte alanının kurallarına uymak durumundadır. Şefler bu kuralları kabul ederek alana ait habitus ve kültürel sermaye biçimlerinin devamlılığını sağlar. 'Doxa' sadece alana girişte değil, alandaki konumunu korumada ve alana yeni girişleri kısıtlamada önemli bir rol oynar. Yıldırım ve Ergun (2017: 1375) alanda kendini ispatlamış şeflerin alana yeni girişleri zorlaştırmak ya da kendi kültürel sermayelerince değerli görüp benimsedikleri yönetim tekniklerini, üslupları, repertuarları, jargonu, çalgı ve sazende seçimini önemseyip kendi kültürel sermayelerince anlamsız kabul edilenleri küçük görmelerini sağlamak amacı ile koydukları bu kuralların doxa çerçevesinde düşünülmesi gerektiğini, şeflerin bu kurallara uyup uymamalarının kendi aralarında ayrışmalarını sağlayan etkenlerden biri olduğunu belirtmişlerdir.

Habitus

Geleneksel Türk sanat müziği şeflerini incelediğimiz bu makalede, geleneksel Türk sanat müziği ve şeflerinin içinde bulunduğu sanatsal alanı, bu alanın yapısı ve işleyişi hakkında bilgi sahibi olmak, bu işleyişteki ayrıntıları anlamak için Bourdieu'nün sanat sosyolojisinde kullandığı olasılar uzamı kavramından yararlanacağım. "Olasılar uzamını sanatçıların habituslarının, sanatsal üretimlerin ve sanat alanının tarihinin kesişme uzamı olarak tanımlamaktadır" (Aktaran Karagül, 2014: 50). "Daha önceden yapılmış şeyler vardır, artık yapılmayacak şeyler vardır. Dolayısıyla bu olasılar uzamı, bir yaratıcıyı tarihe katan aracı işlevini üstlenir" (Bourdieu, 1999: 13,14). "Olasılar uzamı hem belli bir anda düşünülebilecek ve gerçekleştirilebilecek potansiyelliklerin sonlu evrenini –özgürlük-hem de bu potansiyellikler içinde yapılması ve düşünülmesi gereken şeyin belirlendiği zorlamalar dizgesini -gereklilik- tanımlar ve sınırlandırır" (Bourdieu, 1999: 360). Olasılar uzamı geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin tercihlerinde, yorumlarında, şefleri hem sınırlar hem de farklılaşmalarını sağlar. Geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin alanda strateji geliştirmesinde, olasılar uzamı bağlamında ele alabileceğimiz iki kavram öne çıkmaktadır. Bunlar habitus ve toplumsal güzergâhtır. Şefler, habitusları ve toplumsal güzergâhları ile alanda birtakım stratejiler geliştirirler.

Bourdieu ise habitusu şöyle açıklar:

> "Kolektif tarihin ürünleri olan nesnel yapılara uygun ve gerekli şeylerin aşılanması ve içselleştirilmesiyle üretilen, (bu nesnel yapıların işleyiş koşulunu oluşturan) uzun ömürlü, adapte eğilimler biçiminde yeniden-üretilen, aktörler kurumlar içinde nesnelleşmiş tarihi paylaşırlarken inşa edilen habitus, kurumların yaşamasını, onları pratik olarak içselleştirmeyi ve (böylece ölü sözcükler durumundan çıkartarak, içlerinde tortulaşmış anlamı yeniden canlandırarak, ancak aynı zamanda bu yeniden canlandırmanın gerektirdiği revizyonlar ve dönüşümleri empoze ederek) onları aktif halde tutmayı mümkün kılan şeydir. (Aktaran Calhoun, 2014: 104, 105)

"Faillerin, insanların toplumsal dünya içindeki konumları açısından neyin 'makul' neyin 'mantıksız' olduğu hakkındaki yargıları, habitustan kaynaklanır" (Swartz, 2011: 48). Şeflerin üslup, davranış ve icra anlayışındaki farklı görünümleri farklı habituslara sahip olmalarından

kaynaklanır. Klasik bir üslup ve icra jargonu ile yetişmiş bir şefin bu yöndeki repertuar ve çalgı tercihi sürpriz sayılmaz. Bütün bunlar habitusun özellikleri ile daha kolay bir şekilde inceleme yapmamıza olanak tanır.

"Habitus tarihseldir" (Yazıcı, 2008: 36). Tarihsel bir özellik taşıyan habitusun şefliğe etkisini anlamak için geçmiş dönem şefleri ve şeflik becerileri hakkında edinilecek enformasyon bugünün şeflerini anlamada yarar sağlar. Geleneksel Türk sanat müziğinde şefliğin ortaya çıkması için ne tür toplumsal, politik sebeplerin olduğu konumuzun çok boyutlu bir şekilde irdelenmesi için önem arz etmektedir. "Habitus, bireysel ve kolektif uygulayımlar üreten, tarihin bir ürünüdür ikisinin birleşiminin oluşturduğu sosyal yapıdır" (Yazıcı, 2008: 36). Sosyal yapı ve şeflik arasında ilişkinin incelenmesi bu makale için izlenecek yollardan bir tanesidir. Çünkü şefliğin oluşmasında etkili olan sosyal yapı, şefliğin sürmesinde ve değişim dönüşüm sürecinde de önemli rol oynar. Habitus "faillere (koşullara bağlı olarak) mizaç ve eğilim kazandırır" (Yazıcı, 2008: 36). Şeflerin alanda kazandıkları mizaç ve eğilimlerinin neler olduğu, nasıl oluştuğu, bedende cisimleşen eğilimlerinin neler olduğu gibi sorularının yanıtlanmasında habitus kavramından yararlanılabilir. Yazıcı'nın da (2008: 36) belirttiği gibi habitusun "sürekli eğilimler" şeklinde bedende cisimleşmesinden dolayı şeflerin koro yönetmek için bedenlerinde cisimleşen eğilimlerini belirlemek açısından habitus kavramı işe yarar. Geleneksel Türk sanat müziğindeki şefliğin icra edilebilmesi için alana özgü sermayenin edinilmesi gerekir. Ancak bu sermayenin edinilmesi kadar nasıl kullanıldığı da konumuz açısından önemlidir. Edinilen sermayenin kullanılması, toplumsal yapılarla geleneksel Türk sanat müziği icra pratiği arasındaki bağı oluşturan bir dizi edinilmiş düşünce, davranış ve beğeni kalıplarına dayanır. "Bourdieu'nün habitus olarak adlandırdığı bu kalıplar, katılımcının oyuna yatkınlığını belirler" (Ayas, 2014: 159). Bu yatkınlıklar korolarda, konservatuvarlarda, TRT gibi kurumsal yapılarda kazanılabilir. Ortak düşünce, davranış ve beğeni kalıplarına sahip olan kişiler ortak habituslardan gelebilirler. Örneğin bir pratiğin ortak icra anlayışı mezun oldukları konservatuvarın habitusundan ya da amatör koronun habitusundan kaynaklanıyor olabilir.

Habitus kavramı bir şefin, geleneksel Türk sanat müziği içerikli bir koroda gerek konser öncesi gerek konser sırasında gerek prova ve çalışmalarda gerekse konser bitiminde nasıl davranması gerektiğini gösteren bir sınıfsal terbiyedir.

"Bourdieu, sanat ürünlerinin uzamıyla sanatçı uzamının kendisini ve aralarındaki ilişkiselliği ele alan bir sosyolojik yöntem önerir" (Bourdieu, 2013: 21). Bu sosyolojik yöntem çalışmamızdaki birçok noktayı aydınlatmaya yarar. Bourdieu bu ilişkiyi şöyle açıklar:

> Sanatçıların sanat alanındaki konumları ve sanatsal konumlanmaları –sanat için mi, toplum için mi yoksa piyasa için mi sanat üreteceği, ne türde eserler verdiği, hangi akımın taşıyıcısı oldukları gibi– habituslarının ve toplumsal güzergâhlarının (sermayelerinin dağılımının zaman içindeki değişiminin) dolaylı sonucudur. Yani, alanda konumlanma ve alan içindeki tavır alma, sanatçının habitusunun ve toplumsal güzergâhının bir sonucu olsa da bizatihi olasılar uzamı tarafından dolayımlanır. (Aktaran Karagül, 2014: 51)

Yıldırım ve Ergun (2017: 1377) yaptıkları alan araştırması sonucunda şeflerin sanat için mi toplum için mi sanat ürettiğine dair düşüncelerinin oluşmasında, geleneksel Türk sanat müziğinin tanımlanmasında, klasik üslup, piyasa üslubu gibi üsluplardan birini seçme eğilimlerinin etkisinde, bu üsluplar için yaptıkları tanımlamalarda ve üsluplara atfettikleri değerin oluşmasında, repertuar tercihlerinde, şeflik yönetim teknik ve becerilerinin oluşmasından, seyirciyle kurdukları diyaloglardan şeflerin sahne adabının şekillenmesine kadar şeflerin (geleneksel Türk sanat müziği icracılarının) habitusunun ve toplumsal güzergâhının etkilerinin görüldüğünü ve bu etkilerin olasılar uzamı tarafından dolayımlandığını belirtmişlerdir.

Bourdieu'nün Sermaye Kavramı ve Sermaye Türleri

Bourdieu'ye göre eşitsizliğin temelinde sermayenin aktarımı vardır. "Sermaye, toplumun önemli görüp, işe yarar ve değerli kabul edebildiği, onun için uğraş verilen, bireye avantajlar katan değerler bütünüdür" (Bourdieu ve Wacquant'den aktaran Albayrak, 2015: 17). "Belli bir alanda hem mücadele silahı hem uğruna mücadele edilen, sahibine belli bir iktidar, bir nüfuz kurma olanağı veren belli bir alanda var olmayı sağlayan şeydir" (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 82).

"Birey sermayesini mümkün olduğunca arttırmaya çalışır. Bireyin sahip olduğu sermaye türü ve miktarı yaşam kalitesini ve geleceğini belirler. Bireylerin biriktirdiği sermaye aynı zamanda sınıf ayrımlarını yeniden üretir" (Kaya 2005: 5-6). Geleneksel Türk sanat müziği şefi olmak için hangi tür sermayelere sahip olunması gerektiği ve bu sermayelerin nasıl

kullanılması gerekliliği önemli bir konudur. Geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin biriktirdiği sermayeler kendi içlerinde ayrılmalarını sağlar. Her ne kadar, çalışmamız kültürel sermaye kavramı ekseninde bir inceleme gerçekleştirmeyi amaçlamış olsa da diğer sermaye türlerini anlamak, hem bu sermaye türlerinin kültürel sermaye ile olan ilişkisini çözmede yardımcı olmada hem de geleneksel Türk sanat müziği şefi olmak için hangi tür sermayelere sahip olunması gerektiğinin belirlenmesinde faydalı olacaktır.

"Bourdieu genellikle dört sermaye tipinden söz eder: İktisadî sermaye (para ve mülk), kültürel sermaye (eğitim de dâhil olmak üzere kültürel mallar ve hizmetler), sosyal sermaye (tanışıklıklar ve ilişki ağları), simgesel sermaye (meşruluk)" (Aktaran Swartz, 2011: 110).

Geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin sahip oldukları sermaye biçimleri finansal başarılar elde etmelerini, aidiyet kazanmalarını, tanınmalarını, prestij kazanmalarını, sosyal çevre edinmelerini, estetik değerde bulunmalarını vb. sağlayan değerler bütünüdür.

Ekonomik Sermaye

Bourdieu'ye göre ekonomik sermaye maddi kaynaklara sahip olmak ile ilintilidir. İstenilen kültürel ürünlere sahip olmak, bu kültürel ürünler ile ilgili bir eğitim almak, hangi kültürel ürünün aktarılacağına dair karar vermek gibi faaliyetlerde bulunabilmede ekonomik sermayenin önemi yadsınamaz. "Bourdieu'ye göre ekonomik sermaye bütün sermaye biçimlerinin temelinde yer alır" (Ayas, 2015: 140).

"Bourdieu'ye göre ekonomik sermaye bireylerin sahip olduğu ekonomik gücün göstergesidir. Doğrudan ve hemen paraya çevrilebilen veya mülkiyet hakları biçiminde kurumsallaştırılan kaynaklar ekonomik sermaye olarak tanımlanmaktadır" (Erdoğan, 2011: 18). Ekonomik sermaye kültürel sermayenin biçimlenmesinde önemli bir etkendir. Görüşme yaptığım şeflerin çoğu, geleneksel Türk sanat müziği alanında iyi bir şef olmak için bu alanla ilgili yüksek düzeyde kültürel sermayeye sahip olmak gerektiğini belirtmişlerdir. Böyle bir sermayenin edinilmesi hem yıllar almakta hem de bu kültürel sermayenin edinilebilmesi için kişinin ekonomik sermayesinin yeterli düzeyde olması gerekmektedir. Kişinin bu alan ile ilgili korolarda, konservatuvarlarda, derneklerde eğitim alması için ekonomik yeterliliğe sahip olması gerekir. Geleneksel Türk sanat müziği şefinin, geleneksel Türk sanat müziği ile ilgili kitaplara, nota arşivine, ses arşivine (plak, cd, kaset) sahip olabilmesi için de yeterli düzeyde ekonomik sermayeye sahip olması gerekir. Sazende olan şefler iyi bir şefin muhakkak bir

geleneksel Türk sanat müziği çalgısı çalması gerektiğini belirtmişlerdir. Bunun için de şefin bir çalgıya sahip olması için ekonomik durumunun çalgı ve çalgı eğitimi alabilecek düzeyde olması gerekir. Bir başka konu repertuarın özgürce belirlenebilmesi için şefin görev yaptığı kurumun ekonomik olarak güçlü olması durumudur. Böylece şef aktarmasını istediği kültürel ürünleri özgürce seçebilecektir. Şefler, bir koro şefinin sanatından ödün vermemesi için muhakkak koronun bağlı bulunduğu finansman desteğini sağlayacak bir kurumun olması gerektiğini belirtmiştir. Bu sayede şef, istediği repertuarı belirleyecek ve 'sanatından ödün vermeyecektir'. Şefin ücretinin koro üyeleri tarafından ödendiği kurumlarda ise şef, koro üyelerinin isteklerini dikkate alarak çeşitli stratejilere başvurmaktadır. Ayrıca şefin bağlı bulunduğu kurumun ekonomik olarak yeterli düzeyde olması çalışmanın yapılacağı salon ve yeterli çalgı eşliğinin sağlanması için de önemlidir. Ekonomik sermaye, şefi, mesleğini icra ederken dağar, mekân seçimi, sahne üzerindeki duruşu, sazende seçimi gibi tercihlerinde etkilemektedir. "Ekonomik sermaye aynı zamanda seçkin müzik çevrelerine girmek için de kullanabilir ve böylelikle sosyal sermayeye dönüştürülmüş olur" (Ayas, 2015: 140).

Toplumsal (Sosyal) Sermaye

Toplumsal ilişkilerin güçlenmesi için bir çözüm olarak görülen toplumsal sermaye kavramı geleneksel Türk sanat müziği şefleri açısından bakıldığında, koro üyelerinin bir arada tutulmasında yani koro bütünlüğünün sağlanmasında, korodaki ortak davranış kalıplarının benimsenmesinde ve aidiyet hissinin yaratılmasında önemli bir unsurdur. Zaten yüzyıllarca meşk geleneğinin öğretim yöntemi olduğu geleneksel Türk sanat müziği için sosyal ilişkiler büyük önem arz etmektedir.

"Literatürde birçok farklı tanımına rastlanan toplumsal sermaye kavramı, Karşılıklılık normları ile benzer insanları bağlayan, farklı insanlar arasında köprü kuran sosyal ilişkiler ağının değeri ile ilgilidir" (Aktaran Aydoğdu, 2010: 27). "Bourdieu, toplumsal sermaye kavramını bireyin iletişim ağları oluşturması sonucunda elde ettiği kaynak olarak değerlendirmektedir. Bu tanımlamada dikkat çeken diğer bir nokta; sadece gerçek değil, daha sonra oluşabilecek potansiyel kaynakların da sermaye şeklinde nitelendirilmesidir" (Erdoğan, 2011: 19). "Ana hattı ile ifade edilecek olursa halk arasındaki 'ne bildiğin değil kimi tanıdığın önemlidir' inancı, toplumsal sermayenin başlangıç noktasını oluşturmaktadır" (Aydoğdu, 2010: 27).

Şeflerin edindikleri toplumsal sermayeleri şefliklerini icra ederken onlara kolaylık sağlar. "Bireyin toplumsal konumu üzerinde de etkili olan sosyal ilişkiler ve bağlantılar, aynı zamanda kültürel sermayelerini de şekillendirebilecek etkilere sahiptir. Bireyin kurduğu ilişkiler ağı, onun kültürel ve sosyal yaşamındaki davranış ve beğenilerinde değişiklikler yaratabilir türüdür" (Misci Kip, 2010: 25). Şef, icra faaliyetini sosyal ilişkilerin ve bağlantıların kurulduğu korolar vasıtası ile sağlar. Burada geleneksel Türk sanat müziğine ait bir koroya üye olmak, koro üyesi için toplumsal sermayenin bir göstergesidir. Aynı zamanda üye olmak ile edineceği sermaye ile kişi kendisini üye olmayanlardan ayırır.

"Bourdieu toplumsal sermayenin sosyal yükümlülüklerden, bağlantılardan oluştuğunu vurgulamaktadır. Bireyler arasındaki bağların yoğun ve dayanıklı olmasının önemli olduğunu belirtmektedir" (Erdoğan, 2011: 19). Şefler bilgi, beğeni ve tecrübelerini aktararak kurdukları ilişkiler ağı ile koro üyelerinin kültürel ve sosyal yaşamındaki davranış ve beğenilerinde değişiklikler yaratabilirler. Bunun için de şefler, korosu ile Bourdieu'nün belirttiği gibi yoğun ve dayanıklı bir bağ kurmak zorundadır. "Bourdieu'ye göre belirli bir özne tarafından sahiplenilen toplumsal sermayenin değeri, etkili biçimde harekete geçirebildiği bağlantı sayısına ve her bir bağlantıyla sahip olunan ekonomik, kültürel veya sembolik sermayenin büyüklüğüne bağlıdır" (Field, 2006: 23).

Bourdieu'nün toplumsal sermaye teorisinde ekonomik ve kültürel sermaye belirleyici bir role sahiptir" (Aktaran Erdoğan, 2011: 19). Şefler çevresindeki müzisyenler ile (sazende, hanende, şef) kurduğu sosyal temaslar ile şeflik başarısını arttırabilir. Şefler çevrelerindeki müzisyenler ile kurdukları sosyal temas ile hem bu müzisyenlerden etkilenirler hem de yönettikleri konserlerinde bu müzisyenlerden sazende, solist olarak yararlanabilirler. Böylece bünyelerinde çalıştıkları kurumların ekonomik gücünün bazı sanatkârların ücretlerini ödemeye yetmemesi durumunda şefin 'hatırı' yani sosyal sermayesi devreye girer.

Bazı şefler sahip oldukları sosyal ağlar ile TRT, bazı ulusal ve uluslararası yayın kanallarında koroları ile konser vererek daha geniş kitlelere ulaşmaktadırlar. Sonuç olarak şefler, alandaki konumlarını sağlamlaştırmak ve başarılarını arttırmak için uygulayacakları stratejilerde sosyal sermayeden yararlanırlar.

Simgesel Sermaye

Dönemlere göre ve alanlara göre öne çıkan sermayeler bulunmaktadır. Bourdeiu'ya göre diğer sermaye türlerini içinde barındıran ve gösterge değeri olan sermaye biçimi simgesel sermayedir. "Simgesel sermaye, bilişsel temelli, yani bilgiye ve başkaları tarafından kabul görmeye dayalı bir sermayedir" (Bourdieu, 1995: 149). Geleneksel Türk sanat müziği şefi olabilmek için öncelikle koro üyelerinin, izler kitlenin, sazendelerin, bağlı bulunduğu kurumun kabulü gerekmektedir. Diğer sermaye türlerini başarıyla kullanabilen şefler bir takım unvanlar elde ederler. Şeflere saygı gösterilmesi, otorite olarak görülmesi 'hoca', 'sanatçı' olarak kabul edilmesi simgesel sermaye ile ilgilidir. Şefler elde ettikleri bu simgesel tanınma ve simgesel sermayeye dayalı edimleri ile koro ve dinleyici üzerinde etkinliklerini kurarlar. Bütün bu unvanlar ve statünün sağladığı güç bize şeflik kurumu için simgesel sermayenin önemini göstermektedir.

"Simgesel sermaye biriktire gelinen prestij ve onur gibi toplumda iyi olarak kodlanmış sermaye biçimidir" (Kaya, 2005: 35-36). "Diplomalar, koleksiyonculuk simgesel sermayeye örnektir" (Baran ve Özsöz, 2011: 12). Alanda söz sahibi olmak için kullanılan sermayedir. Bu sebeple bazı şefler, geçmişte aldığı ödülleri, teşekkür belgelerini, diplomalarını odalarına asarak bunlar üzerinden etki altına aldığı kitlenin zihinlerinde iyi kodlanmış sermayeye biçimlerine sahip olduklarını göstermektedirler. İzmir'deki bazı amatör geleneksel Türk sanat müziği koroları dönem sonlarında korolarına katılan üyelere sertifika vermektedir. Koro üyelerinin bu sertifikalar ile övünmeleri, bu sertifikalarla çekilmiş fotoğraflarını sosyal paylaşım sitelerinde paylaşmaları ya da evlerinin duvarlarına asmaları simgesel sermayeye örnektir. Şeflerin geleneksel Türk sanat müziğinin nota, plak, resim arşivlerine sahip olmalarının onlara kattığı prestijden bahsetmeleri simgesel sermayeye örnektir. Çünkü bir koleksiyona sahip olmak da simgesel sermaye ile ilintilidir.

Kültürel Sermaye

Bourdieu kişilerin toplumsal uzamdaki konumlarının belirlenmesinde ekonomik sermayenin ve kültürel sermayenin çok önemli rol oynadığını belirtir. Geleneksel Türk sanat müziği alanında şef olabilmek için verilecek mücadelede alan ile ilgili kültürel sermaye edinmek büyük rol oynar. Bourdieu'ye göre "Bilgi sermayesi olarak" da (Aktaran Bourdieu ve Wacquant, 2014: 108) adlandırabileceğimiz kültürel sermaye şeflik alanına girişte, güç, statü

elde etmede, var olan statüyü korumada, alana yeni girişleri kısıtlamada etkin bir rol oynar. Şeflerin toplumsal uzamdaki yerinin belirlenmesinde de kültürel sermaye kavramı iş görür niteliktedir.

"Bourdieu'ye göre kültürel malların maddî mallardan farkı, insanların bu malları yalnızca anlamlarını kavramak suretiyle temellük edebilmeleri ya da tüketebilmeleridir" (Aktaran Swartz, 2011: 112). Bu durum geleneksel Türk sanat müziği eserleri, eserlerin güfteleri, makamları, usûlleri, üslupları için de geçerlidir. Geleneksel Türk sanat müziğini oluşturan bütün bu bileşenleri temellük ettirmek için şefler bu kültürel ürünlerin içindeki kodları var olan kültürel sermayeleri ile çözerler. Şefler böylece geleneksel Türk sanat müziği türüne ait olan kültürel ürünlere kültürel olarak yakınlık ve aşinalık kazanırlar. Kültürel sermaye ve habitus kavramları bize bir şefin neden bir kültürel ürünü tercih edip diğerini etmediği hakkında fikir verir.

"Kültürel sermaye, kişinin elde ettiği bilgi, yetenek, beğeni, eğitim biçimleri ve bunların sağladığı avantajlardır" (Misci Kip, 2010: 28). "Sahip olunan kültürel sermaye, kültür seviyesinin bir göstergesidir" (Misci Kip, 2010: 10). Şeflerin geleneksel Türk sanat müziği ile ilgili geniş bir repertuara sahip olması, makamları, usûlleri, üslupları bilmesi, şeflerin bu alandaki kültür seviyesinin yüksekliğinin göstergesi olarak kabul edilir. Bu da kişinin diğer şeflerden ayrılmasına sebep olmaktadır. Kültürel olarak yüksek görülen şeflerin ise olanakları iyi olan daha prestijli kurumlarda görev aldıkları görülmektedir.

Bourdieu, "Kültürel sermaye kavramı ile parasal terimlere kolay kolay dökülemeyecek, kültürel toplumsallaşma ve aktarım gibi daha derinden işleyen boyutlara ağırlık verir" (Aktaran Swartz, 2011: 114). "Kültürel sermaye, eyleyenin sahip olduğu ekonomik ve toplumsal sermayeden görece özerk olması ve simgesel sermayeye oranla daha somut göstergelere sahip olması nedeniyle analitik olarak ayrı değerlendirilebilir" (Yüce, 2007: 54). Görüşme yaptığım şefler yüzlerce yıldır meşk usûlü ile aktarılan geleneksel Türk sanat müziğinin aktarılıp, yaşatılmasında kendilerinin önemli bir görevi olduğunu, bu kültürel aktarımın aslına uygun olarak sürmesinin ise hiçbir maddi menfaatle ölçülmeyeceğini belirtmişlerdir. Şeflerin gerçek anlamda bir şefin, geleneksel Türk sanat müziği ile ilgili yüksek düzeyde bir kültürel sermayeye sahip olduğunu, ancak maddi anlamda (ekonomik sermaye açısından) zayıf olduklarını belirtmeleri Yüce'nin ve Bourdieu'nün kültürel sermaye ve ekonomik sermayenin dağılımı ile ilgili yukarıdaki ifadeleri ile örtüşmektedir.

"Kültürel sermaye, kişinin kültürel bilgisi, yetenekleri, tecrübeleri, dil yeterliliği, konuşma şekli, kelime bilgisi, düşünme tarzı, gerçek bilgisi, dünya görüşü vb. ile ilgilidir" (Misci Kip 2010: 28). Geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin alanları hakkındaki tecrübeleri iyi bir şef olmak için avantaj sağlamaktadır. Bu tecrübenin oluşmasında *kültürel sermaye*nin çeşitli boyutları hakkında geniş bir birikime sahip olmak gerekir. Bourdieu'ye göre *kültürel sermaye*nin çeşitli boyutları vardır. Smith'e göre bunlar: "Güzel sanatlara ve kültüre ilişkin nesnel bilgi, kültürel beğeniler ve tercihler, biçimsel nitelikler (örn. üniversite derecesi, müzik eğitimi), kültürel beceriler ve teknik ustalık (örn. bir çalgı kullanma yetisi), zevk sahibi olma, 'iyi' ve 'kötü' arasında ayrım yapma yetisi olarak sıralanabilir" (Aktaran Albayrak, 2015: 21). Alan ile ilgili yakınlık duymak, aşinalık, o alanı oluşturan bileşenlerin detaylı olarak tanınması ve sık sık karşılaşılması ile kazanılmaktadır. Görüşme yaptığım şefler besteciler, eserler, eserlerin oluşma hikâyesi hakkında geniş bir *kültürel sermaye*ye sahip olan şeflerin koro üyeleri üzerinde olumlu bir etki bıraktığını ifade etmişlerdir. Smith'in belirttiği güzel sanatlara ve kültüre ilişkin nesnel bilgiler içerisinde şefin sahip olduğu eserlerin hikâyeleri, bestecilerin hayatları ve bu eserlerin nerelerde kullanıldıkları bilgilerini de saymak mümkündür. Eserleri oluşturan bestecilerin hayatlarını bilmek ya da eserin hikâyesini bilmek koro üyesinin ve şefin o eseri benimsemesi ve o eseri tercih etme isteğini arttırmaktadır. Bazı şefler ise Türk sinemasında kullanılmış olan eserlerin hangi film ve karelerde kullanıldığını anlatarak, konserlerde multivizyonda göstererek koro üyelerinin eserlere olan ilgisini artırmakta ve bu yöndeki *sermaye*sini göstermektedir.

Smith'in *kültürel sermaye*nin boyutlarından biri olarak ifade ettiği kültürel beceriler ve teknik ustalık kategorisine geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin çalgı çalma ve yönetim anındaki bedensel hareketlerini katabiliriz. Smith'in, *kültürel sermaye*nin boyutlarından biri olarak ifade ettiği zevk sahibi olma, 'iyi' ve 'kötü' arasında ayrım yapma kategorisine bazı şeflerin bazı eserler ve üsluplar için 'iyi-kötü', 'klasik-piyasa' gibi estetik yargılarda bulunabilmelerini örnek gösterebiliriz. Bu yargılar doğal olarak sahip olunan *kültürel sermaye* biçimlerine dayanarak oluşturulmaktadır.

"Bourdieu, sadece üretim süreciyle değil, kişinin üretim dışında tüketim için de harcadığı zaman ve tercihleriyle ilgilenmekte ve toplumdaki ayrımın esasında kişilerin beğeni ve tercihleri ile ilgili olduğuna dikkat çekmektedir. Geçen yıllar, yaşanılanlar, birikimler, kültürel kökenler ve bilinçaltı, kişilerin kararlarını ve tercihlerini etkilemekte, kişiler arasında bir farklılaşmaya neden olmaktadır" (Misci Kip 2010: 4). Şeflerin beğenilerinin ve tercihlerinin

oluşumunda *habitus* ve *kültürel sermaye*lerinin etkileri geleneksel Türk sanat müziğinde şef figürünü anlamada önemli bir yer tutar. "Birbirlerinin farkında olan beğeni kültürleri çoğunlukla karşıtlıklar üzerinden kendilerini tanımlarlar" (Arun, 2010: 14). "Beğeniler, şeflerin ayrışmasında da önemli yer tutar. Örneğin kendini klasikçi bir şef olarak gören bir şefin "onunla görüşme, sana çok fazla bilgi veremez. Zaten hep piyasa eserler dinler, söyler. O piyasacı şeftir" şeklindeki ifadeleri şefleri ayırmada beğenilerin ayrıştırıcı bir özellik taşıdığını göstermektedir" (Yıldırım ve Ergun, 2017: 1375).

Kültürel Sermaye Bağlamında Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Şeflik

Geleneksel Türk sanat müziği literatüründe koro yönetimi ile ilgili öneri mahiyetinde birkaç kaynak yazılmış ise de üzerinde fikir birliğine varılmış, şeflik teknik ve becerilerini içeren bir standartlaşma henüz söz konusu değildir. Konservatuarlarda geleneksel Türk sanat müziği ile ilgili koro şefliği bölümünün olmaması, okutulan derslerin de yönetimden çok toplu çalıp söylemeye dayalı olması bu standartlaşma için ciddi bir çabanın olmadığını göstermektedir.

Günümüz geleneksel Türk sanat müziği şeflerini sosyolojik ve müzikolojik bir anlayışla anlamaya çalışan bu makalede Bourdieu'nün sosyoloji çalışmalarında dikkate alınması gerektiğini belirttiği 'yapısal tarih' incelemesinden de yararlanılması konunun açıklığa kavuşması adına faydalı olacaktır. Bourdieu yapısal tarihi şöyle tanımlar: "İncelenen yapının birbirini izleyen bütün hâllerini, hem o yapıyı sürdürmek ve dönüştürmek için daha önce yapılmış mücadelelerin ürünü olarak, hem de o yapıyı oluşturan iktidar ilişkileri, gerilimler ve çelişkiler yoluyla buradan çıkan dönüşümlerin ilkesi olarak ortaya çıkaracak bir tarih" (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 74).

Bourdieu'nün yapısal tarih incelemesini şefler için uygularsak, geleneksel Türk sanat müziğinde şefliğin ilk görülmeye başladığı zaman diliminden bugüne kadar olan geçen süreci değerlendirmemiz gerekir.

Öztüfekçi (2006: 22) konser salonlu, programlı, smokinli, fraklı, sahneli, şefli icra düzeninin 20. yüzyıl ürünü olduğunu, bu düzenin 19. yüzyılda geleneksel Türk sanat müziğinin sürüklendiği meşruiyet krizinden kurtulmak ve Batı müziğinin yarattığı 'çağdaş', 'uygar' ya da 'ciddi' müzik çağrışımlarına ortak olmak ve bundan yararlanmak amacıyla gerçekleştirildiğini belirtmiştir. "Batı orkestra konserlerinde olduğu gibi bir şef önderliğinde Türk müziği

icralarının da yine Cumhuriyet'ten önce başlamış olduğunu belirtmek gerekir" (Behar, 1993: 122).

Görüşme yaptığım bazı şefler, geleneksel Türk sanat müziğinde şeften önce serhanendelerin fasıl gruplarını yönettiğini ve bir nevi şeflik yaptıklarını belirtmişlerdir. Serhanendeler "icra sırasında hangi eserin söyleneceğini, hangi esere nasıl ve ne zaman geçileceğini, elindeki zilli def ile yaptığı bazı küçük jestler, işaretler ve bazı hareketlerle gruptaki hanende ve sazendelere haber verir" (Web 1). Serhanendelerin bu görevleri ile şefin bazı görevlerinin örtüştüğünü düşünen bazı şefler, şefliğin temelini serhanendelere dayandırsalar da görüşme yaptığım çoğu şef bu görüşte değildir. Bu görüşte olmayan şefler, serhanendeler ile şeflik arasında benzer görevler olsa da iki yapının birbirinden farklı olduğunu belirtmişlerdir. Yapılan çalışmalarda da bu farklar ortaya konmuştur. "Zaman, mekân, sahne düzeni, icracı sayısı, kıyafet ve müziksel davranış açısından bakıldığında, tamamen farklı bir bağlamda işlerlikleri olduğu açıktır" (Öztüfekçi, 2006: 22). Öztüfekçi'nin yaptığı bu değerlendirmelere katılmakla birlikte serhanendelerin yönetmenliklerinde daha çok ritim, tempo, giriş ve bitirişlerde etkin rol oynadıklarını, şeflerin görevlerinin sadece bunlarla sınırlı kalmadığını belirtmek isterim. Şeflerin, koronun uyumunu sağlamak, icra birliğini sağlamak, eserlerin hangi gürlükte ve nasıl bir oturtum ile icra edileceğini belirlemek gibi görevleri de vardır. Şefin ayakta olması, serhanendenin müzisyenler ile birlikte oturuyor olması sahne duruşu açısından da farklılık arz etmektedir. Ayrıca şef figürü ile birlikte sahne düzeni ve dekor anlayışı da geleneksel Türk sanat müziğinde önem kazanmıştır.

> "Geleneksel Türk müziğinde ilk koro yönetimi, Santuri Miralay Hilmi Bey'in Mızıka-i Hümayun bünyesinde kurulan Fasl-ı Cedid heyetini elinde bagetle yönetmesiyle başlamıştır. 1908 yılında Muallim İsmail Hakkı Bey tarafından kurulan yaklaşık kırk kişilik bir geleneksel Türk sanat müziği topluluğunu bizzat kendisi yönetmiş ve son derece olumlu tepkilerle karşılanmıştır. Muallim İsmail Hakkı Bey'in kurduğu ve yönettiği bu topluluk, o zamanın en kalabalık topluluğu olması bakımından önemlidir. Geleneksel Türk müziği toplu icra tarihinde 1921 yılında, halka açık bir konserde, koronun önünde ayakta durarak ve elinde bagetle yönetim yapan ilk müzisyenin ise Ali Rıfat Çağatay olduğu bilinmektedir. Ali Rıfat Çağatay'ın yönetmiş olduğu bu koro, Kadıköy'de kurulan Şark Musıkî Cemiyeti korosudur. Ali Rıfat Çağatay, bu koroda geleneksel Türk sanat müziği sazlarına, Batı Müziği sazlarını da

> katarak yeni bir icra tarzı oluşturmuştur. Dârülelhan bünyesindeki bir toplu icrada Hoca Ziya Bey elinde bagetle koro yönetmiştir. Daha sonraları çeşitli müzik cemiyetlerinin çatısı altında bu koroların sayıları gittikçe çoğalmıştır" (Özer, 1995: 43-44).

Yaptığım literatür taramasında bazı geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin geleneksel Türk sanat müziğinde şeflik müessesinin olmadığını düşündükleri bilgisine ulaştım. Kırk iki yıllık şef olan Süheyla Altmışdört'ün, Şenalp (2012: 38) ile yaptığı görüşmede geleneksel Türk sanat müziğinde şeflik müessesesinin olmadığını belirtmesi, Ahmet Özhan'ın, Zeybek (2013: 25) ile yaptığı görüşmede, şefliğin koral müzik icabı olduğunu bizim müziğimizde olmadığını söyleyip, Batı müziğindeki şeflikle ile bizim müziğimizdeki şeflik arasında benzerlik olmadığını belirtmesi bu yönde düşünen şeflere örnek niteliğindedir.

> "Görüşme yaptığım bazı şefler de geleneksel Türk sanat müziğinde şeflik müessesinin olmadığını düşünmektedir. Bu sebeple görüşme kişilerimin büyük bir kısmı Batı sanat müziğinde şef kavramının kullanılmasını, geleneksel Türk sanat müziğinde ise 'yöneten' ya da 'hazırlayan ve yöneten' kavramının kullanılmasının daha doğru olduğunu belirtmiştir. Yöneten kavramını klasik anlayıştaki şefler daha çok tercih etmektedir[2]. Görüşme yaptığım şefler, geleneksel Türk sanat müziğindeki şefliğin daha çok 'hocalık' yönüne vurgu yapmaktadırlar. Şeflere göre geleneksel Türk sanat müziğinde şeflerin en önemli görevi 'geleneği doğru olarak aktarmaktır'. 'Geleneği doğru aktarma'; 'baskıların sağlam olması', eserin notaya göre ve klasik ekolün temsilcilerinin icralarına benzer şekilde icra edilmesi, eserlerin geleneksel Türk sanat müziği üslûp ve tavrı ile (klasik üslup ile) ve geleneksel sazlar ile icra edilmesini içerir. Şeflerin, gelenek neticesinde öğrendiği ya da edindiği beceriler kültürel sermayeye işaret eder. Şefler, geleneksel Türk sanat müziğine 'ulvi', 'sanatsal', 'gerçek müziğimiz' gibi değerler atfetmektedirler. Şeflerin bu müzik ile ilgili sahip olduğu sanatsal ve geleneksel her türlü manevi değer kültürel sermayenin kapsamı içinde yer alır. Şeflere göre köklü bir müzik olan geleneksel Türk sanat müziğine şeflik müessesi artı değerler katmıştır" (Yıldırım, 2017: 35).

[2] Şeflerin şeflik algısı ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. "İzmir Amatör Türk Sanat Müziği Koro Şeflerinin Şeflik Algısı" (Yıldırım, 2017: 35).

Alan çalışmalarım sonucunda edindiğim enformasyona göre şeflerin, Mesut Cemil Bey'i geleneksel Türk sanat müziği şeflik müessesesinde çok önemli bir yere konumlandırdıklarını söylemek mümkündür. Mesut Cemil Bey özellikle klasik üslubu benimseyen şefler tarafından örnek alınması gereken bir şef olarak gösterilmektedir. Mesut Cemil Bey'in idare tarzı bu şefler tarafından örnek bir yönetim şekli olarak görülmektedir.

Yıldırım (2017: 35) şefler ile yapmış olduğu görüşmeler neticesinde, şeflerin geleneksel Türk sanat müziğindeki şeflik ile Batı sanat müziğindeki şefliğin aynı anlamda olmadığında fikir birliğine vardıklarını ancak hangisinin hangisinden üstün, zor ya da kapsamlı olduğu konusunda farklı görüş bildirdiklerini belirtmiştir. Görüşmelerden her iki müzik türüne ait şefliğin kendi alanlarına has icra özellikleri ve icra zorluğu olması sebebi ile herhangi birinin diğerinden üstün ya da aşağıda olmadığı, geleneksel Türk sanat müziği eserlerinin birçoğunda metronomu (tempoyu) ve nüansları belirtecek işaretlerin olmaması, hatta bazı perdelerin nasıl icra edileceğinin nota ile belirtilememesi sebebi ile geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin yüksek düzeyde bir kültürel sermayeye sahip olması gerektiği bu sebeple geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin görevlerinin daha zor ve kapsamlı olduğu, Batı müziği şeflerinin aynı anda birçok partiyi okuyabilmek, bu partileri ayrıntılı olarak bilmek zorunda olmaları, do, fa ve sol anahtarlarında yazılmış partları okuyabilmeleri gerekliliğinden dolayı Batı sanat müziği şeflerinin, görevinin daha kapsamlı ve zor olduğu gibi birbirinden farklı sonuçlar çıkmıştır. Ancak ağırlıklı olan görüş, her iki müzik türüne ait şefliğin kendi alanlarına has icra özellikleri ve icra zorluğu olması sebebi ile herhangi birinin diğerinden üstün ya da aşağıda olmadığı görüşüdür.

Şefin beğenisinin oluşmasında içinde yetiştiği toplumsal yapının etkisi büyüktür. Kişilerin sahip olduğu beğeniler sahip oldukları kültürel sermayeler neticesinde şekillenir. Beğenileri oluşturan yapı taşları kültürel sermayelerdir. Ayrıca içinde bulunduğu toplumsal sınıf, nasıl davranmaları gerektiğini ve mesleğini nasıl icra etmesi gerektiğini belirlemede önemli rol oynar. Şefler görüp gözlemledikleri, iletişim kurdukları şefler (geleneksel Türk sanat müziği seslendiricileri) ile içinde yetiştikleri korolarda birtakım alışkanlıklar, zevk ve estetik tecrübesi edinirler. Bourdieu sosyolojisinde toplumsal uzam olarak adlandırılan zevk ve estetik beğeninin de kazanıldığı bu yerde şeflerin sahip oldukları konumlar sermayelerin miktarı ile ilişkilidir. "Toplumsal uzam, ekonomik, toplumsal, kültürel ve sembolik sermayenin çeşitli elemanlarından ve habitusun kalıcı özelliklerinden oluşmaktadır.

Toplumsal uzam, teorik olarak benzer toplumsal konumları paylaşan kişilerin benzer toplumsal ve hayat tarzı pratiklerine sahip olduğu uzamdır" (Aktaran Misci Kip 2010: 5).

Geleneksel Türk sanat müziğinde şeflerin koro yönteminde, eser öğretimi sırasında ve "sahne adabına uygun" diye nitelendirdikleri davranışlarındaki ortaklık toplumsal uzamdaki mesafe anlayışı ile ilgilidir. Bu da Bourdieu'nün, toplumsal uzam içerisinde bulunan "failler, gruplar veya kurumlar, bu uzamda birbirlerine yakın oldukları ölçüde müşterek özelliklere, uzak oldukları ölçüde ise daha az ortak noktalara sahiptirler" (Bourdieu, 2013: 194) görüşü ile örtüşür. Daha açık belirtmek gerekirse; bu durum toplumsal uzamda benzer konumda bulunan şeflerin benzer habituslara sahip olmalarına sebep olur. Bu da şeflerin benzer müziksel pratiklerde bulunmalarına, benzer sanat anlayışı içerisinde olmalarına, bazı ekolleri ya da üslupları tercih edip bazılarını kabul etmemelerine, benzer teknik ve becerilere sahip olmalarına, benzer bir jargon ve beden dili kullanmalarına zemin hazırlar. Farklı habituslar ise farklılaştırıcı etki yaratırlar. Yani farklı habituslar, şeflerin yukarıda belirttiğim parametrelerde farklılaşmalarına sebep olabilir.

Kendilerini Bourdieu'nün yüksek sanat olarak nitelendirdiği, üst sınıfın ürettiği sanat kategorisine giren bir alanda faaliyet gösteren şefler, geleneksel Türk sanat müziği alanındaki bilgi, deneyimleri ile yüksek bir kültürel sermayeye sahip olduklarından dolayı geleneksel sanat müziği ilgilileri ve koro üyeleri tarafından toplumsal uzamda görece iyi bir yerde konumlanırlar. Toplumsal uzamda görece iyi bir yerde olan şeflerin bu konuma gelmeden önce alan ile ilgili mizaç ve eğilim kazanmalarında habitusun etkisi olduğunu görmekteyiz. Çelik'in (2005: 38- 39) de belirttiği gibi habitus, "kişinin içinde bulunduğu toplumsal ilişkiler ağı içerisinde farkında olmadan edinmiş olduğu alışkanlıkların toplamıdır. Belirli bir zevk ve estetik tecrübesi edinilirken bir sınıfın, ya da belirli bir sınıfsal ilişki ağının habitusu benimsenir". Görüşme yaptığım şeflerden Halil İbrahim Yüksel'in şefin koro üyelerine estetik beğeni ve zevk kazandırması ile ilgili aşağıdaki ifadeleri bu duruma örnek verilebilir.

> "Kayseri Belediye Konservatuvarının Klasik Türk Müziği Korosunda aldığım eğitim şefliğimi çok etkilemiştir. Topluluğu yöneten kişinin müzik zevki ne ise ister istemez öncelikle onun müzik zevki ile karşı karşıya geliyorsunuz. Ama ondan sonra bir yol ayrımına gelebilirsiniz. Eğer o müzik zevki sizi de etkiliyorsa devam ediyorsunuz. Siz farklı düşünüyorsanız başka yollara gidiyorsunuz. Mustafa Bozyelli hoca benim müzik zevkimin oluşmasına vesile

> oldu. Çok iyi bir hocadır. Onun müzik zevki: onun derken, biraz bencilce olarak söyleyeceğim ama haklı olarak Türk Müziği'nin zevki, onda fazlasıyla vardı. O da bize intikal etti. (Halil İbrahim Yüksel ile yapılan kişisel görüşme, 2015a)

Yüksel'in belirttiği bu görüşleri, Bourdieu'nün beğeni ile ilgili saptamaları ile desteklemek mümkündür. "Beğeni, benzer tercihleri olanları birleştirir ve onları farklı beğenileri olanlardan ayırır" (Bourdieu'den aktaran Arun, 2010: 12). Beğeni onaylama işlevi görürken beğenmeme de ise ret işlevi görmektedir. Böylece şef adayı içerisinde yetiştiği koro şefi ve üyelerinin onayı ile birtakım beğenileri içselleştirir. Bourdieu'nün kültürel sermaye kavramı estetik tercihleri ve hayat tarzı farklılıklarını da içermektedir. Topluluğu yöneten kişinin zevki, beğenisi ile koro üyesinin zevki birleştirici ve ayırt edici bir özelliktir. "Bir sanat yapıtını anlamayı veya beğenmeyi/tiksinmeyi doğuran faktör, seyircinin habitusu ve sahip olduğu kültürel sermaye miktarıyla ilişkili olan, yapıtın taşıdığı kodlara hâkim olup olmamasıdır" (Karagül, 2014: 199). Yani bir şeyi beğenmek o şey ile ilgili bilgi sahibi olmak ve sıklıkla karşılaşmak ile mümkündür. Dolayısıyla şef sahip olduğu kültürel sermaye birikimini ve alanı anlamaya dönük kodları koro üyelerine aşılamayı başardığı sürece koro üyelerine kendi estetik beğenisini ve zevkini benimsetebilir. O zaman bazı koro üyelerince 'uyutucu', 'ağır', 'anlamsız', 'uyuşuk' gibi pejoratif anlam taşıyan bazı eserler şefin etkisiyle koro üyelerince zevk alınan eserlere dönüşebilir. Böylece şef hem koronun devamını sağlar hem de istediği tarzda bir kültürlenmeyi gerçekleştirmiş olur. Görüşme yaptığım şeflerden bir tanesinin geleneksel Türk sanat müziğinin en önemli bestecilerinden olan Abdülkadir Meragi'nin 'klasik' eserlerden biri olarak nitelendirdiği *Amed Nesimi Subh-u Dem* eserini korosuna ilk öğrettiğinde çok sert bir tepki ile karşılaştığını ancak bu tarz eserleri seslendirdikçe sevdiklerini ve zamanla konserin bir bölümünü bu tarz eserlerinden oluşturduklarını belirtmesi, koro üyelerinin 'klasik' eserlerdeki kodlara hâkim olmaya başlaması ve sık sık karşılaşması ile zevk aldıklarını göstermektedir.

Görüşme yaptığım şeflerin tamamına yakını bir amatör koro geçmişine sahiptir. Şeflerin zevk ve beğenilerinin oluşmasında amatör korolarda edindikleri kültürel sermayelerin etkisinin çok büyük olduğunu belirtmeleri Bourdieu'nün "Aktörlerin seçimleri daha örtüktür, pratiktir ve yatkınlıklara dayanır; birikmiş sermaye ile geçmiş deneyimlerinden getirdikleri uygun yatkınlıklar arasındaki, mevcut fırsatlar ile eylemde bulundukları alanların kısıtlamaları arasındaki ilişkiyi yansıtır" (Aktaran Swartz, 2011: 114) görüşleri ile örtüşür.

Zevk, beğeni ve mizacın oluşmasında etken olan habitus aynı zamanda pratiklik duygusu da kazandırır. "Habitus, belli bir durumda yapılması gerekli olan şeye ilişkin bir tür pratiklik duyusudur. Sporda buna 'oyunu okumak' (duyumsamak) denir. Bu da aslında, oyunun o anki durumunda belirsiz olmakla birlikte mevcut olan, oyunun geleceğini önceleme sanatıdır" (Bourdieu, 1995: 45). Şeflerin habitüel durumuna örnek vermek gerekirse; solistin, koro üyelerinin ya da sazendelerin ne zaman hata yapacağını konserin seyri esnasında fark etmesi ve buna tam zamanında müdahale etmeyi bilmesi, izleyicinin ve koronun üyelerinin reaksiyonlarına göre gerekli jest ve mimikleri kullanması, başarılı bir performans sergileyebilmesi için konser anında ve öncesinde sarf ettiği bütün çaba 'oyunu okuma' becerisinin gelişip gelişmemesi ile ilgilidir. Konser anında 'oyunu okumaya' örnek vermek gerekirse, bir sazendenin taksiminin ne zaman biteceğini taksim sırasında anlayan şefin diğer sazendelere dem tutmaları yönünde direktif vermesidir. Bütün bunlar, şefler için habitüel bir durumdur. Konser öncesi ve konser anında üretilen stratejiler bilinçaltı ile ilgili bir durumdur. Şeflerin kazandığı bu 'oyuna aşinalık', izleyicinin reaksiyonlarına göre yapılacak müdahaleleri bilmesini sağlar. Şefler bu durumu 'nabza göre şerbet vermek' olarak nitelendirmişlerdir.

Şeflerin habitüel durumlarından kaynaklanan birtakım tavır ve davranışları vardır. Harker'ın da dediği gibi "Bireyin alandaki konumu değiştiğinde habitus da değişebilmektedir" (Aktaran Misci Kip 2010: 5). Geçmiş yaşantısında koro üyesi ya da sazende olan kişinin o zamanki davranış kalıpları ile şef olduğundaki davranış kalıpları değişmektedir. Örneğin daha önce sazende olan bir kişi şef sahneye geldiğinde ayağa kalkarken, şef olduğunda ise bütün saz sanatkârları onun önünde ayağa kalkmaktadır. Saz sanatkârı olduğunda saz sanatkârları ile ilk önce sahneye çıkan kişi koro şefi olduğunda en son sahneye çıkmaktadır. Joas ve Knöbl'ın da belirttiği gibi: "Tüm alanlar (üretim, eğitim, eğlence, politika) kendi kuralları çerçevesinde kendi özel habituslarını oluştururlar. Böylece "bilim insanları, politikacılar, sporcular vb. konuşmaları, jestleri, sorunlara yaklaşım tarzları, yürüyüşleri gibi özel habituslarıyla ayırt edilebilirler" (Aktaran Kutay, 2012: 9). Şefler kendine ait habitusları ve davranışları ile sahnede hemen fark edilirler.

> "Sanat müziği şeflerinin sınıfsal habitusu çerçevesinde sanat müziğinin 'ciddi' olması dolayısıyla ciddi ve disiplinli olması bunun yanında nazik olması, Türkçeyi güzel, doğru (önceki kuşak şef ve geleneksel Türk sanat müziği sanatkârları gibi 'İstanbul Türkçesi' kullanması), eserin icrasına uygun bir şekilde beden dilini kullanması, usûlleri doğru vurması, gerek hanende ve

> sazende gerekse koro ve izleyiciler arasında iletişimi kuracak doğru jest ve mimikler yapması, sahnede bulunduğu süreç içerisinde şeflerin tabiri ile 'sahne adabına' uygun davranışlar sergilemesi beklenir. Şefin sahneye ne zaman çıkacağı, sahneye geldiğinde izleyiciye nasıl selam vereceği, şef sahneye geldiğinde ayağa kalkan sazendelere nasıl oturmaları gerektiğini göstereceği, izleyicilerin beğenilerine nasıl cevap vereceği, konser bittiğinde nasıl davranması gerektiği, kendisine çiçek verildiğinde nasıl teşekkür edeceği, taksim yapacak sazendeye nasıl işaret vereceği gibi davranış kalıpları şefin içinde yetiştiği geleneksel Türk sanat müziği icracı ve şeflerinin (seslendiricilerinin) kültürel yapısının bir yansımasıdır. Tabi bu bütün şeflerin aynı şekilde davrandığını göstermez. Ancak yine de geleneksel Türk sanat müziğine ait bu habitus kendini hissettirmeyi sürdürür" (Yıldırım ve Ergun, 2017: 1376).

Bourdieu bir oyunda (alanda) oyuncunun (eyleyicinin) o alandaki özgül sermayenin dağılışına bağlı konumuna -bu aynı zamanda o alanda var olan güç ilişkilerindeki konumudur- göre izleyeceği üç strateji olduğunu belirtir. Bu stratejiler: koruma (muhafaza), takip etme (izleme) ve alt üst etme (bozguna uğratma, yıkma) stratejileridir. (Aktaran Karagül, 2014: 44)

Şeflerin kendi içlerinde ayrışmalarını sağlayan önemli unsurlardan biri de tercih ettikleri stratejilerdir.

> "Alan çalışması sırasında, alanda daha eski olan deneyimli şeflerin daha çok koruma stratejileri ile konumlarını ve var olan sanatsal anlayışını sürdürme çabasında oldukları gözlemlendi. Yapılan görüşmeler sonucunda klasikçi/gelenekselci şeflerde bu durumun daha net görülebilir durumda olduğu ortaya çıktı. Bu koruma stratejisi bir eserin nasıl yorumlanması gerektiğinin belirlenmesinde, geleneksel Türk sanat müziğinin tanımlanmasında, kimin gerçek anlamda şef olup olmayacağına dair karar vermeye dönük kriterlerin belirlenmesinde, kimin şeflik alanına girip kimin girmemesi gerektiğine dair yargılarda bulunmada etkili bir rol oynar. Alana yeni giren şeflerde ise daha çok takip etme stratejileri görülür. Yeni şefler daha deneyimli olan şeflerden repertuar oluşturma, saz sanatkârlarının seçimi, koro ve solonun programdaki sayısal değeri, yönetim teknikleri

> konusunda yardım alırlar. Alanda konum elde etme açısından daha risksiz ve daha kolay kabul görmeyi sağlaması bakımından yeni şeflerin başlangıçta çok tercih ettiği bir durumdur. Yeni şef olmuş bir şefin onu şefliğe yönlendiren hocası gibi; 'Evcara makamı amatör koroya başlangıçta öğretilmez. Daha kolay algılanabilen makamlar ile öğretmeye başlamak gerekir' şeklindeki düşüncesi ve kullandığı bedensel hareketlerin büyük bir çoğunluğunun örnek aldığı şef (hocası) gibi olması alandaki takip etme stratejisine güzel bir örnektir. Elli yılı aşkın süredir koro şefliği yapan Yılmaz Yüksel'in şefliğe başladığı yıllarda Bourdieu'nün takip etme stratejisi olarak adlandırdığı uygulamalar ile örtüşen bir strateji izlediği görülmektedir." (Yıldırım ve Ergun, 2017: 1377,1378).

Alanda daha az sermayeye sahip olanlar, alt üst etme stratejilerine sapkınlık stratejilerine yönelirler "Bunlar genellikle alana yeni girenler ve gençlerdir. Alanın özgül sermayesine en az sahip olanlar oldukları için hâkim konumdakilerle karşı karşıya gelerek alanın meşruiyetini sorgulama cesareti gösterirler" (Kaya, 2000: 401). Yıldırım ve Ergun'a (2017: 1378) göre bu şefler: çalgı seçiminde, eser icrasında, bedensel davranışlarda ve repertuardaki süregelen özelliklerde değişiklik yaparlar. Klasikçi şeflerin aksine daha popüler bir repertuar kullanırlar. Geleneksel çalgılara yer vermekle birlikte klavye, gitar kullanıp eserin temposunu daha hızlı çaldırırlar, popüler Türk sanat müziği eserlerinden oluşan repertuarlarının yanında farklı türdeki (halk müziği, arabesk, pop vb.) eserlere de yer verirler. Bütün bu stratejiler farklı konumlarda yer alan şeflerin farklı sanatsal anlayışlarının oluşmasında etkendir.

"Alanda durmaksızın devam eden mücadeleler alanın yapısını dönüştüreceğinden dolayı alanın sınırlarını önceden belirlemek imkânsızdır" (Karagül, 2014: 45). Bourdieu'ye göre alanın sınırları, alanın etkilerinin bittiği noktada bulunur" (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 85). Geleneksel Türk sanat müziği alanındaki değişiklikler geçmişten bugüne farklılık gösterirler. Bu değişiklikler şefliğe yansır. Alana yeni girmek isteyen şefler ile deneyim sahibi eski şefler arasındaki mücadeleyi anlamak, Karagül'ün (2014: 45) de belirttiği gibi "incelenen dönemde alanın özgül sermayesini (çıkarları) görebilmeyi de mümkün kılar".

"Alanın sınırları meselesi alanın özerklik derecesiyle yakından ilişkilidir ve araştırma açısından kritik bir meseledir. Özerklik en genel tanımıyla bir alanın diğer alanlarla ilişkisine göre sahip olduğu yapısal durumdur" (Karagül, 2014: 45). Geleneksel Türk sanat müziğinde

gelenekselci/klasikçi olan şeflerden 'sanat sanat içindir' görüşüne sahip olan şeflerin geleneksel çalgıları kullanma isteği, eserleri klasik üslup ile önceki ekol usta müzisyenler gibi 'dejenere etmeden' icra etme tercihleri, repertuarda 'klasik eserler', 'sanatsal eserler' bulundurma istekleri, sahnede daha ciddi duruşları ve estetik bir şekilde sergiledikleri küçük el kol hareketi ve jest mimikler ile 'koroyu avcuna alma' becerilerinin hepsi şeflerin alanın özerk olduklarına olan inancının etkisidir. "Bir alan ne kadar özerkse, o derece kendi özgün işleyiş yasasına sahiptir ve diğer alanların etkisine daha güçlü bir direnç gösterir" (Karagül, 2014: 45). Bu anlayışa göre sanat her şeyden arınmıştır. Bu direnç ve özgün anlayışı içeren kültürel sermaye biçimleri şeflerin alanda konum elde etmeleri, konumlarını sürdürmelerini ve kendilerini diğerlerinden ayrıştırmalarını sağlar. Nesnel bir ölçüte dayanmayan, kişisel beğenilere dayanan, akademik çalışmalarda ayrımı ifade etmeyecek, 'yoz müzik', 'yozlaşmış bir icra' gibi tanımlamalar alanın özerklik anlayışına uygun şefler tarafından yapılan nitelendirmelerdir.

Devlet korosu şeflerinde olduğu gibi klasikçi şeflerde "Göze çarpan bir husus da (şef)le (solist) arasındaki ilişkidir. Toplu icra düzeninde (solist) (şef) le beraber el kol sallamaz, yâni kendi kendini idareye kalkışmaz. Bu, (şef) e en azından saygısızlık demektir" (Web 2).

Kültürel sermaye arasında farklılıklar ya da dağılım bireyin toplumsal konumu ile ilgili fikir vermesinde bize yardımcı olmaktadır. Göker'in (1998: 12) de belirttiği gibi Bourdieu, estetik bakış habitusunun maddi gereksinimlerden uzaklaşıldıkça şekillendiğini, dünyevi olandan, eylem alanından, yani 'aşağıdan' ne kadar uzak olunursa gözlemin o kadar 'saf' olacağını söylemektedir. "Sanat ve edebiyat alanı, ekonomik ve kültürel sermaye karşıtlığıyla kendi içinde farklılaşmıştır, daha ticarileşmiş sanat formları ile emsal tüketimi için öngörülmüş formlar karşı karşıya gelir" (Aktaran Swartz, 2011: 194). "O halde, alanlar iktidar alanındaki karşıt kutuplara yakınlıklarına göre çeşitlilik gösterir. Bir uçta, ekonomik sermayenin baskın olduğu ekonomi alanı bulunur. Karşı uçta, kültürel sermayenin merkezi etrafındaki sanatsal alan yer alır" (Aktaran Swartz, 2011: 194). Şefler ile yaptığım görüşmelerde 'bu işin para için yapılamayacağı', 'gönül işi' olduğunu, maddi amaçtan ziyade daha çok sosyal sorumluluk projelerinde yer aldıklarını belirterek bu alanda uzmanlaşmak için uzun süreli bir süreç ve gayret gerektiğini, bu işin ekonomik getirisi için yapılacak bir iş olmadığını ifade etmişlerdir. Yani görüşme yaptığım şefler, Bourdieu'nün da belirttiği gibi kendilerinin bulunduğu sanatsal alan ile ekonomik alanın arasına mesafe koymaktadırlar. Ancak Bourdieu'ye göre "Sanatçılara

sağladığı saygınlık, prestij ya da ün gibi sembolik çıkarlar kısa vadede değilse bile, uzun vadede ekonomik kazancı da beraberinde getirir" (Karagül, 2014: 45).

Görüşme yaptığım şefler, amatör koro şefinin besteciler ve varsa eserlerin bestelenişleri hakkında bilgi sahibi olmalarının koro üyeleri üzerinde hoş bir etki bıraktığını belirtmişlerdir. Altınköprü'nün görüşmemiz sırasında söyledikleri bu konuya güzel bir örnektir; "Ayhan Sökmen'in, Münir Nurettin Selçuk'a ayrı bir ilgisi vardı. Onunla ilgili anekdotları koroda hep anlatırdı. Münir Bey'in hemen hemen bütün eserlerini geçer, bu eserler hakkında bilgiler verirdi" (Halil Altınköprü ile yapılan kişisel görüşme, 2016).

Kurumsallaşmış Kültürel Sermaye Bağlamında Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Şeflik

Günümüzde çok önemli bir yer tutan eğitim ile ilgili edinilen *sermaye*ler bu *sermaye* biçiminde yer alır. Bu *sermaye* biçimi diplomalar sertifikalar, katılım belgeleri, ödüller gibi çıktılar ile görünürlük kazanırlar. "Modern toplumlar kişisel başarıya önem verdikleri için eğitsel başarı ve sertifikaların (diplomaların) edinimi, saygınlık ve ödüllerin kazanılmasında çok önemli olmaktadır; gerçekten de bu durum, bazı sosyologların modern toplumu 'diploma toplumu' olarak tanımlamalarına neden olmuştur" (Aktaran Yazıcı, 2008: 33). Şeflerin sahip oldukları *kurumsallaşmış sermaye*ler geleneksel Türk sanat müziği ilgililerince saygınlık kazanmalarına sebep olmaktadır. Aynı zamanda *kurumsallaşmış sermaye* geleneksel Türk sanat müziği eserlerini anlamaya dönük kodlara sahip olmak için de önem arz eder. Bourdieu'ye göre:

> Bir sanat çalışması, kültürel yeterliliğe sahip bir kişi için, sanat çalışmasının şifrelerini anlamaya yönelik gerekli kodları bilen kişi için, anlamlıdır ve onun ilgisini çeker. Resim ya da müzik kültürünü içeren algılamanın ve takdirin açık veya örtülü şemalarının bilinçli ya da bilinçsiz uygulaması, bir dönemin, ekolün ya da yazarın özelliklerini tanıyabilmek için ve genellikle, estetik zevk almanın gerektirdiği çalışmaların içsel mantığıyla yakınlık için şarttır. Gerekli kodlara sahip olmayan kişi kendini ses, ritim, renk ve çizgi karmaşasında nedensiz bir şekilde kaybolmuş hissetmektedir. (Aktaran Misci Kip 2010: 32)

Geleneksel Türk sanat müziği koro üyelerinin eserlerindeki kodları ve şeflerin direktiflerini anlamlandırmak için, geleneksel Türk sanat müziğinde yer alan bu kod ve direktiflerle karşılaşma sıklıklarının artması ve etkili bir eğitim almaları gerekmektedir. Geleneksel Türk sanat müziğinin öğretildiği eğitimsel alan olan, konservatuvarlarda ve TRT'de verilen eğitim

Bourdieu'nün sınıflandırmasındaki *kurumsal sermaye*ye işaret eder. "Yapılan çeşitli araştırmalarda eğitim düzeyi ve sanata katılım, kültürel sermaye birikimini belirleyici temel unsurlar olarak vurgulanmaktadır. Eğitimli nüfus arttıkça kültürel ürünlere olan talebin artmakta, artan talebin kültürel üretimi arttırmakta, üreticiler arası rekabetin ise toplumdaki yaratıcılığı tetiklemekte olduğu görülmektedir (Misci Kip, 2010: 50). Şefler uzun zaman amatör koro geçmişine sahiptirler. Görüşme yaptığım bazı şefler ise hem korolarda yetişmiş hem de konservatuvar mezunudur. Ayrıca şeflerin çoğu eğitim almanın yanında bu korolarda çalgı çalarak ve konuk sanatçı olarak (solist, şef, konuk bestekâr olarak) yer almış ve amatör korolar ile profesyonel olduklarında da ilişkilerini sürdürdüklerini ifade etmişlerdir. Şefler amatör ve profesyonal koroların şeflerini (gerek öğretim yöntem ve tekniklerini gerekse koro yönetimi tekniklerini) gözlemleyerek, bilgi ve deneyim kazanırlar. Yani şefler içlerinde eğitim aldıkları ya da konuk sanatçı olarak katıldığı amatör veya profesyonel korolarda, üniversitelerdeki, TRT gibi devlet kurumlarında aldıkları eğitim süreci içerisinde, bu kurumların kurumsal kimliğini içselleştirme yoluyla bir *kültürel sermaye* kazanırlar. Yaptığım görüşmelerde bütün şefler, geçmişte edindikleri *kültürel sermaye*lerin şeflik başarısında çok büyük payı olduklarını ifade etmişlerdir. Görüşme yaptığım şeflerden konservatuvar mezunu olanlar, amatör geleneksel Türk sanat müziği korolarında şef olacak kişilerin Türk sanat müziği eğitimi veren bir konservatuardan mezun olması gerekliliği konusunda görüş birliğindedir. Ancak daha önce meşk usûlü ile kendini yetiştirmiş 'büyük hoca' olarak nitelendirilen icracılar bu gruba dâhil edilmemektedir. Çünkü Türk müziği konservatuvarının kuruluş aşamasında yer alan hocalar deneyimli şeflerin yetişmesinde büyük payları olan kişilerdir.

Görüşme yaptığım klasikçi şefler sazendeleri seçerken konservatuvar mezunu olmasına veya TRT ve Devlet Korosu sanatkârı olmasına dikkat ettiklerini belirtmişlerdir. Buradaki amaç mümkünse çağırılacak konuk sanatkâr ya da sazendelerin bir kurumsal kimliğinin olmasıdır. Ayrıca kurumsal *kültürel sermaye*ye sahip olan şefler bu usta isimler için de tercih sebebidir. Yirmi yılı aşkın şeflik yapan Yüksel bu durum ile ilgili şunları ifade etmiştir:

Bizim konserlerimize Münip Utandı, Necdet Yaşar gibi gerçek manada sanat musıkîsi ya da Türk musıkî sanatının gerçek örnekleri gelir. Biz bu gerçek sanatkârları çağırıyoruz. (Halil İbrahim Yüksel ile yapılan kişisel görüşme, 2016). Davet ettiği konuk solistlerin kurumsal bir kimliğinin olması görüşü özellikle klasik üslubu benimsemiş şeflerde ağırlık kazanan görüşlerden biridir.

Halil İbrahim Yüksel'in, şefliğini yaptığı ve mimarı olduğu "Ustalara Saygı Ulusal Türk Müziği Genç Yetenekler Ses Yarışması" isimli ulusal düzeyde ses getiren yarışmada jüri başkanlığını Prof. Erol Deran yapıp, jüride ayrıca Tülin Korman, Tülin Yakar Çelik, Meral Uğurlu, Melihat Gülses, Güzin Değişmez ve Münip Utandı gibi geleneksel Türk sanat müziğinde 'usta', 'klasik ekolden' gelen isimlerin bulunması ve bu kişilerin de Yüksel ile ilgili ifadeleri[3] kendisinin geleneksel Türk sanat müziği şefliği ile ilgili gerekli teknik ve nazari bilgilerden oluşan *kültürel sermaye*ye sahip olduğunun referansı gibidir. Ayrıca bu sanatçıların TRT ve devlet sanatçılığı gibi kurumsal yapılardan gelmeleri şeflerin kurumsal *kültürel sermaye* sahip kişileri tercih ettiğinin göstergesidir. Bu yönüyle de kurumsallaşmış *kültürel sermaye* biçiminin birçok şefin şefliğinde önem arz ettiğini söyleyebiliriz.

	KİŞİ SAYISI	**KADIN**	**ERKEK**
Daha önce en az bir geleneksel sanat müziği korosunda eğitim alan	77	27	50
Müzik ile İlgili bir üniversite mezunu olan	42	16	26
Müzik ile ilgili bir yüksek lisans programından mezun olan	15	3	12
Müzik dışı bir bölümden üniversite mezunu olan	14	3	11
Lise mezunu	8	3	5
İlkokul mezunu	1	-	1
Müzik dışı bir doktora programından mezun olan	5	2	3

Tablo 1. Şeflerin eğitim düzeyleri ve cinsiyet profili

Yukarıdaki tablo ve anlatılar bize şeflerin çoğunun *kültürel sermaye*ye ulaşma biçimlerinin eğitim yoluyla olduğunu gösterir. "Bourdieu, ekonomik sermayeleriyle karşılaştırıldığında kültürel sermaye açısından daha zengin olan yazarları, sanatçıları ve üniversite öğretim üyeleri gibi meslek gruplarını bir uçta sınıflandırırken; karşı uca, ekonomik sermaye bakımından oldukça zengin olup kültürel sermayesi çok daha alt seviyelerde olan büyük tüccarları, sanayicileri yerleştirir" (Karagül, 2014: 185).

[3] Alan çalışmam sırasında (Münip Utandı gibi) bu isimlerden bazıları İstanbul'dan ege üniversitesine öğrenci geleceği zaman, Halil İbrahim Yüksel'e gitmesini söylediklerine, Yüksel'in geleneksel Türk sanat müziği üslup ve tavrını beğendiklerini ifade eden sözlerine şahit oldum.

Tarihsel süreç içerisinde geleneksel Türk sanat müziği alanındaki şeflere baktığımızda *kurumsal kültürel sermaye*ye sahip birçok şefin olduğunu görmekteyiz. Babası ünlü tanbur icracısı (aynı zamanda kemençe, lavta, viyolonsel çalgılarını da icra etmektedir) ve bestekâr Tanburi Cemil Bey olan ve bu alandaki (özellikle kemençe) ilk *kültürel sermaye*sini babasından alan, Türkiye Radyoları'ndaki ilk düzenli koroyu kuran ve şefliğini yapan Mesut Cemil'in, bir süre hukuk fakültesine devam etmiş, Hugo Becker'den Almanya'da viyolonsel dersleri almış, liselerde müzik öğretmenliği yapmış olması, İstanbul radyosunda spiker olarak görev yapması, TRT kurumunda batı müziği ve geleneksel Türk sanat müziği şefliği yapması, bir dönem TRT Ankara Radyosu müdürlüğü yapmış olması, daha sonraki şeflerden TRT ve Kültür Bakanlığı Devlet Korosu şefi Nevzat Atlığ'ın profesör olması, İstanbul Radyosu müdürlüğü ve Radyo Televizyon Yüksek Kurulu üyeliği yapmış olması, İzmir'deki geçmiş dönem koro şeflerinden Atınç Emnalar'ın farmakoloji ihtisası yapmış bir tıp doktoru olması, aynı zamanda TRT sanatçısı olması, Ayhan Sökmen'in tıp doktoru olması, İzmir Devlet Korosu kurucu şefi Teoman Önaldı'nın dermatoloji ihtisasını yapmış bir tıp doktoru olması ve TRT'de uzun süren bir geleneksel Türk sanat müziği eğitimi almış olması, uzun bir süre Makine Mühendisleri Odası İzmir Şubesi Klasik Türk Müziği Korosu şefi olan Rahime Altınçağ'ın doktorasını yapmış bir ziraat mühendisi olması şeflerin içerisinde Bourdieu'nün sınıflandırmasında *kültürel sermaye* açısından zengin kesimde yer alanların sayısının azımsanmayacak derecede olduğunu gösterir. Bugün içerisinde öğretim üyelerinin de bulunduğu birçok amatör geleneksel Türk sanat müziği korosunda şeflik yapan kişilerin üniversite mezunu olması, bunların içinde müzik alanında yüksek lisansını yapmış birçok kişinin hatta yardımcı doçent ve doktora gibi unvanlara sahip olan şeflerin olması, bazı şeflere ve koro üyelerine göre şeflik müessesesini prestijli bir konuma getirmektedir. Bu durum bazı şeflere göre şeflik için *kültürel sermaye*nin çok önem arz ettiğini göstermektedir. Bu anlamda günümüz şeflerinin büyük bir bölümünün sınıfsal konumları ve eğitim *sermaye*leri açısından benzerlik taşımaları dikkat çekicidir.

Konservatuvar eğitimi almamış şefler, geleneksel Türk sanat müziğinin bir meşk müziği olduğunu ve kendilerinin 'üstat' sayılan kişilerden meşk ettiklerini belirterek, şeflik için ehil olduklarını hem görüşmelerim sırasında hem de koro üyelerine zaman zaman ifade etmektedirler. Bu sözler aynı zamanda konservatuvar mezunu olan şeflerin konservatuvar mezunu olmayan şeflere yönelik olan eleştirilerine cevap niteliğindedir. İzmir Kültür ve

Musıkî Derneği başkanı ve şefi olan İsmail Özçeltik'in aşağıdaki görüşlerini de bu yönde değerlendirmek mümkündür.

> Ben biyoloji mezunu bir biyoloğum. Zamanında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musıkîsi Konservatuvarını da TRT İzmir Radyosu yetişmiş ses sanatçılığı sınavını da kazandım. Biyologluktan kazandığım paranın yeterliliği ve kendi musıkî bilgimin bana verdiği güven ile bu kurumlarda görev almayı tercih etmedim. Şu anda yürütmüş olduğum Türk sanat müziği koromuzun da şefliğini üstlenmekteyim. (Aktaran Doğan, 2012: 61-62)

Burada *kurumsal sermaye*nin nereden elde edileceği tartışma konusu olmaktadır. Konservatuvar mezunu şeflerin konservatuvar *habitus*undan gelen ve burada edinilen *sermaye*yi değerli saymaları, korolarda yetişen 'alaylı' şeflerin ise amatör korolardaki *habitus*tan gelen eğitimi değerli saymaları ayırt edici ve dikkat çekicidir. Bu yönüyle edinilen *sermaye*nin nereden edinildiği ve güvenilirliği 'kime şef deneceğini' ya da 'kime şef denmeyeceğini' belirleyebilmektedir.

Nesneleşmiş Kültürel Sermaye Bağlamında Şeflik

Daha önce nesneleşmiş halde *kültürel sermaye*nin resimler, kitaplar, makineler, binalar vb. gibi belirli bir çerçevede bilgi sahibi olmak olduğunu belirtmiştim. Buradan hareket ile sahip olunan plaklar, kasetler, cd'ler, dvd'ler, çalgılar bize sahip olan kişinin müzikal anlayışı ile ilgili *kültürel sermaye*si hakkında fikir verir. Bu sebeple *nesneleşmiş kültürel sermaye* geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin çözümlenmesinde önemli bir analitik araçtır.

Şefler ile yapılan görüşmeler sonucunda birçoğunun evinde nota, plak ve cd arşivi olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Görüşme yaptığım şeflerden kendilerine ait odası, bürosu ya da müzik merkezi olanlarda bu durumu daha açık görmek mümkündür. Görüşme yaptığım şeflerden Halil İbrahim Yüksel'in Ege Üniversitesi Devlet Türk Musıkîsi Konservatuvarı'ndaki odası adeta ses ve nota arşivi niteliğindedir. Konservatuvardaki odasının duvarlarında yer alan geleneksel Türk sanat müziği bestecilerine ve seslendiricilerine ait fotoğraflı biyografiler, Mevlevi ayini seslendiren mutrip heyetinin ve sema dönen semazenlerin fotoğrafları, konser afişleri, geleneksel Türk sanat müziğine ait çalgı koleksiyonu buna güzel bir örnektir. Bu noktada odada yer alan resimlere ait seslendiricilerin 'klasik üsluba' sahip olmaları ve

odadaki konser afişlerinde, topluluğun isminin Ege Üniversitesi Klasik Türk Müziği Topluluğu olarak yer alması içselleştirilmiş olan *kültürel sermaye*nin nesneleşmiş halde dışavurumudur.

Resim 1. Ege Üniversitesi Klasik Türk Müziği Korosu Konser Afişi

Yani Yüksel benimsediği müzik üslubu ve anlayışı hakkında bilgiyi nesneler üzerinden vermektedir. 17.06.2014 tarihinde Yüksel'in yönetimindeki Ege Üniversitesi Klasik Türk Müziği Korosu'nun konser sunumunu yapan Ufuk Demirbaş konser sunumunda şu ifadeleri kullanmıştır: "Koromuz birinci bölümde klasik icra anlayışının örneklerinin sergileneceği klasik bir takım seslendirilecektir". Demirbaş'ın sunumunda söylemsel olarak ifade edilen icranın 'klasik' olacağı vurgusunu topluluğun isminde ve afişte de nesneleşmiş olarak görmek mümkündür. Demirbaş, takımın nasıl icra edileceğine ve hangi alt türlerden oluştuğu hakkındaki bilgilere de yaptığı sunumda vermektedir. Ayrıca konser broşürlerinde kullanılan jargonun da geleneksel olması dikkat çekicidir. Koro üyeleri hanende ve saz sanatkârları sazende olarak nitelendirilmektedir. Yüksel, klasik anlayışta bir şef olduğunu hem söylemsel hem icrasal hem de nesneleşmiş olarak belirterek kendisini klasikçi olmayan şeflerden ayırmaktadır.

Görüşme yapılan birçok şefte, nesneleşmiş *kültürel sermaye*nin bir ifade aracı olarak kullanıldığını görmek mümkündür. Güvenç Birer'in İzmir Müzik Akademisi'ndeki odası da buna güzel bir örnektir. Birer'in kurucusu olduğu İzmir Müzik Akademisi'nde, aynı zamanda Birer'in hocası da olan eski dönem şef ve bestecilerinden olan Onur Akdoğu ve Atınç Emnalar'ın ismini taşıyan bir müzik kütüphanesi ve bu kişilerin fotoğrafları vardır. Ayrıca Birer, eski dönem TRT ve amatör geleneksel Türk sanat müziği koro şefi Yılmaz Yüksel'in nota arşivinin de içinde bulunduğu geniş bir nota arşivine sahiptir. Birer ayrıca Türk müziği çalgılarından oluşan bir koleksiyona sahiptir ve bunu derneğin koridorunda sergilemektedir. Bütün bunların yanında Birer'in konser afişlerindeki "fasl-ı atik" vurgusu yine belirli bir müzikal anlayışın nesne üzerinde belirtilmesini içerir. Bu müzikal anlayışını Birer facebook'daki grubunda aşağıdaki gibi ifade etmektedir:

> "İzmir Müzik Akademisi Geleneksel Türk Sanat Müziği Topluluğumuz, yeni dönemde de çalışmalarına Güvenç BİRER yönetiminde devam ediyor. Repertuvarını geleneksel fasıl anlayışına dayandıran topluluk, geçmiş dönemde sürdürdüğü 'Fasl-ı Atik' anlayışını yeni dönemde de sürdürüyor ve buna ek olarak her konserin 2. bölümünde solistler geçidine yer veriyor (Web 3).

Birer'in yukarıda ifade ettiği müzikal anlayışın nesne üzerinden ifadesini konserin afişinde de görmek mümkündür. Ayrıca derneğin koridorunda kendisinin daha önce yönettiği konserlerin afişleri mevcuttur. 2015 yılında Birer, geleneksel Türk sanat müziği bestekâr ve resimlerinden oluşan bir fotoğraf sergisi açmıştır. Bu fotoğraflar hala İzmir Müzik Akademisi'nin Alsancak'taki binasının giriş katında sergilenmektedir. Ayrıca Yılmaz Yüksel'in şu an kapalı durumda olan Alsancak'taki bürosunda nota, plak ve kasetlerden oluşan bir arşiv mevcuttur. Halil Altınköprü'nün Bayraklı'daki müzik arşivi de yukarıdaki anlatılardan farksızdır. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Şefler, teknolojinin gelişimi ile birlikte *nesneleşmiş kültürel sermaye*yi daha geniş çapta kullanmaya başlamışlardır. Alan araştırmam sırasında bazı şefler öğrenilen eserlerin unutulmaması için ses kayıtlarını koro üyelerine dağıtmaktadırlar. Bu yöntem iki şekilde olmaktadır. Birincisi şef, eseri benimsenmesini istediği yorum tarzı ile icra eder, bir görevli, şef eseri ya da eserleri icra ederken şefin ses kaydını alır. Bu ses kaydını koro üyelerinin mail adreslerine atar ya da cd'ye çekerek dağıtır. İkinci yöntemde ise şef, benimsenmesini istediği

'usta seslendiricilere' ait ses kayıtlarını cd halinde dağıtarak, mail adreslerine atarak, ya da sosyal medyadan paylaşarak koro üyelerine ulaştırır. Koro müdürlerinin olduğu korolarda bu görevleri, nota çoğaltma ve dağıtma görevlerini genellikle koro müdürleri yapmaktadır.

Klasikçi koro şeflerin koro üyelerine dinlemeleri için tavsiye ettikleri kişiler arasında en çok tercih edilenler: Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca, Bekir Sıtkı Sezgin, Serap Mutlu Akbulut, Ayla Ataman, Meral Uğurlu, Sabite Tur Gülerman, Perihan Altındağ Sözeri daha günümüze geldikçe Münip Utandı, Güzin Değişmez, Melihat Gülses, Çiğdem Kırömeroğlu Yarkın, Elif Güreşçi gibi isimler yer alır. Çoğu şefin koroya dinlemeleri için önerdiği isimler ortaktır. 'Piyasacı' şefler ise repertuarlarını popüler eserlerden oluşturduklarından dolayı eserlerin dinlenilmesi için daha geniş bir yelpaze sunarak, popüler isimlerden de eserlerin dinlenebileceği yönünde görüşlerini belirtmişlerdir. Zaten 'piyasacı şeflerin' repertuarlarında bulunan bazı eserleri yukarıda isimlerini belirttiğimiz isimler icra etmemektedir.

Bazı şefler ise öğrenme aşamasında kendisi haricinde hiç kimsenin dinlenmemesini tavsiye etmektedirler. Birer'in "Ben hiçbir şekilde eser öğrenilinceye kadar zerresini dinlememelerini istiyorum" (Güvenç Birer ile yapılan kişisel görüşme, 2015b) ifadesi bu görüşte olan şeflerin görüşlerine örnek teşkil etmektedir. Bu görüşte olan şefler icra birliğinin sağlanması amacıyla böyle bir uygulamada bulunduklarını ifade etmişlerdir. Ancak Birer ve Birer gibi düşünen diğer şefler de eserleri öğrettikten ve icra birliği sağladıktan sonra koroya 'usta icracıları' dinlemelerini tavsiye etmektedir. Büyüköztekir de çok kısıtlı bir zamanda konser verme çabasında olduklarında eserleri dinleyip gelmelerinin zaman kaybını önlediğini belirtmiştir. Şeflerin bu örnek isimleri dinlemelerini tavsiye etmeleri yönündeki davranış biçimlerini "Bourdieu'nün estetik söylemde değerli olan insanlığın tekelleştirilmesinden başka bir şey durumu değildir çerçevesine yerleştirmek mümkündür" (Aktaran Erol, 2002: 64).

Bornova Belediyesi Türk Sanat Müziği Korosu'nun önceki dönem şeflerinden olan, hala Konak Atatürkçü Düşünce Derneği Türk Sanat Müziği Korosu'nun şefliğini yapan Yaşar Ceylan'ın Menderes'teki evinde de geniş bir nota arşivi, geleneksel Türk sanat müziğine ait plak, cd ve kaset arşivi mevcuttur. Ayrıca Ceylan geleneksel Türk sanat müziği ile ilgili eğitici kitaplar hazırlamaktadır. Ceylan'ın hazırladığı kitapçıkların içinde makamlar ve geleneksel Türk sanat müziği ile ilgili temel bilgiler yer almaktadır. Ceylan, güfteleri aruz vezni ile yazılmış eserlerin notasında güftenin yazıldığı bölümde güftenin altında vezin kalıplarının yazmaması durumunda kendi el yazısıyla bu vezinleri eklemektedir. Beste türü gibi büyük usûller ile

yazılmış eserlerin notalarının üzerinde usûlün ismi yazılmamış olması durumunda Ceylan, el yazısı ile usûllerin isimlerini usûlü belirten rakamlarının tam üzerine yazmaktadır. Eserlerin sözleri eserlerin notalarının altına genelde dörtlükler halinde yazılmaktadır. Eğer bu dörtlükler notaya yazılmamış ise şef Ceylan'ın bu dörtlükleri yazdığı, eğer terennümler yazılmamış ise terennümleri el yazısı ile eklediği tarafımdan tespit edilmiştir. Ceylan'ın hazırladığı kitapçıkta yer alan eserlerde günümüzde kullanılmayan kelimeler olması durumunda, Ceylan bu kelimelerin anlaşılması için notanın en altına bu kelimelerin anlamlarını el yazısı ile yazmaktadır. Ayrıca Ceylan'ın hazırladığı kitapçıkların sonunda lügatçe bölümü yer almaktadır. Bu bölümde günümüzde çok kullanılmayan kelimelerin anlamları yer almaktadır. Kitapçıkta Atatürk'ün müzik hakkındaki görüşleri de yer almaktadır. Kitapçıkta bazı eserlerde (özellikle peşrev, beste gibi büyük usûllerden oluşan) usûllerin darblarını gösteren ve hangi usûllerden meydana geldiğini gösteren şekiller yer almaktadır. Bazı eserlerin altında şefin el yazısı ile yazdığı aranağmeler göze çarpmaktadır (özellikle eserler fasıl düzeni içerisinde seslendirilecekse bu aranağmeler kullanılmaktadır). Eğer icra edilen eserin aranağmesi yoksa (ya da bu çok kullanılmayan bir makam ise ve bu makamda bir beylik aranağme yok ise) veyahut sürekli aynı aranağmenin çalınmasının monotonluk yaratacağını düşündüğünde Ceylan, kendi bestelediği bir aranağmeyi eserin sonuna yazmaktadır. Kitapçıkta usûllerin geniş çaplı anlatıldığı bir bölüm ve geleneksel Türk sanat müziği solfej öğrenimi için şefin kendi yazdığı etütleri içeren bir bölüm de yer almaktadır. Bunun için ise fotokopi ücreti harici bir ücret talep edilmemektedir. Ayrıca Ceylan'ın, programda icra edeceği makamda geleneksel Türk halk müziğine ait eserler var ise bu eserlerin notasına bu kitapçıkta yer vermektedir. Ceylan, eğer bu eserler geleneksel Türk sanat müziği nota yazım sistemi ile yazılmamış ise bu eserleri geleneksel Türk sanat müziği nota yazım sistemi ile notaya alıp kitapçığa eklemektedir. Bunların dışında Ceylan, koro üyelerine kendi yazdığı buselik makamında solfej etütlerinden oluşan solfej kitabını fotokopi ile çoğaltıp dağıtmaktadır. Ceylan'ın yaptığı var olan *kültürel sermaye*nin gelişmesine katkıda bulunmaktır. Ceyla, *nesneleşmiş kültürel sermaye*den yaralanarak geleneksel Türk sanat müziği eserlerinin içinde yer alan kodları anlamlı hale getirerek kültürlenme sağlamayı hedeflemektedir.

Bazı şefler ise sazende veya solist olarak, albümlerde yer alarak, var olan *kültürel sermaye*nin gelişimine ve nesneleşmesine katkıda bulunurlar. Sami Büyüköztekir (Kayıp Düşler), Halil İbrahim Yüksel, Seher Dilmaç (Seher Dilmaç'ın Zamanın Kıyısında Klasikten Günümüze

Seslenenler), Halil Altınköprü (Munis) gibi isimlerin içerisinde yer aldıkları müzikal projeler, albümler buna örnek olarak verebilir.

Resim 2. Şef Seher Dilmaç'ın Zamanın Kıyısında Klasikten Günümüze Seslenenler isimli albüm fotoğrafı (Web 4)

Kültürel Korumacılık Bağlamında Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Şeflik

Unesco'nun Somut Olmayan Kültürel Varlıkları Koruma Sözleşmesinde *Koruma* terimi şu şekilde tanımlanmıştır: "Somut olmayan kültürel mirasın yaşayabilirliğini güvence altına alma anlamına gelir; buna kimlik saptaması, belgeleme, araştırma, muhafaza, koruma, geliştirme, güçlendirme ve özellikle okul içi ya da okul dışı eğitim aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarma olduğu kadar, bu kültürel mirasın değişik yanlarının canlandırılması dâhildir" (Web 5).

Daha öncede bahsettiğim gibi klasik koro anlayışı geleneksel Türk sanat müziğinde Cumhuriyet dönemi öncesine kadar yoktu. Geleneksel Türk sanat müziği icrasında Batı müziği'ndeki gibi şefin yer alması, zamanla televizyonun hayatımıza girmesi ile dekor gibi olguların buna eklenmesi, sunum ve icradaki farklılıklar, Batı müziği çalgılarının icraya katılması, kültürün korunurken bazı bileşenlerinin değişime direnç gösteremeyeceğini, bazı bileşenlerinin ise değişmeden korunduğunu gösterir. Modernizimin etkisiyle virtiözüte kavramının Türk Müziğine girmesi, Rauf Yekta'nın Lavinag ansiklopedisinde Fransızlara Türk

Müziğini anlatmak için ilk kez aşıt çizmesi, 1976 yılında İlk Türk Müziği konservatuarının kurulmasının ve sayılarının artması ile meşk usulü ile aktarılan Türk müziği, konservatuarların kurulması ile nota ile öğretilmeye başlanmıştır. Konservatuar, TRT ve Kültür Bakanlığına bağlı kuruluşlarca koruma altına alınan müziğin korunurken değişime açık olduğunu gösterir.

Korumacılık bünyesinde himaye kavramını da bulundurur. "Daha çok gözetme, gözetim ve elinden tutma anlamları ile örtüşen 'himaye', anlam üzerinden de rahatlıkla anlaşılabildiği gibi doğrudan devlet veya kurumları tarafından desteklenerek yapılan iştir" (Öztuna, 1969:117). Korumacılığın kapsamı içinde yer alan himayeye TRT, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Üniversiteler, Belediyeler gibi devlet kurumlarınca desteklenen şefleri örnek verebiliriz. Şefler geleneksel Türk sanat müziğinin sunum biçimini değiştirmiş ve korunmasına yardımcı olmuşlardır.

Daha önce "Bourdieu'nün bir oyunda (alanda) oyuncunun (eyleyicinin) o alandaki özgül sermayenin dağılışına bağlı konumuna -bu aynı zamanda o alanda var olan güç ilişkilerindeki konumudur- göre izleyeceği üç strateji olduğunu" (Aktaran Karagül, 2014: 44) belirtmiştim. Bu stratejilerden bir tanesi de koruma (muhafaza) stratejisidir. Alan çalışması sırasında, alanda daha eski olan deneyimli şeflerin daha çok koruma stratejileri ile konumlarını ve var olan sanatsal anlayışını sürdürme çabasında oldukları gözlemlendi. Yapılan görüşmeler sonucunda klasikçi/gelenekselci şeflerde bu durumun daha net görülebilir durumda olduğu ortaya çıktı. Bu koruma stratejisi bir eserin nasıl yorumlanması gerektiğinin belirlenmesinde, geleneksel Türk sanat müziğinin tanımlanmasında, kimin gerçek anlamda şef olup olmayacağına dair karar vermeye dönük kriterlerin belirlenmesinde, kimin şeflik alanına girip kimin girmemesi gerektiğine dair yargılarda bulunmada etkili bir rol oynar. Şeflerin bazı eserleri, eserleri oluşturan makam, usul gibi bileşenleri koruyup, aktarma çabaları kültürel korumacılığa güzel bir örnektir. Şeflerin bazı üslupları koruyup, aktarma çabalarını "Bourdieu'nün estetik söylemde değerli olan insanlığın tekelleştirilmesinden başka bir şey durumu değildir çerçevesine yerleştirmek mümkündür" (Aktaran Erol, 2002: 64) görüşü ile örtüştürmek mümkündür. Ayrıca şeflerin nesneleşmiş kültürel sermaye bölümünde belirttiğim gibi sahip oldukları nota, plak, kaset, cd, dvd, video arşivlerini, bestecilerin fotoğraf ve biyografilerine ait arşivleri bulundurmalarını kültürel korumacılık bağlamında ele almak mümkündür.

Günümüzde Mevlevîliğe bağlı kültürün ve özellikle Semâ Töreni'nin korunması ve yaşatılması için çalışmalar yapılmaktadır. Şeb-i Arus Törenleri'nde Mevlevî Ayinleri'nin ve Sema Törenleri'nin icra edilmesi kültürün devamlılığı adına önemli rol oynar. İnsanlığın Sözlü ve Somut Olmayan Kültürel Mirasının Başyapıtları arasında yer alan Mevlevi Sema Törenleri 2005 yılında İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirasının Temsili Listesi'ne dâhil edilmiştir.

2007 yılı, Mevlevîlik yılı olarak ilan edilmiş ve Mevlana Celaleddin Rumi'nin sekiz yüzüncü doğum günü, UNESCO'nun yıldönümleri listesinde resmi olarak yer almıştır. Bu çerçevede dönemin Kültür Bakanı Ertuğrul Günay konu ile ilgili bir genelge yayınlamıştır.

Bu genelge de (Web 6) yer alan Semâ Töreninin, mutlaka bu kültürün doğru olarak aktarılabileceği, tanıtılabileceği mekânlarda ve gerekli şartların sağlandığı ortamlarda yapılması, Mevlevî müziği eserleri eşliğinde yapılması, 'mutrıp' denen, geleneksel yapıdaki bir müzik topluluğu tarafından canlı olarak seslendirilmesi, yapılacak programlar Semâ Töreni'nin tüm kısımlarını içermesi, bu programlara katılan semâzen ve müzisyenler gereken teknik ve müzikal yeterliliğe sahip olması, Türk-İslâm Kültürü'nün bu eşsiz değerinin gelecek kuşaklara sağlıklı olarak aktarılması, ancak gerekli şartların tamamen sağlandığı doğru mekânlarda ve özgün niteliklere ve kurallara bağlı kalarak ciddiyetle ve disiplinli bir şekilde yapılması kıstasları özellikle klasikçi şefler tarafından benimsenmiştir. Alan çalışmam sırasında şef, Halil İbrahim Yüksel'in bu kültürün korunup yaşatılmasında yukarıda belirtilmiş kıstaslara özen gösterdiği saptanmıştır

Yukarıdaki genelge kültürel korumacılığın devlet eliyle gerçekleştirildiğini gösteren güzel bir örnektir. İzmir de ki bazı geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin Mevlevi ayini ve sema töreni düzenledikleri görülmüştür. Bunlar arasında Halil Altınköprü, Ahmet Özçağlayan da yer almaktadır. Her ne kadar sema törenlerinin asıl bağlamı gösteri amaçlı olmasa da burada da kültürün birtakım parametrelerinin değişime uğrayarak birtakım parametrelerinin değişmeden korunduğunu görmekteyiz.

Ayrıca bazı şefler Türk halk danslarının korunup, yaşatılması adına konserlerinde dans eşliği kullanmaktadırlar. Buna Halil İbrahim Yüksel'in 'Bin Yılın Mirası' projesinde yer alan ve çeşitli yörelere ait halk danslarını ve sema ve semah törenlerinden kesitlerin sergilenmesini, Sami Büyüköztekir'in Türk halk müziğine ait eserlerin icrası sırasında halk oyunlarını konserlerinde kullanması kültürün yaşatılması adına önemlidir.

Şefler gerçekleştirdiği ve kültürel korumacılık kapsamına giren ulusal düzeyde yer alan projelerde mevcuttur. Halil İbrahim Yüksel'in "Sosyoloji, Müzik Teorisi ve Göstergebilim Perspektiflerinden Türk Mûsıkî Sanatı Klasik Dönem Büyük Bestekârlarının, Klasik Formlarda Bestelemiş Oldukları Lâdinî Sözlü Eserlerin Karşılaştırmalı Bir İncelemesi" isimli TÜBİTAK projesi buna en güzel örnektir. Bu projede Yüksel sanat yönetmenliği görevini gerçekleştirmiştir. Proje kapsamında 10 bestekâr 109 klasik eser incelenmiştir. Bu projenin çıktıklarının var olan *kültürel sermaye*yi geliştirmeye katkıda bulunmasının yanında proje çıktılarını *nesneleşmiş kültürel sermaye* içerisinde değerlendirmek mümkündür. Şeflerin *nesneleşmiş kültürel sermaye* ile ilgili bağları bu kadarla da sınırlı değildir. Akademik anlamda çalışmalar yapan Yardımcı Doç. Dr. Özgen Küçükgökçe, Dr. Halil Altınköprü, Halil İbrahim Yüksel, Dilek Şafak Çakar, Erkan Aydın gibi şeflerin geleneksel Türk sanat müziği ile ilgili tez çalışmaları da var olan *kültürel sermaye*nin genişletilmesi adına, kültürel korumacılık adına önemli çalışmalardır.

Sonuç

Geleneksel Türk sanat müziği şeflik alanının oluşum, değişim ve dönüşüm süreci incelediğinde toplumsal yapı ve toplumsal sürecin bu alan üzerinde etkili olduğu görülmektedir. Bu nedenle Bourdieu sosyolojisine ait *alan, habitus, kültürel sermaye*, *strateji, güzergâh, uzam* gibi kavramların bu alanı anlamlandırmada önemli analitik araçlar olduğunu söylemek mümkündür.

Bourdieu'nün bir alan incelenirken yapısal tarih incelemesi yapılması hakkındaki görüşleri şeflik alanı için de önem arz eder. "Cumhuriyet dönemi öncesinde başlayan ve Cumhuriyet dönemi politikaları ile meşruiyeti sorgulanan ve tarihsel süreç içerisindeki önemini giderek kaybetmeye başlayan geleneksel Türk sanat müziğinin, bu müziğin ilgilileri tarafından ayakta kalmasını sağlamak ve Batı sanat müziği gibi sanatsal bir müzik olduğunu kabul ettirmek için uygulanan stratejilerden bir tanesi de Batı sanat müziğine ait bir figür olan şefliğin geleneksel Türk sanat müziğine temellük ettirilmesidir. Bu strateji sonucunda geleneksel Türk sanat müziği alanının varlığını devam ettirebilmesi için geleneksel Türk sanat müziği şefleri önemli toplumsal eyleyicilerden birisi haline gelmiştir" (Yıldırım ve Ergun, 2017: 1389).

Bourdieucü bakış açısıyla ifade edersek Geleneksel Türk sanat müziği şefleri, şefliklerini icra ederken, estetik bir değerlendirmede bulunurken, yaptıkları tercihlerde ne özgürdürler ne de

toplumsal yapının pasif katılımcılarıdırlar. Şefleri, şefliklerini yaparken ve bir tercihte bulunurken izler kitle, verili yapı (toplumsal yapı) etkiler. Şeflerin sahip oldukları *habitus*, *kültürel sermaye* ve *toplumsal güzergâh*larından şeflik pratiklerini icra ederken yararlandıkları görülmektedir. "Şeflerin sanat için mi toplum için mi sanat ürettiğine dair düşüncelerinin oluşmasında, geleneksel Türk sanat müziğinin tanımlanmasında, klasik üslup, piyasa üslubu gibi üsluplardan birini seçme eğilimlerinin etkisinde, bu üsluplar için yaptıkları tanımlamalarda ve üsluplara atfettikleri değerin oluşmasında, repertuar tercihlerinde, şeflik yönetim teknik ve becerilerinin oluşmasından, seyirciyle kurdukları diyaloglardan şeflerin sahne adabının şekillenmesine kadar şeflerin (geleneksel Türk sanat müziği icracılarının) *habitus*unun, *toplumsal güzergâhının* ve sahip oldukları *kültürel sermayelerinin* etkileri görülmekledir" (Yıldırım ve Ergun, 2107: 1389).

Görüşme yaptığım şeflerin tamamına yakını şef tabirinden çok geleneksel Türk sanat müziği şefleri için 'hazırlayan ve yöneten' tabirinin kullanmasının daha doğru olacağını belirtmişlerdir. Şeflerle yapılan görüşmeler neticesinde şeflerin tamamına yakını geleneksel Türk sanat müziğinin en çok dinledikleri müzik türü olduğunu ifade etmişlerdir.

Çalışmada şeflerin şefliklerini icra ederken *kültürel sermayenin* biçimleri olan *kurumsallaşmış, nesneleşmiş ve bedenselleşmiş kültürel sermayelerden* yararlandıkları görülmektedir. Günümüz şefleri sahip oldukları *kurumsallaşmış, nesneleşmiş, bedenselleşmiş kültürel sermaye*leri, *habitus*u ve *toplumsal güzergâh*ları ile farklılıklarını ortaya koymaktadırlar. Bu farklılıklar klasikçi, 'piyasacı' şef ayrımını görünür kılmaktadır. Klasikçi ve 'piyasacı' şefler, yorum, repertuar, icra (üslup), mekân seçimi, jargon, çalgı, sazende ve koro üyeleri tercihleri konusunda birbirinden ayrılmaktadır.

Şeflerin sahip oldukları kültürel sermeye biçimlerinden biri olan kurumsallaşmış *kültürel sermaye* şeflik pratiklerini icra ederken onlara hem kolaylık sağlamakta hem de kendi aralarındaki farklılıkları ortaya koymalarını sağlamaktadır. *Kurumsal sermayenin* nereden elde edileceği alanda tartışma konusu olmaktadır. Konservatuvar mezunu şeflerin konservatuvar *habitus*undan gelen ve burada edinilen *sermayeyi* değerli saymaları, korolarda yetişen 'alaylı' şeflerin ise amatör korolardaki *habitus*tan gelen eğitimi değerli saymaları ayırt edici ve dikkat çekicidir. Bu yönüyle edinilen *sermayenin* nereden edinildiği ve güvenilirliği 'kime şef deneceğini' ya da 'kime şef denmeyeceğini' belirleyebilmektedir. Görüşme yaptığım klasikçi şefler sazendeleri seçerken konservatuvar mezunu olmasına veya TRT ve Devlet

Korosu sanatkârı olmasına dikkat ettiklerini belirtmişlerdir. Buradaki amaç mümkünse çağırılacak konuk sanatkâr ya da sazendelerin bir kurumsal kimliğinin olmasıdır. Konuk sanatçıların seçimi bile şefin benimsediği sanat anlayışı ve üslubu hakkında bilgi vermektedir. Bir şefin Kültür Bakanlığı ses sanatkârlarını davet etmesi, Münip Utandı, Meral Uğurlu, İnci Çayırlı gibi sanatkârları davet etmesi, klasik üslubun taşıyıcısı olduğu düşünülen bu isimler ile halkı buluşturmayı amaçlamakta, koro üyelerinin ve izler kitlenin bu eserleri anlamlandıracak *kültürel sermayeye* ve bu *sermayenin* taşıyıcısı olan zevk ve beğenilere sahip olduğunu göstermektedir. Öte yandan piyasacı şeflerin piyasa üslubuna sahip ses sanatkârlarını davet etmesi klasikçi olan şefler ile olmayan şeflerin ayrımında bir kriter olarak karşımıza çıkmaktadır.

Şeflerin içerisinde Bourdieu'nün sınıflandırmasında *kültürel sermaye* açısından zengin kesimde yer alanların sayısının azımsanmayacak derecede olması, içerisinde öğretim üyelerinin de bulunduğu, şeflik yapan kişilerin üniversite mezunu olması, bunların içinde yüksek lisansını yapmış birçok kişinin hatta doçent ve doktora gibi unvanlara sahip olan şeflerin olması bazı şeflere ve koro üyelerine göre şeflik müessesesini prestijli bir konuma getirmekte ve İzmir'deki amatör Türk sanat müziği koro şeflerinin çoğunun *kültürel sermayeye* ulaşma biçimlerinin eğitim yoluyla olduğu görülmektedir. Bu anlamda günümüz şeflerinin büyük bir bölümünün sınıfsal konumları ve *eğitim sermayeleri* açısından benzerlik taşımaları dikkat çekicidir.

Çalışmada şeflerin, şefliklerini yaparken alanda izledikleri stratejiler ve konumları, alandaki süreleri dikkate alınarak karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Şefler Bourdieu'nün belirttiği koruma (muhafaza), takip etme (izleme) ve alt üst etme (bozguna uğratma, yıkma) stratejilerini kullanma biçimleri ile de birbirinden ayrılmaktadırlar. Klasikçi şeflerin daha çok koruma (muhafaza) ve takip etme (izleme) stratejisini kullandıkları, alana yeni giren klasikçi şeflerin takip etme (izleme) stratejisini kullandıkları, piyasacı şeflerin ise birçoğunun daha çok alt üst etme (bozguna uğratma, yıkma) stratejilerini kullandıkları görülmüştür. Alana yeni giren ve alanda eski olan şeflerin izlediği stratejilerin *kültürel sermaye* ile ilgili bağlantılı olduğu sonucu ortaya çıkmıştır. Klasikçi şefler kendilerini Mesut Cemil Bey ile başlayan ekol ile örtüştürerek, bu ekoldeki şeflerin icra pratiklerini ve müzik anlayışlarını benimsemekte yani takip etme stratejisini uygulamaktadırlar. Bu anlamda 'klasik üslup' klasikçi şefler için tercih edilen bir icra şekli iken 'piyasacı' şefler bu üslubu tercih etmezler.

Klasikçi şefler ekonomik getiri ile arasına mesafe koyup, küçük salonlarda konser vermeyi tercih ederken 'piyasacı' şeflerin ekonomik getiri ile aralarına böyle bir mesafe koymamaları ve geniş kitlelere hitap etme isteklerinin olması, bize klasikçi şeflerin prestij ve sanatı ön plana alan söylemlere ağırlık verirken, 'piyasacı' şeflerin ise ekonomik getiri ve popülerliği ön plana aldığını gösterir. Bu tercihlerin hepsi bizim şefleri sınıflandırmamıza olanak tanır.

Bütün bu ayrımlar şeflerin genel düşünsel ve davranışsal kalıpları üzerinden yapılmak ile birlikte, klasikçi ve piyasacı şeflerin zaman zaman duruma göre davrandıklarını belirtmek gerekir. Klasikçi şeflerin nadir de olsa popüler eserlerden oluşan bir repertuar tercih ettikleri, bu repertuarlarda çok bilinen makamları kullandıkları, büyük salonlarda konser verdikleri, popüler olmuş konuk sanatçıları davet ettikleri, geleneksel çalgıların yanında piyano, gitar gibi Batı sanat müziği çalgıları kullandıklarını görmek mümkündür. Aynı şekilde piyasacı şeflerin de nadir de olsa birtakım projeler için (bağlı bulunduğu kurumun, koro üyelerinin ve izler kitlenin isteğiyle) klasikçi şeflerin repertuarlarından eserler icra ettikleri, küçük salonlarda konser verdikleri, geleneksel çalgılar kullandıkları, klasik ekole sahip konuk sanatçılar davet ettikleri görülmektedir. Ancak bu durumun nadiren olması genel kanıyı değiştirmediğinden 'klasikçi', 'piyasacı' şef ayrımını yapabilmemize olanak tanımaktadır. Ayrıca şeflerin konjonktürel tavır almalarında kültürel sermaye gibi sosyal ve ekonomik sermayenin de etkili olduğunu göstermektedir.

Şeflerin birbirinden ayrılmasında kullandıkları bir başka parametre de şeflerin kullandıkları dildir. Klasikçi şefler 'piyasacı' şeflerden kendilerini ayırmak için daha çok geleneksel sayılan terminolojiyi kullanırlar. Alanda daha çok 'klasikçi' Şeflerin geleneksel Türk sanat müziğine karşı korumacı bir tutum izlediği görülmüştür. Ayrıca şeflerin birçoğunun sahip olduğu arşivler, koleksiyonlar birer kültürel korumacılık örneğidir.

Bu makalenin, geleneksel Türk sanat müziği şeflerinin, şeflik teknik ve becerilerinin oluşmasında ve sürdürülmesinde şeflerin, eserlerin *habitus*ları ve izleyici *habituslarını* dikkate aldıkları, çalgı çalarken edindikleri *habitus*larının onlara kazandırdığı yatkınlıkları kullandıkları, kendilerinden önceki şefleri örnek alarak şeflik *habitus*undan faydalandıkları dolayısıyla şeflerin, sahip oldukları *kültürel sermaye*leri*, habitus* ve *toplumsal güzergâh*larının etkisinde şefliklerini icra edebildiklerini görünür kılması bakımından önem arz edeceği düşünülmektedir.

Referanslar

Genel Başvuru Kaynakları

Öztuna, Yılmaz (1969) *Türk Bestecileri Ansiklopedisi*, İstanbul: Hayat Yayınları.

Kitaplar

Aksoy, Asu ve Zeynep Enlil (2010) *Kültür Ekonomisi Envanteri*, İstanbul 2010, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Ayas, Güneş (2014) *Musıkî İnkilabı'nın Sosyolojisi*, İstanbul: Doğu Kitabevi.

Ayas, Güneş (2015) *Müzik Sosyolojisi*, İstanbul: Doğu Kitabevi.

Behar, Cem (1993) *Zaman, Mekân, Müzik*, İstanbul: Afa Yayıncılık.

Bourdieu, Pierre (1995) *Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine*, çev. Hülya Tufan, İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Bourdieu, Pierre (1999) *Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*, çev. Necmettin Kamil Sevil, İstanbul: YKY Yayınları.

Bourdieu, Pierre (2013) *Seçilmiş Metinler*, çev. Levent Ünsaldı, Ankara: Heretik Yayınevi.

Bourdieu, Pierre (2015) *Bilimin Toplumsal Kullanımları*, çev. Levent Ünsaldı, Ankara: Heretik Yayınları.

Bourdieu, Pierre, Loic Wacquant (1992) *An Invitation to Reflexive Sociology*, Chicago: University of Chicago Press.

Bourdieu, Pierre, Loic Wacquant (2014) *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, çev. Nazlı Ökten, İstanbul: İletişim Yayınları.

Calhoun, Craig (2014) *Bourdieu Sosyolojisinin Ana Hatları, Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*, çev. G. Çeğin, İstanbul: İletişim Yayınları.

Featherstone, Mike (2005) *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, çev. Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Field, John (2006) *Sosyal Sermaye*. çev. Bahar Bilgen ve Bayram Şen, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Swartz, David (2011) *Kültür ve İktidar*, çev. Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.

Makaleler

Çelik, S. Kadir (2005) "Estetikten 'Est-Etik'e: 90'ların 'Takılma Kültürü' Üzerine Bazı Gözlemler", *Pasaj*, 2,:36-53.

Göker, Emrah (2000) "Araştırma Tasarımı Açısından Pierre Bourdieu'nün Sanat Sosyolojisi", *Ocak ve Zanaat*, İletişim Yayınları, 525-558.

Yıldırım, Emin (2017) "İzmir Amatör Türk Sanat Müziği Koro Şeflerinin Şeflik Algısı", Mora Dergisi, 36: 35.

Yıldırım, Emin, Levent Ergun (2017) "Habitus ve Bedenselleşmiş Kültürel Sermaye Bağlamında Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Şeflik: İzmir Amatör Geleneksel Türk Sanat Müziği Koro Şefleri Örneği", Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 10 (51): 1375-1391

Kitap İçi Bölüm

Erol, Ayhan (2002) "Bir Dönemin Popüler İkonu Olarak Zeki Müren", Biyografya 3 Zeki Müren, *Bağlam yayıncılık*: Ankara, ss 43-98.

Baran, A. Görgün, Cihad ÖZSÖZ (2011) "Pratik, Kültür, Sermaye, Habitus ve Alan Teorileriyle Pierre Bourdieu," Sosyolojide Yakın Dönem Gelişmeler", (Ed.:S. Suğur ve A.G. Baran), Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, Ankara, ss 4.

Kaya, Ali (2000) "Pierre Bourdieu'nün Pratik Kuramının Kilidi: Alan Kavramı", *Ocak ve Zanaat*, İletişim Yayınları, İstanbul, ss 397-419.

Basılmamış Kaynaklar

Albayrak, Umut (2015) "Müzik Beğenisinde Kültürel Sermaye ve Kültürel Elitizm: Kıbrıs Örneği", Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir: Türkiye.

Arun, Özgür (2010) "Türkiye'de Televizyon Alanının Sosyal Yapısı ve Televizyon Alanında Kültürel Tüketim Pratikleri", Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya: Türkiye.

Aydoğdu, Çağkan (2010) "Kalkınma Ajansları ve Toplumsal Sermaye İlişkilerinde Stratejik Yaklaşım (İzmir Kalkınma Ajansı Örneği)", Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir: Türkiye.

Doğan, Barış (2012) "İzmir'de Kültür, Sanat ve Folklor Derneklerinin Müzik Etkinlikleri ve İzmir Müzik Yaşamına Etkileri", Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir: Türkiye.

Erdoğan, Melike (2011) "Yerel Yönetimlerde Toplumsal Sermaye, Teori ve Katılımcı Pratikler", Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir: Türkiye.

Karagül, Cansu (2014) "Bourdieucü Sanat Sosyolojisi Bağlamında 2000'li Yıllarda İstanbul'da Alternatif Tiyatrolar", Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul: Türkiye.

Kardeş, Tuba (2013) "Mesleki Müzik Eğitimi Veren Devlet Konservatuvarlarındaki Klâsik Türk Müziği Üslûp ve Repertuvar Eğitiminin İçerik ve Yöntem Bakımından İncelenmesi", Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon: Türkiye.

Kaya, Ali (2005) "Din Sosyolojisi Bağlamında, Fransız Sosyolog Pıerre Bourdıeu-Klasik Sosyoloji İlişkisi", Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul: Türkiye.

Kutay, Uğur (2012) "Habitus Kavramı Çerçevesinde Belgesel Sinemada İzleyici Alışkanlıkları ve Gerçeklilik Yanılsamaları", Sanatta Yeterlik Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Türkiye.

Misci Kip, Sema (2010) "Kültürel Sermaye ve Televizyon İzleme Alışkanlıkları", Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir: Türkiye.

Özer, İhsan (1995) "Türk Müziği İcrasında Yönetim" Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Türkiye.

Öztüfekçi, Y. Mücahit (2006) "Geleneksek Türk Sanat Müziğinin Eğlence Atmosferindeki Dönüşümü: İzmir Fasıl Mekânları Örnek Olayı", Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir: Türkiye.

Şenalp, Togay (2012) "1950'lerden Bugüne Türk Makam Müziğinin Değişimi Sözlü Tarih Çalışması", Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Türkiye.

Yazıcı, S. Emine (2008) "Türk Sinemasında 1983-1991 Yıllarında Çekilen Filmlerde Yeni Orta Sınıf Habitusu", Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir: Türkiye.

Yüce, Erman (2007) "Simgesel Seçkinler ve Habitus: Hürriyet Gazetesi'nde Köşe Yazarlığı", Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara: Türkiye.

Zeybek, Özge (2013) "Türk Makam Müziği'nde Üslup Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin İcralarının Analizi", Yüksek lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Türkiye.

İnternet Kaynakları

Web1 Eken Küçükaksoy, Merve. "Türk Fasıl Müziği Geleneği". <http://www.musikidergisi.net/?p=954> [20 Mart 2016].

Web 2 http://www.kultur.gov.tr/TR,96569/unison-koro-ve-sefle-idare_tarzi.html [21 Mart 2016].

Web 3 https://www.facebook.com/events/319644368390586/ [25 Aralık 2016].

Web 4 https://www.youtube.com/watch?v=z7x3GktmJP0/ [26 Aralık 2016]

Web 5 http://www.unesco.org.tr/Pages/183/19/ [26 Aralık 2016]

Web 6 http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR,14823/mevlevilik-ve-sema-torenleri-hakkinda-genelge.html [27 Aralık 2016]

Görüşmeler

Güvenç Birer ile yapılan kişisel görüşme, 13.02.2015, Alsancak-İzmir.

Halil Altınköprü ile yapılan kişisel görüşme, 15. 02. 2016, Bayraklı- İzmir.

Halil İbrahim Yüksel ile yapılan kişisel görüşme, 22. 03. 2015, Bornova- İzmir.

Ayhan YÜKSEL
Araştırmacı Yazar
sunkur28@gmail.com

KOLBASTI VE METELİK ÜZERİNE BAZI MÜLAHAZALAR

Özet

2-8 Temmuz 2007'de Trabzon ve çevresinde yapılan "Karadeniz Spor Oyunları"nın açılış seronomisinde Trabzon kol havasının KTÜ Rektörlük Beden Eğitimi Bölüm Başkanı Yrd. Doç. Dr. Engin Erşen tarafından koreografisi değiştirilerek "kolbastı" diye sunulması, ardından 2009 yılında ulusal kanallardan STAR TV'de Esra Erol'un sunduğu "İzdivaç" programında "Tirebolu-Yeniköy Kolbastı Team" adlı grubun gösteri yapması âidiyet tartışmalarını da beraberinde getirdi. Tartışmalara konuya tamamen uzak, halk müziği ve kültürü bilgileri yeterli olmayanlar, yerel idarecilerden vali ve belediye başkanları, siyasî kimlikleri olanlar da katıldı. 4 Nisan 2009'da Trabzon Eğitim ve Kültür Derneği Başkanı Seyfi Erbaş tarafından organize edilen ve İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Araştırma Görevlisi Müzikolog Abdullah Akat'ın yönettiği, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü Sanatçı-Öğretim Görevlisi Süleyman Şenel, Araştırmacı-Yazar Ayhan Yüksel, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Halk Oyunları Öğretim Görevlisi Cavit Şentürk, TRT İstanbul Radyosu Türk Halk Müziği sanatçısı İbrahim Can'ın katıldığı "Dünden Bugüne Kolbastı" konulu bir de panel düzenlendi. Panelde Maçka folklorunun önemli temsilcilerinden Nihat Genç, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı öğretim görevlisi [Farozlu] Mustafa Demirkaya ve daha birçok isim dinleyici olarak bulundular ve tartışmalara katıldılar, görüşlerini beyan ettiler. Basına yansıyan bu panel üzerine konu TRT TV'si tarafından da işlendi. Bu programa konuşmacı olarak Ayhan Yüksel ve Mustafa Demirkaya katıldılar. Her iki konuşmacı seyircilere doğru olanı aktarmaya çalıştılar.

Anahtar Kelimeler: Kolbastı, Metelik, Hoptek, Kol Havaları

FROM KOLBASTI TO HOPTEK: SOME CONSIDERATIONS ON KOL HAVALARI AND METELIK

Abstract

Trabzon kol havası was choreographed by assistant professor Engin Erşen who was the department chair of the KTU physical education and sports department at the opening ceremony of the "Karadeniz Spor Oyunları" which was held in Trabzon between 2-8th July 2007 and this dance presented as "kolbastı". After a group called "Tirebolu-Yeniköy Kolbastı

Team" made a show at one of the national TV channels, Star Tv, in the program of "İzdivaç" presented by Esra Erol in 2009 brought the discussion of belonging. Large mass from all part of the society who are interested in the topic or not got involved in this discussion. The aim of this presentation is to put the background of the dance which is known kol havası with the audiovisual documents through utilizing archive materials. In this presentation, the terminology of kol havaları will be dwelled on, kol havaları which are collected from the different time and places in Anatolia will be mentioned, and kol havaları from Black Sea region will be handled. Through presented data, the changing process from Kolbastı to Hoptek will be analyzed and also current debates will be attempted to clarify.

Keywords: Kolbastı, Metelik, Hoptek, Kol Havaları

* * *

Kol Havaları Terminolojisi

Öncelikle kol havası olarak bilinen oyunların tarihî alt yapısının bilinmesinde yarar vardır. Baskın yapacak olan öncelikle karakol mensuplarıdır. Karakol, eski Anadolu'da Türkler tarafından kullanılan "*Karavul*" kelimesinden gelmedir ve "*gözcü, nöbetçi*" demektir. "*Kola çıkmak/kol gezmek*", şehir ve kasabaların asayişini muhafaza kastıyla zabıta kuvvetlerinin/memurlarının dolaşmasıdır. Tanzimat'tan sonra "*devriye gezmek*" tabiri kullanılmıştır.[1]

Kol havaları âlemciliğin oluşturduğu şartlar çerçevesinde ortaya çıkmıştır. Kol havaları, kadının oynatıldığı içkili, sazlı, rakslı, gizli oturak âlemleridir. Kol havaları bağlama ezgileridir, ekseriyetle sözsüzdürler, kırık havalar içinde yer alır. Kolbastı havasında âdeta bir kol baskını tasvir edilir. Kol yaklaştıkça ezgi hafifler, kol uzaklaştıkça tekrar kuvvetlenir. Yani, muhabbet âleminde gizli toplantılarda devriye/kolcu geliyorsa "*kol geliyor*" denir ve çalınan havalar hafifletilir. Bu toplantılar yasak olduğu için özü, sözü bir olan, ser verip sır vermeyen kişiler tarafından yapılırdı.[2]

[1] Bahaeddin Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş,* I, Ankara 1978, s. 299; Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü,* II, İstanbul 1993, s. 299. "*Karavul*" sözü, Tirebolu'da "*gözcü, nöbetçi, öncü*" anlamınadır (*Derleme Sözlüğü,* VIII, Ankara 1993, s. 2654).
[2] Kudret Dağlı, *Kol Havaları,* (basılmamış yüksek lisans tezi), İstanbul 1993, s. 4.

Kol havaları Konya'da "*oturak âlemleri*"[3]; Ankara'da "*cümbüş felfele*"; Beypazarı'nda, Giresun'da, Kırşehir'de, Yozgat'ta "*muhabbet*"; Trabzon'da "*zevk/âlem-kadın saklama*"; Çankırı'da "*sohbet*"; Elazığ'da "*şeve kirmak*"; Kastamonu'da "*oturak âlemi/perde âlemi*" şeklinde dillendirilir. Yozgat kol havası ile Karadeniz'deki kol havaları aynı anlamdadır. Halil Bedî Yönetken, "*Trabzon ve Rize'de içinde kolbastı havalarının olduğu türkü derlediklerini, bunların İç Anadolu'dan kıyıya gelme olduğunu*" söyler. Bir Edirne türküsündeki "*pınar başının gülleri/şak şak öter bülbülleri/elimden aldı ya mendili/kol bastı söndür kandili*" dizeleri kol havaların Anadolu'da geniş bir coğrafyaya yayıldığına işaret eder. Giresun'un "*Sokakbaşı Meyhane*" türküsünde geçen "*kale bayırı düzü/devriye bastıya bizi/hep beraber olalım/vermeyelim şu kızı*" dizesi Giresun Kalesi'ndeki bir baskını anlatır. Trabzon Kol Havası'nda geçen "*asmadan gel asmadan/fistan giymiş basmadan/kalk gidelim sevdiğim/devriyeler basmadan*" sözleri de yapılan bir baskını yansıtır. Giresun'da kaynak kişilerden 1328 (1912) doğumlu Hayto [Haytaoğlu] Salih [Güler], muhabbet sırasında oynadıkları "*kol ve kolbastı*" havalarını "*aynı şeydi diye*" anlatır.[4]

İstanbul Radyosu Türk Halk Musikisi Bağlama Sanatçısı Orhan Dağlı (1930-2012), "*Kolbastı, devriyelerden, koldan gizli, saklanarak yapılan muhabbetlerden olduğu için kol havası ismini oradan almış olması muhtemeldir. Her toplumda ehlikeyif toplulukların bulunduğu vilayetlerde kültürün bir dalıdır. Konya'da, Kayseri'de, Kastamonu'da, Çankırı'da, Giresun'da, Trabzon'da, Samsun'da yapılır*" der ve "*Giresun, Trabzon gibi yerlerdeki havalar, Kol'dan esinlenerek kol havası ve kolbastı ismini almıştır. 'Sus, aman, yavaş' sözleri zilleri yavaşlatır, susarlar ve 'kol geçti' diye gözcü haber verince muhabbet tekrar olanca gücüyle devam eder. Bu havaların sözsüz olanları orijinaldir. Bu parça çalınırken şamata yok, gizli gizli çalınıyor. Konuşurken ancak duyabilecekleri kadar kısık sesle konuşuyorlar. Çalgılar susmaz, fakat seslerini kısarlar. Fakat oyun bozulmaz ve çok sessiz şekilde devam eder. Sözsüz olan kol havalarını sadece erkekler oynarlardı*" diye tasvir eder.[5]

Trabzonlu Nejat Buhara'ya göre oturak havasına "*Kol Havası*", Karadeniz'in bazı yerlerinde de "*Kolbastı*" denilir.[6] Derleme Heyeti'nin 1 Ağustos 1943'te Görele'de Piçoğlu Osman'dan aldıkları "*Metelik-Kolbastı (?)*" havasına "*burada kolbastı ve metelik birbirlerinden ayrılmıyormuş. Metelik çalarken kolbastı ihtarını takip eden melodiye de 'kolbastı' kısmı*

[3] Bk. Mehmet Tahir Sakman, *Dünden Bugüne Konya Oturakları,* İstanbul 2001.
[4] Kudret Dağlı, *a.g.e.,* s. 26-27.
[5] Kudret Dağlı, *a.g.e.,* s. 34-35.
[6] Kudret Dağlı, *a.g.e.,* s. 40-41.

deniliyor" notu düşülmüştür.[7] Sadi Yaver Ataman'ın (1906-1994) tespitleri de "*Giresun'da kolbastı'ya metelik*" denilmektedir şeklindedir.[8] Yozgat Kol Havası ile Karadeniz'deki Kol Havaları aynı anlamdadır. Halil Bedî Yönetken (1899-1968), "*Trabzon ve Rize'de içinde kolbastı havalarının olduğu türkü derlediklerini, bunların İç Anadolu'dan kıyıya gelme, bağlama havaları ve sözsüz olduğunu*" söyler.[9] Yönetken, Giresun'da da erkekler arasında oynanan oyunlar arasında "Kolbastı-Metelik"i sayar.[10]

Bu meclislerin gizli yapılmasının sebebi, içki içilmesi, mecliste kadın bulundurulması ve saz çalıp raks edilmesi/oyun oynanmasıdır. Güvenlik görevlileri, yani kolluk kuvvetleri bu tür toplantılara izin vermez ve tespit ettikleri evlere baskın düzenlerdi. Sonuçta, katılanların da arzu etmeyeceği üzücü olaylar meydana gelirdi. Bu tür üzücü olaylarla karşılaşmamak için çeşitli önlemler alınır; çevre köylerden ya da komşu mahallelerden ağa, bey veya yüksek mevki sahibi kişiler de davet edilirdi. Bununla birlikte kapılar kapatılır ve dışarıya gözcüler bırakılırdı. Gözcüler "*zaptiye veya kol'un*" geldiğini gördüklerinde içeriye haber verirdi. Mecliste bu haberin alınmasından sonra önce gürültüler azaltılır, ışıklar biraz kısılır, eğer müzik çalıyorsa hafifler, ancak durmazdı. Raks eden varsa o da durmaz ve olabildiğince sessiz olunarak zaptiye veya kol'un geçmesi beklenirdi. "*Kol geçti*" ihtarı alınıncaya kadar bu hal devam ederdi. Sadi Yaver Ataman da "*kolbastı oyun havası, kız oynatma halinde iken baskını temsil eder. Bu oyun havasının bariz karakteri baskına uğramak tehlikesi karşısında bile eğlenceye ve oyuna devam aşkını göstermesidir. Kol gelirken saz sesleri hafifler, eğlenceye sükût işareti verilir, kol geçince sesler yükselir ve oyun bütün canlılığıyla devam eder*" diye tanımlar.[11] İşte, kol baskınlarını tasvir eden sözlü veya sözsüz pek çok parça vardır ki bu çeşit havalara "*kol bastı havası*" veya "*kol havası*" adı verilir. Bu havalar oyun havası olduğundan "*kol bastı oyun havası*" da denir. Giresun-Çavuşlulu Ömer Akpınar (1935-2003), "*Trabzon, Giresun ve Yozgat'ta kol havaları vardır ve oynanmaktadır. Bunlar ağır havalardır. Sözsüz ağırlıklıdır. Erkek oyunudur*" diye tanımlar ve Giresun'da "*Kolbastı, Metelik, Fingil*" oynandığını belirtir.[12] Yine Ömer Akpınar, konuyu "*Bu toplantıda ekseriyetle kocası ölmüş, dul kalmış veya kocası vurulmuş, paraya ihtiyacı olanlar seçilirdi. Muhabbet esnasında erkekler arasında bir de kadına*

[7] Kültür Bakanlığı Devlet Konservatuarı Folklor Arşivi-Plâk Numarası: 1197 a/1.
[8] Sadi Yaver Ataman, "Giresun Türküleri Mânileri ve Âşıklar", *Türk Folklor Araştırmaları,* sy. 188 (1965), s. 3687-3689.
[9] Halil Bedî Yönetken, *Derleme Notları,* I, İstanbul 1966, s. 75.
[10] Salih Turhan-Erdoğan Altınkaynak, *Giresun Türküleri ve Oyun Havaları,* Ankara 2009, s. 21.
[11] Sadi Yaver Ataman, *Memleket Havaları,* İstanbul 1951, s. 115.
[12] Ömer Akpınar, *Giresun Türküleri ve Oyun Havaları* (hzl. Hüseyin Akpınar), İstanbul 2010, s. 6.

bahşiş verme geleneği vardı. Herkes içinden geleni verirdi. Kadınların para toplama gibi adetleri yoktu. Eğlence gecesi sofralar hazırlanır, içkiler içilirken bir yandan da o yöreye has ağır ezgiler çalınırdı. Daha sonra muhabbet koyulaştıkça sıra ile oyun havaları icra edilir ve bazen de kadın oynatılırdı. Bu toplantılar kolluk kuvvetlerince gizli yapıldığı için gözcü bulundurulurdu. Bu gözcüler kolcuların yaklaşıp uzaklaştığını haber verir ve toplantıyı yapanlar da ona göre hareket ederlerdi. Bu toplantılarda çalınan oyun havalarından en fazla rağbet göreni 'kol havaları' idi. Kol havaları muhabbet ortamında çalındığı için coşturucudur ve sözleriyle de bu coşkuyu artırır. Bu sözler aynı zamanda âlemi bozmadan verilen haber niteliğindedir. Gözcüler tarafından kolcuların geldiği haber alınınca saz çalan kişi 'kalk gidelim sevdiğim devriye sardı ya bizi' ya da 'kalk gidelim sevdiğim devriyeler basmadan' diye uyarıda bulunur ve buna göre tedbir alınırdı. Bu nedenle yapılan toplantılarda kolcuların etkisi göz önünde bulundurulmuş ve onlara atfen çalınan ezgilere 'kol havası' ya da 'kol bastı havası' denilmiştir" diye aktarır.[13]

Kol Havaları Derlemeleri

Anadolu'nun Orta Anadolu ve Orta-Kuzey Karadeniz bölgelerinde daha çok şehir merkezlerinden derlenmiş ve "*kol baskınlarını*" tasvir eden sözlü veya enstrümantal pek çok parça derlenmiştir. İstanbul Konservatuar Derleme Heyeti, 1929 yılında Trabzon'da Türk Ocağı binasında cura ile çalınan "*Kol bastı oyun havası*" derlemiştir.[14] Ankara Devlet Konservatuarı 1937 yılında Trabzon'da işçi Remzi Çelik'ten (35) bir, Şevki Bilgin'den (22) iki kol havası derlemiştir. Şevki Bilgin'in verdiği kol havalarından biri sözsüz, diğeri ise "*Giresun Kolbastı Havası: Uy dedin urdun beni*" isimli sözlü parçadır. Yine, "*Trabzon Kolbastı Havası*"; "*Metelik Oyun Havası*"; Kudret Dağlı'nın babası Orhan Dağlı'dan derlediği içinde "*yavaş/sus/kol geçti*" gibi ikazlar bulunan "*Giresun Sözsüz Kol Havası*"; Nejat Buhara'nın Trabzon'dan derlediği "*Yaylanın Çimenine*"; Giresun'dan derlediği "*Giresun'un Evleri*"; Mehmet Üstün'den derlenen "*Fingil*"i; Nida Tüfekçi'nin Yozgat-Akdağmadeni'nden derlediği "*Yıldız Akşamdan Doğarsın*"ı sayabiliriz.[15] Piçoğlu Osman tarafından kemençe ile çalınan "*Metelik (Kolbastı Oyun Havası)*" Muzaffer Sarısözen tarafından 1943'te derlenmiştir. Ankara Radyosu'nda Halkevleri Sanat ve Folklor Saati'ne Perşembe Halkevi'nin halk sazları ile mahalli halk türküleri üzerine hazırladığı yarım saatlik program içeriğinde "*Vona Meteliği*" de yer

[13] Vesile Baran, *Giresun ve Ordu Yöresi Kol Havaları,* (basılmamış yüksek lisans tezi), İstanbul 1995, s. 16.
[14] K. Mahmut Ragıp, *Şarkî Anadolu Türküleri Oyunları,* İstanbul 1929, s.40.
[15] Süleyman Şenel, *Trabzon Bölgesi Halk Musikisine Giriş*, İstanbul 1994, s. 135.

alacaktı (25 Mart 1943).[16] Ahmet Yamacı'nın başkanlığında yöreye araştırma gezine çıkan ekip Ünye'den Ahmet Ayça'dan "*Metelik Oyun Havası*"nı (1952) derlemiştir. Vesile Baran, Ordu'dan Sevim Akdeniz'den "*Simitçi Kol Havası*"nı, Ragıp Akdeniz'den diğer bir "*Kol Havası*" örneği derlemiştir. Ümit Tokcan, Giresun'dan Cemil Uzal'dan "*Sokakbaşı Meyhane (Fingil Havası)*" derlemiştir. Yine, Cemil Uzal'ın kaynak olduğu ve notaladığı Giresun'dan "*Metelik*" oyun havası vardır. Elbet kolbastı/metelik havaları bunlardan ibaret değildir. Kayda geçirilmemiş daha birçok kol havası örneklerinin bulunduğu muhakkaktır.

Giresun'da Kadınlı Eğlenceler/Muhabbet Kurma

Giresun'da Haytoğlu Salih (Salih Güler) bu toplantıyı şöyle anlatır (1993): "*Bu toplantılar gizli yapılırdı. Rakılar içilir, sabaha kadar muhabbet devam ederdi. Sabahtan kimseye görünmeden gidilirdi. Bu toplantıda kadına dokunmak yoktu. Toplantıda kadının bir sahibi vardı. Kadın çarşaf veya peştamal ile gelirdi. Oynarken çarşaf ve peştamalını açıp oynardı. Kollar kısa veya uzun olabiliyordu. Kadının soyunması bundan fazla olmazdı. Çıplak olmadığı gibi kadının tırnağını dahi göremezsin, yüzünü görebilirsin. Muhabbette kadına laf atamazsın. Çünkü kadını ben getirdim, başkası kadına laf atamaz, sulanamaz. Giresun'da muhabbet kurulan yerler Yüzbaşı Suyu, Çaloğlu Çeşmesi, Kalebayırı, Gedik Kaya'ydı. Mumlar yakılırdı. Bahçelerin dibindeki çubukların ucuna mumları diker, çubukları da toprağa dikerdik. Ondan sonra 'haydi oğlum başla' derdik, tıngır tıngır saz çalmaya başlanırdı. Azıcık kafayı bulduk mu başlardık bizde oynamaya. Mahalli havalar çalardık. Bu âlemleri yapanlar Koç İbrahim,*[17] *Beyazın Mehmed, Beyazın Bekir Efendi, Dizman Mehmed, Budama Mehmet Ağa, Hacı Bey, Çoban Mehmet gibi isimlerdi*".[18]

[16] Mesut Çapa, "Ankara Radyosu'nda Halkevleri Sanat ve Folklor Saati ve Trabzon Halkevi Programı", *Karadeniz İncelemeleri Dergisi,* sy. 15 (Güz 2013), s. 134.

[17] Karamustafazâde Koç İbrahim, 1897 yılında Giresun'da doğdu. Osman Ağa'nın Rus Cephesinde Teşkilat-ı Mahsusa bünyesinde savaşmak için topladığı 93 gönüllü arasında yer aldı. İlk vukuatını 16 yaşında yaptı. 29 Nisan 1925'te mahalle bekçisine ve polislere silah kullandığından İstiklal Mahkemesi'nde yargılandı. Gümüşreiszâde İbrahim ile birlikte Aksu mevkiinde Tomak Mehmet'in kahvehanesinde "*kadın oynatmakta*" olan grubun içinde yer alan Kel Süleyman'ın Mehmet'in vurulma olayına karıştı (1932). Bu olaydan 15 sene ceza aldı. Cezasını Sinop, Giresun ve Şebinkarahisar hapishanelerinde tamamladı. 1 Kasım 1970'de İstanbul'da vefat etti (Ayhan Yüksel, "Adına Sokakbaşı Meyhane Türküsü Yakılan Giresun Kabadayısı Koç İbrahim", *Giresun Hayat,* sy. 6 [Temmuz-Ağustos 2013], s. 54-58).

[18] Kudret Dağlı, *a.g.e.,* s. 26-27.

Trabzon'da Kadınlı Eğlenceler/Zevk Âlemleri

Trabzon'da "*zevk âlemi/kız oynatma*"[19] adı verilen toplantılar Osmanlı döneminde daha çok eğlenmek amacıyla delikanlılar/gençler arasında gözden uzak mekânlarda, köyde, bir mağarada, boş bir evde veya ormanlıkta ve "*âlüfte/orta malı*" denilen bir ya da birkaç kadının katılımı ile yapılırdı. Bu ortamda bulunan her kadının bir sahibi vardı. Gençler kadınları gizli yerlerde saklarlar ve "*zevklerde*" "*sâkî*" veya "*çengi*" olarak kendilerine hizmet ettirerek eğlenirlerdi. Bu âdete "*kadın saklamak*" denirdi. "*Zevk*"e katılanlar mumların aydınlattığı mekânlarda halka halinde otururlar, ayağında çapula, kaşlarında bir karış rastık, dallı entarisini giymiş âlüfte kadının sunduğu içki ve müstehcen bir dans ile kendilerinden geçer, kemençe ya da zurnadan çıkan kıvrak nağmelerle horon teperlerdi. Zaman zaman içkinin tesiri ile önemsiz bir meseleden büyük bir olay çıkar ve sonu cinayetlere varacak kavgalar olurdu.

"*Zevk âlemleri*" daha medenî bir şekilde şehirlerde de düzenlenirdi. Bu eğlencelerde köçekler de oynatılırdı. Sabahlara kadar süren bu musikili meclislere katılmanın ve icabet etmenin kuralları vardı. Âlem'de sohbet edilir, çoğu zaman içki içilir, saz çalınır, yöre oyunları oynanırdı. Meclise dâhil olmanın, oturmanın, kalkmanın, sohbet etmenin, içki içmenin, saz çalmanın, raks etmenin kuralı, adabı ve erkânı vardı.

Bu meclislerin gizli yapılmasının sebebi içki içilmesi, mecliste kadın bulundurulması ve saz çalınıp raks edilmesidir. Güvenlik görevlileri, yani kolluk kuvvetleri bu tür toplantılara izin vermez ve tespit ettikleri evlere baskın düzenlerdi. Sonuçta, katılanların da arzu etmeyeceği üzücü olaylar meydana gelirdi. Bu tür üzücü olaylarla karşılaşmamak için çeşitli önlemler alınır; çevre köylerden ya da komşu mahallelerden ağa, bey veya yüksek mevki sahibi kişiler de davet edilirdi. Bununla birlikte kapılar kapatılır ve dışarıya gözcüler bırakılırdı. Gözcüler "*zaptiye veya kol'un*" geldiğini gördüklerinde içeriye haber verirdi. Mecliste, bu haberin alınmasından sonra önce gürültüler azaltılır, ışıklar biraz kısılır, eğer müzik çalıyorsa hafifler, ancak durmazdı. Raks eden varsa o da durmaz ve olabildiğinde sessiz olunarak zaptiye veya kol'un geçmesi beklenirdi. "*Kol geçti*" ihtarı alınıncaya kadar bu hal devam ederdi.[20]

[19] Murat [Uraz], *Halk Edebiyatı Şiir ve Dil Örnekleri,* İstanbul 1933, s. 498.
[20] "Trabzon Raksları (Trabzon Mayıs 1921)"; Süleyman Şenel, *Trabzon Bölgesi Halk Musikisine Giriş,* İstanbul 1994, s. 134; Murat Tekin, "Trabzon'da Oyunlar ve A'dat (*Trabzon,* [1338/1922]", *a.e.,* s. 135.

Trabzon'un folklor ve kültür değerleriyle ilgilenmiş ve bu konuda yazı kaleme almış Tevfik Vural Ciravoğlu da "*oturak âlemlerine*" dair bilgiler vermiştir. Ciravoğlu'na göre oturak âlemlerine "*kır âlemi, kız oynatma*" adı da verilirdi. Ekseri kırlarda, bilhassa mağaralarda yaşatılan bu âlemlere köylerde yahut şehirde yetişkin delikanlılar silahlı olarak iştirak ederlerdi. Buraya kadınlar zenpâreleri/zamparaları (kadın peşinde koşan çapkın erkek) tarafından getirilirdi. Gece ortalığı sarar sarmaz işe başlanırdı. İlk iş kadınlara erkek elbisesi giydirmekti. Delikanlılar ve kadınlar için atlara yüklenerek getirtilen rakı ve yiyecekler de hazır olurdu. Âlemde badeler fincanlara kızlar tarafından doldurulur, erkeklere sunulur; arada kendileri de çakıştırırlardı. Bir taraftan bağlama ve kemençe oturak havaları çalmaya başlardı. Herkes yavaş yavaş sarhoş olmaya başlayınca karşılıklı sohbet ve ikramlara yol açılırdı. Karşıdan birisi yarıya kadar içtiği sigarasını arkadaşına "*al bu sigaramı iç de beni hoş gör*" diye uzatır ve iltifat ederdi. Bunu almamak hakaret anlamına geldiği için mutlaka alınır ve içilirdi. Öte yandan bir zenpâre kendi kızına bir kadeh doldurur, üzerine bir de sigara oyup karşısındaki arkadaşına ikram ederdi. Kızlar vasıtasıyla yapılan bu ikramlar sırasında herkesin kendi kızına bir başkanı fena gözle bakamazdı. Baktığı takdirde derhal kavga başlar ve silahlar çekilirdi. Bağlama ve kemençe türküleri arasında her delikanlı kendi kızına kalkıp oynamasını "*haydi kızım haydi*" diye işaret ederdi. Kızlar ellerine aldıkları boş fincanları şakır şakır öttürerek oynamaya başlarlardı. Bu şekilde karşılıklı oyun ve içki âlemi sabahlara kadar devam ederdi. Bazen de bu kır âlemleri günlerce sürerdi.[21]

Muzaffer Lermioğlu da Akçaabat'taki "*Kadın Oynatmak-Kır Âlemleri*"ni anlatmıştır. Lermioğlu'na göre "*kasaba gençleri kır kadınlarını kırlara getirir, tenha köşelerde oynatırlardı. Böyle bir kadını saklamak, oynatmak, rakiplerin taarruzunda baskından kurtarmak önemli delikanlılık maceralarından sayılırdı. Kadını saklayan delikanlı oynatmak için arkadaşlarını tayin ettiği yerde toplantıya davet eder, davetliler silahlanır, tayin olunan saatte kararlaşan yerde birleşirlerdi. Davet yerinde gümüş tabakalar içinde altın sarısı renkteki nefis yerli tütününden sarılı sigaraları oynayacak kadın bizzat misafirlere ikram ederdi. İşret masası da kurulur, samimi bir hava içinde kır sohbeti başlar, vakti gelince kadın zillerini takip raks etmeye başlardı. İlk türkü olarak 'Lazutlar Salkım Saçak'*[22] *söylenirdi. Bu türküyle birlikte rakı kadehleri*

[21] Tevfik Vural Ciravoğlu, *Trabzon Folkloru: Gelenekler ve Halk Edebiyatı Örnekleri,* İstanbul 2009, s. 208-209.

[22] Türkünün sözleri şöyledir:

Lazutlar salkım saçak
Alçak boylusun alçak
Sana küçük diyorlar

birden toka edilir, şişeler boşaldıkça kafalar buharlaşır, oyun kızıştıkça sinirlere gerilir, nihayet kadının çapkınca bir göz işaret, manalı bir söz atışı veya davetlilerden herhangi birinin hafif boylu bir taşkınlığı, kabaran kıskançlık hislerini hemen elektrikleştirir, beklenmedik bir hadise anında baş gösterirdi. Kamalar sıyrılır, tabancalar patlar, tüfekler ateş eder, göz açıp kapayıncaya kadar sohbet yerinde bir-iki yaralı veya ölü kalır, davetliler, davet sahiplerinden geri kalanlar oradan uzaklaşırdı".[23]

Kolbastı'dan Hoptek'e

Kolbastı mı, Hoptek mi, ya da Faroz kesmesi mi tartışmaları girişte değindiğimiz gibi Karadeniz Spor Oyunları'ndaki açılıştaki gösteri ile başladı (2007). Açılıştaki gösteri konuya uygundu. Ama, adına Kolbastı denilerek sunulması tartışmaları da beraberinde getirdi. Hâlbuki kol havaları çok süratli değil, ancak "*kostak*" tabir edilen ağırbaşlı ve ciddî oyunlardı. Oyunu stilize eden Engin Erşen, "*dansın orijinini*" Trabzon'a gelen Vikingler'e, V. yüzyıla Türkler'in atalarına, buradan da 1930'lu yıllara dayandırdı ve "*denizin kuşlarla balıkların dansının, enerjinin bir ürünü*" olduğunu sözlü olarak da söyledi.[24] Engin Erşen'in bir kanıtı da Erkan Ocaklı'nın seslendirmiş olduğu türküde Trabzon'un semtlerinin sayılmasıdır. Hâlbuki Erkan Ocaklı, daha önce Harika Kasetçilik'e doldurduğu 45'lik plak [?] çalışmasında Giresun Kol/Metelik Oyun Havası'nı "*Espiye Deresi*" diye okumuştu ve içeriğinde "*Espiye, Bulancak*" geçiyor, Trabzon'la ilgili tek bir söz geçmiyordu. O halde, burada bir çelişki vardı. Bir çelişki de Kolbastı Oyunu'nun 1930'lu yıllara tarihlenmesiydi. Bu tarih ne kadar doğru idi? Çünkü kol havalarına esas teşkil eden "*âlemcilik/kadın oynatmak/muhabbet ortamı*" Osmanlı döneminde de vardı. Bunun tarihi altyapısını belgelerden izlemek mümkündür. Meselâ, 9 Kânunuevvel 1316 (22 Aralık 1900) tarihli bir belge "*Trabzon'da civar bir köyde bazı kimseler tarafından oynatılan âlüftenin kurşunla cerh edilmesine*" dairdir.[25] Yani, Trabzon'da yakın bir köyde zevk âleminde kadın oynatılırken yaralama hadisesi meydana gelmişti ve kadın oynatanların cezalandırılması istenilmekteydi. Trabzon vilayetinin yazışmasında kadın için "*âlüfte*" ifadesinin kullanılması zevk âlemlerinin yaygınlığı ile ilgilidir. Muhabbet sırasında bu gibi

---

Sen doldurursun kucak

Bu yılki lazutların
Ne iridir tanesi
Öpsem doyurur beni
Memenin bir tanesi

[23] Muzaffer Lermioğlu, *Akçaabat Tarihi ve Birinci Genel Savaş-Hicret Hatıraları,* İstanbul 2011, s. 94.
[24] Engin Erşen, *Kolbastı,* Trabzon 2011, s. 16.
[25] BOA, DH.MKT, nr. nr. 2411/24.

hadiseler sadece Trabzon'a mahsus bir durum değildi. Osmanlı'nın diğer yerlerinde de kadın oynatılırken bazı istenmeyen olaylar meydana gelmekteydi. Mesela, Halep'te mezarlıkta kadın oynatanlar kolluk kuvvetleri tarafından yakalanmıştı (15 Cemaziyelahir 1244/23 Aralık 1828).[26] Bektaş yaylasında Ordu kazasından Mehmed, Hayrat, Hüseyin, Osman, Seyyid ve Sırrı adlarında şahıslar kadın oynatmakta iken kendilerine müdahale eden iki jandarmaya saldırmıştı (14 Temmuz 1329/27 Temmuz 1913).[27] Ordu kazası müddeiumumîsi Cemal Efendi'nin evinde içki içip kadın oynatan ve havaya silah sıkan Kaymakam İzzet Bey ve esnaftan Furtunzâde Faik kolluk kuvvetlerince gözaltına alınmışlardı (5 Rebiülahir 1335/29 Ocak 1917).[28] Elbet bu listeyi daha da uzatmak mümkündür.

Kendisi horon hocası olan Doç. Dr. Necmettin Aygün "*… bir oyunun her hangi bir mahalde ilk olarak oynanması bu oyunun ilkin o mahalde ortaya çıktığı anlamına gelmeyeceğini (…), kolbastı oyununun kırsal alanlarda özellikle tütün kaçakçıları ile zaptiye, kolcu veya jandarma arasında yaşanan mücadeleler neticesinde 1900'lerin ilk on yılında, Osmanlı Devleti'nin sona ermekte olduğu yıllarda ortaya çıkmaya başladığı ve zamanla 'oturak alemleri' ve bahsi geçen diğer kaçakçılık türleri sayesinde gövdesine yeni unsurlar ilave ederek günümüze kadar geldiği*" tespitinde bulunur.[29] Ancak, Aygün'ün belirlediği tarihi daha da aşağıya çekmek gerekir.

Kolbastı Oyun Havası'nın tarihiyle ilgili bir diğer ipucu Baba Salim'dir. Rahmetli Ömer Akbulut, "*Trabzonlu Baba Salim'in saz çalmakta mahir olduğunu, bilhassa Trabzon'un Kolbastı türküsünü söylerken geçmişleri hatırlatır ve kahramanlık menkıbelerini canlandırarak Kolbastı havasını bağlamada çaldığı vakit bütün heyecanıyla dinleyenleri kendisine bağlardı*" diye aktarmıştır.[30] Baba Salim 1887 doğumludur. Kolbastı havasını tavırlı çaldığında bu havayı öğrendiği ustalarının takriben 1830'lu yıllarda doğduğu muhtemeldir. Bu da Kolbastı havasının 1930'lu yılların çok öncesine dayandığını gösteren bir başka delildir. Yine, ileri sürülen teze göre Farozlu balıkçılar sahilde balıktan döndükten sonra eğlenmeye başladıklarında jandarmalar kendilerine müdahale ederler, balıkçılar da bu müdahaleyi oyuna dökerler, böylece kolbastı oyunu doğar!... Bir kere balıkçı esnafına kolluk kuvvetleri suç

[26] BOA, HAT, nr. 718/34224.
[27] BOA, DH.EUM.EMN, nr. 30/59.
[28] BOA, EUM.KLU, nr. 12/30.
[29] *BF* (Necmettin Aygün, 25.09.2011).
[30] Ömer Akbulut, *Trabzon Meşhurları Bibliyografyası,* Ankara 1970, s. 28-29. Ömer Akbulut, Baba Salim'in kolbastı eşliğinde çalıp söylediği destanlardan birinin Pir Ağa'nın Mustafa Reis ve arkadaşlarının Sohum'dan bir baskınla alıp getirdikleri fenerin destanı olduğunu bize söylemiştir (A.Y.)

işlememişlerse neden müdahale etsin!?! Devlet, Osmanlı döneminde bile üretimi teşvik etmektedir. Nitekim 1892-1895 yıllarında Trabzon vilayetinde çıkan kolera nedeniyle limanlar kordon altına alınmıştı. Kordon altında kalan ve malî yönden sıkıntıya uğrayan balıkçı ve kayıkçılara II. Abdülhamid tarafından 100 altın lira tahsis edilmişti. Bu paradan en fazla yardımı Faroz Mahallesi balıkçı ve kayıkçı esnafı almıştı. 155 kişiye verilen yardım 3.100 kuruştu.[31] Bu örnekten hareketle kolbastı'nın ilk kez Farozlu balıkçılar tarafından oynandığı savının da doğru olmadığı anlaşılır.

Muzaffer Sarısözen, Trabzon'da derlediği kolbastı havası için "*kız oynatma esnasında devriyelerin kontrolüne karşı nüanslarla vaziyeti idare etmek gibi pek enteresan bir mevzuu ihtiva eder. "Kol geliyor!" ihtarını işiten saz, derhal sesini imkân nispetinde kısar. Oynayan kız da zil ve ayak seslerini keser. Fakat, âlem devam eder. Kol'un uzaklaştığını haber veren gözcüler, seslerin keskinleşmesini hazırlamış olurlar*" diye tarif eder.[32] Ömer Akpınar'a göre Kolbastı, 4 ve 9 zamanlı olmak üzere iki şekilde oynanır. "*Yaylanın Çimenine*" 4 zamanlı; "*Giresun'un Evleri/Şima ile kaynama*" 9 zamanlıdır. "*Fingil*", kol havası çeşidi olup 4 zamanlı sözlü erkek oyunudur. "*Metelik*" 4 zamanlı bir sözsüz oyun havasıdır. "*Kol havaları*" yavaş; "*Metelik*" biraz hareketli; "Fingil" havası ise daha hareketli oyunlardır.[33]

Faroz'da oynanan ve Hoptek olarak nitelendirilen oyun, "*gösteri ritüellerinin*" hâkim olduğu bir tarz olarak ortaya çıkmıştır. Oyunu bu şekilde stilize eden de Faroz semtinden Kostantin Muammer adıyla tanınan Muammer Karayunus'dur. Şehir ve kasabalarımıza sahil yolu ucubesi vurulmadan önce düğünler-dernekler evlerin önündeki bahçelerde/şenliklerde yapılırdı. Düğünler 3 gün 3 gece sürerdi. Mahalleli bu toplantılarla bir araya gelirdi. Uzun süren bu düğünlerde tanınan, bilinen yeteneği olanlar hem mahalli oyun, hem de seyirlik oyunlar oynarlardı. Bu seyirlik oyunlar sırasında taklit yeteneğini kullananlar orada bulunanları çeşitli yönleriyle karikatürize etmeye çalışırlardı. Bu mahallenin sevilen "*Ayşe Teyzesi-Ahmet Agası*" olurdu. Düğüne katılanlar taklit edilenlerin kim olduğunu bilirlerdi. Oyuncu, bunlara özgü hareketleri düğün evinde bulunanlara sunarlardı. Kostantin Muammer'in yerel bir *TV* kanalına verdiği röportajda bu husus dile getirilmiştir. Sahil yolu geçtikten sonra, düğünlerin evlerin önündeki bahçelerde seyyar lambaların ışığı altında

[31] Arzu Terzi, "Trabzon'da Balıkçı ve Kayıkçı Esnafına Kolera Salgınına Karşı Devletin Mâlî Desteği", *Giresun Üniversite Üçüncü İşletme Çalıştayı (26-27 Haziran 2008)*, Trabzon 2008, s. 265-273.
[32] Süleyman Şenel, *a.g.e.,* s. 135.
[33] Ömer Akpınar, *a.g.e.,* s.

yapıldığını bilmeyenlerin gerek Giresun'da gerekse Trabzon'da "*ahkâm kesmesi*" sağlıklı ve doğru değildir.

Kostantin Muammer, bir düğünde o sırada arası açık olan "*ağır ağabeylerden*" Sotkalı Ali Osman ile karşılıklı oynamak zorunda kaldığında saz çalana ağzıyla bir müzik terennüm eder. Ağzıyla terennüm ettiği bu müzik "*Giresun Metelik Oyun Havası*"dır. Bu müzik eşliğinde kendine has gösteri ağırlıklı ritüellerin olduğu figürleri ortaya koyar. Seyirlik oyun oynama yeteneğini sergiler. Mesela, İsmet Paşa'nın sağır olduğunu ifade etmek için elini kulağına getirir. Ancak, "*asla yerde-yatıp kalkmaz*". Kabadayı duruşunu ön plana çıkarır. Çünkü geçmişte kolbastı havasını iyi bilmektedir. 1950'li yıllara gelindiğinde eskiden olduğu gibi "*zevk âlemi/muhabbet*" her yerde sıkı takip edilmektedir ve bu toplantılar artık yapılamaz olmuştur. İşte, Kostantin Muammer düğünde ayak hareketlerinde kolbastı oyunundan esinlenerek gösteri ritüellerinin ağırlık kazandığı, coşku için terennüm ettiği "*Hoptek*" sözüyle yeni bir oyun böyle ortaya çıkmıştır.

Günümüzde Trabzon'da "*Kolbastı*" olarak nitelendirilen oyun Giresun'un Metelik Oyun Havası ezgisi ile sözlü olarak "*Dere Boyu Kavaklar*" türküsü ile break/rap oynamakta başka bir şey değildir. Işık Atakan'ın tespiti de bu yöndedir. Faroz oyunu "*hop-tek gibi farklı isimler altında çoğalıp popüler müzik kültürünün getirdiği folk, disco, rock, heavy metal, rap, hip-pop gibi modern oyun tarzlarına uyarlanmış bir oyun şekli olarak her ortamda kendini göstermiştir*".[34]

Bugün kolbastı adı altında oynanan gösterinin geçmişte Farozlu Kostantin Muammer'in gösteri/taklit ritüellerinin yer aldığı, İbrahim Can'ın nitelendirmesiyle "*Faroz Kesmesi*" ile de ilgisi yoktur. İbrahim Can, "*kolbastı oyununda melodinin ritmi ağırdır, külhanbeyce oynanır. Hoptek ise; kolbastının bir kat daha hızlı halidir. Ordu ve Giresun'da oynanan 'Metelik Oyunu'na benzer. Trabzon'un Faroz Mahallesi'nden yayılmış, düğünlerin vazgeçilmez oyunu olmuştur. Oyunda mahalle kavgası, topal, göğüs göğüse horoz dövüşü, yırtıcı kuşlar gibi dönüşler belirgindir, (…) oyun balıkçı kimliğiyle ünlü Faroz Mahallesi'nden çıktığı için 'Faroz Kesmesi' olarak anılır*" diye tanımlar.[35] Görüldüğü üzere gösteri ritüelleri Faroz Kesmesi'nde hâkim unsurdur. Günümüzde "*Kolbastı-Faroz Kesmesi*" adıyla oynanan oyunun ne kolbastı ile ne de Faroz kesmesi ile bir ilintisi yoktur. Muammer Karayunus, "*Faroz Kesmesi*" ile Burdur'un "*Hükümetin önünden geçtim*"; Uşak'ın "*Topal*" oyun havası; Eskişehir'in "*Kırka Zeybeği*" gibi

[34] Işık Atakan, *Geçmişten Günümüze Trabzon'da Musiki*, Trabzon 2012, s. 183.
[35] *BF* (İbrahim Can, İstanbul 04.04.2009).

taklidin ön plana çıktığı yeni bir tarz yaratmıştır. Ergin Erşen'in yeni versiyonu da bazılarına göre elbet güzeldir, ama "*Kolbastı*" olarak nitelendirilmeden oynanmalı ve yeni bir isim bulunmalıdır. Böyle "*atlayarak/zıplayarak*" kol bastı oynanmaz!..

Ezgisi aynı olan, küçük ince ayrım farkıyla çalınıp söylenilen metelik oyun havasının Ünye'de, Çarşamba'da, Ordu'da, Bulancak'ta, Giresun'da, Tirebolu'da oynanılmakta iken Trabzon'da da benzer ezgi ile kolbastı olarak nitelendirilerek çalınıp oynanması "*varyanttan/çataldan*" başka bir şey değildir. Yoksa bu oyun sadece Ordu'da, sadece Giresun'da, sadece Trabzon'da oynanır denilemez. Konunun uzmanı olan Necmettin Aygün "*kolbastının kültür etkileşimi neticesinde Giresun ili dışına taşınarak veya Giresun'dan alınarak Trabzon'da (horon kültürünün tüm unsurlarıyla ve lâyıkıyla bilinmediği-kök salmadığı sahil yerleşimlerinde) benimsendiği*" görüşündedir.[36] Müzikolog Mehmet Can Pelikoğlu da Kolbastı adı ile bugün oynanan versiyonun/sürümün yeni bir halk dansı türü olduğunu söylemektedir. Ancak, Pelikoğlu'nun Kolbastıyı Ergin Erşen'in görüşleri doğrultusunda "*Cumhuriyet felsefesiyle*" bir tutması, otantik tarzda oynanan kolbastının ilçelerde bilinmediğini söylemesi, seyirlik ritüelleri kolbastının parçası olarak göstermesi doğru bir yaklaşım değildir.[37]

Tirebolu'da Hanoğlu Salih (ö. 1994) siyah-beyaz *TRT TV*'sinde "*Trabzon Kol Havası*"nı, yani "*Yaylanın çimenine*" türküsünü "*gayet vakur, eller kartal kanadı gibi açılmış, dizlerini yukarıya çekerek, atlayıp-zıplamadan*" oynardı. Muzaffer Sarısözen'in 1943'te kendisinden türkü derlediği "*Digos Emin*"in (1901-1957) bağlaması eşliğinde Kâhyaoğlu Nuri Bey'in ustalıkla oynadığı "*metelik*" hâlâ efsane gibi anlatılır. Yeniköy Mahallesi'nden Hacıibrahimoğlu Besim; Puçuklu semtinden Kırış Emin, Cintaşı Mahallesi'nden İhtiyaroğlu Mustafa; Temel Kara'nın (1936-2004) bağlaması eşliğinde Kâhyaoğlu Paşa [Paşa Cantürk] ve Kâhyaoğlu Galip [Galip Cantürk], Kandiloğlu Alibey [Ekmekçi]; Hamam Mahallesi'nden Tulumbacı Mehmed (1907-1975) [Mehmet Yurtseven], Tulumbacının Eziyan [Aydın Yurtseven]; Giresun'da davul-zurna eşliğinde mücahitler "*metelik*" oyun havasını ustalıkla oynarlardı. Hâl-i hayatta olan Tulumbacının Eziyan (83), metelik oyun havasında "*bütün ağırlığın sağ ayak başparmak olduğunu, üzerinde sekerek ve kollar yanlara açık ağır hareketle oynandığı*" göstermiştir (25 Nisan 2015). Tulumbacı Eziyan'ın da hareketlerinde yerlerde yatıp-kalkma, taklit ritüelleri olan figürler asla görülmemiştir.

[36] *BF* (Necmettin Aygün, 25.09.2011).
[37] Mehmet Can Pelikoğlu, "Trabzon Yöresi Halk Müziği ve Kolbastı", *Sanat,* sy. 16 (Erzurum 2009), s. 42.

Biraz roman, biraz köçek, biraz Amerikan tarzı dans figürleri içeren oyun havasını kolbastı olarak nitelendirerek yerlerde atlayıp zıplamaları "*Trabzonlu ve Giresunlu Emiceleri*", Baba Salim'i, Küçük Hüseyin'i, Cemil Uzal'ı, Asım Karakaş'ı, Pullunun Rıza'yı, Ömer Akpınar'ı ve daha nice ustaları hayatta olsalardı herhalde çok üzerdi.

Necmettin Aygün'ün tarafıma gönderdiği mesajdan bir kısmını konuya açıklık getirdiği için aktarıyorum:[38]

"*… eline koluna, diline sağlık. Trabzon'da kolbastı diye oynanan bu figürlerin Trabzon horonlarıyla ve halk oyunlarıyla ilgilenen, yazan ve araştıran hiç kimse tarafından kabul gördüğü ve benimsendiği söylenemez. Ben bu konuda bir şeyler yazmak istiyordum, siz benden erken davrandınız. Ancak söylediklerinize bütünüyle katılıyorum. 20 yıldız Ankara'da ben özelde Akçaabat, genelde Trabzon horonlarını öğretmekteyim. Çeşitli kurum ve kuruluşların düzenlediği yarışmalarda almadığım dereceler yok, yetiştirdiği öğrenciler birçok kurumda horon eğitmeni ve jüri olarak görev yapmakta, ancak Ankara'da özellikle hemşerilerimizin beni arayarak 'hocam bize kol bastı öğretir misin' demeleri oldukça canımı sıkmış durumda olduğundan kaleme aldığın bu yazıyı seve seve okudum eline sağlık. Trabzon'da oynanan bu kolbastı denilen şeyin horon kültürüyle uzaktan yakından bir alakası yoktur. Bu oyun 'horon oynamak isteyip de horon hareketlerini bilmeyen ancak, horon oynama isteğini horon ile köçek figürlerini karıştırarak gidermek-idare etmek sonucu ortaya çıkmış bir karışımdan başka bir şey değildi. Bu Trabzon'un bir kültürü değildir. Tüm zorlamalara rağmen bu sahiplenmenin devamının geleceğini inanmamaktayım. Tüm bu ad altındaki figürler, deniz ticareti ve balıkçılıkla ilgilenen gemicilerin başka memleketlerde gördükleri horonlarımıza edepte etmeleri neticesinde ortaya çıkmışlardır. Unutmayalım ki Trabzon'un Faroz Mahallesi de Trabzon mahalleleri içerisinde geçmişte olduğu gibi günümüzde de ağırlıklı olarak balıkçılıkla geçinen tek mahalledir. Şimdilik söyleyeceklerim bu kadar…*".

Bu bilgilerin ışığında sahil yolu yapıldıktan sonra doğanların, kolbastı/metelik oynayanları seyretmemiş olanların, Trabzon'da Baba Salim'i, Giresun'da Cemil Uzal'ı bilmeyenlerin, düğünlerin mahallelerde evlerin önünde yapıldığını ve burada seyirlik oyunların oynandığını hatırlamayanların "*kolbastı*" hakkında yorumda bulunmaları muhaldır.

[38] *BF* (Necmettin Aygün, Nevşehir, 15.04.2009).

Kaynakça

Akbulut, Ömer (1970). *Trabzon Meşhurları Bibliyografyası,* Türkiye Ticaret Odaları: Ankara

Akpınar, Ömer (2010). *Giresun Türküleri ve Oyun Havaları.* Kitabevi: İstanbul.

Atakan, Işık (2012). *Geçmişten Günümüze Trabzon'da Musiki,* Çizge: Trabzon

Ataman, Sadi Yaver (1951). *Memleket Havaları,* V. Meti: İstanbul

Ataman, Sadi Yaver (1965). "Giresun Türküleri Mânileri ve Âşıklar", *Türk Folklor Araştırmaları*. 9(188): 3687-3689.

Baran, Vesile (1995). *Giresun ve Ordu Yöresi Kol Havaları,* basılmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul

Ciravoğlu, Tevfik Vural (2009). *Trabzon Folkloru: Gelenekler ve Halk Edebiyatı Örnekleri,* Som: İstanbul

Çapa, Mesut (2013). "Ankara Radyosu'nda Halkevleri Sanat ve Folklor Saati ve Trabzon Halkevi Programı", *Karadeniz İncelemeleri Dergisi,* 15.

Dağlı, Kudret (1993). *Kol Havaları,* Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul

Erşen, Engin (2011). *Kolbastı,* Trabzon

Lermioğlu, Muzaffer (2011). *Akçaabat Tarihi ve Birinci Genel Savaş-Hicret Hatıraları,* Kardeşler: İstanbul

Ögel, Bahaeddin (1978) *Türk Kültür Tarihine Giriş,* I, Kültür ve Turizm Bakanlığı: Ankara

Pelikoğlu, Mehmet Can (2009). "Trabzon Yöresi Halk Müziği ve Kolbastı", *Sanat,* sy. 16 Erzurum.

Pakalın, Mehmet Zeki (1993). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü,* II, Milli Eğitim bakanlığı: İstanbul

Ragıp, K. Mahmut (1929). *Şarkî Anadolu Türküleri Oyunları,* İstanbul Konservatuvarı: İstanbul.

Sakman, Mehmet Tahir (2001). *Dünden Bugüne Konya Oturakları,* Milenyum: İstanbul.

Şenel, Süleyman (1994). *Trabzon Bölgesi Halk Musikisine Giriş*, Anadolu Sanat: İstanbul

Tekin, Murat (1922). "Trabzon'da Oyunlar ve A'dat (*Trabzon,* [1338/1922]", *a.e.*

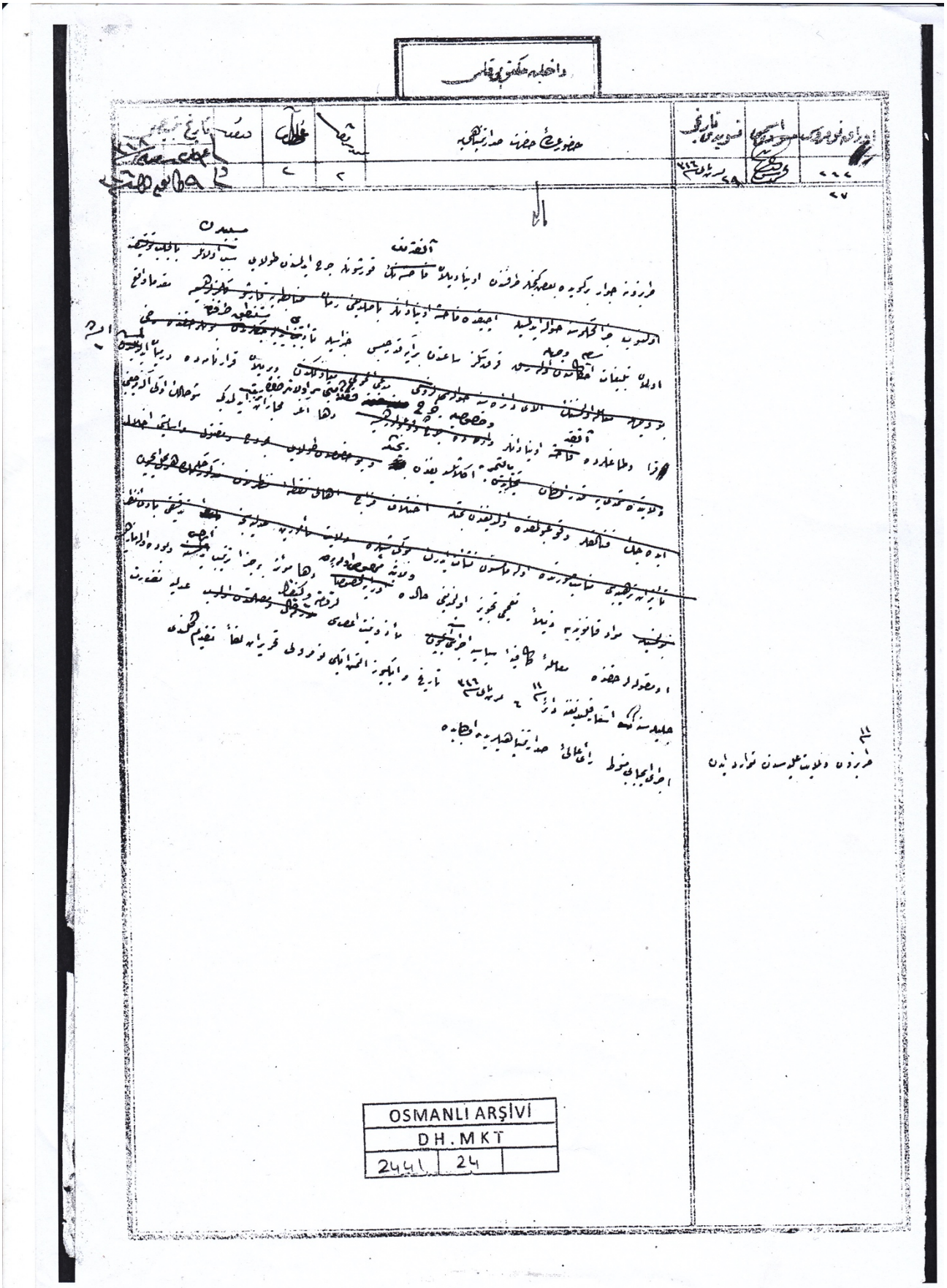
Terzi, Arzu (2008). "Trabzon'da Balıkçı ve Kayıkçı Esnafına Kolera Salgınına Karşı Devletin Mâlî Desteği", *Giresun Üniversite Üçüncü İşletme Çalıştayı (26-27 Haziran 2008),* Trabzon.

Yönetken, Halil Bedî (1966) *Derleme Notları,* I, İstanbul

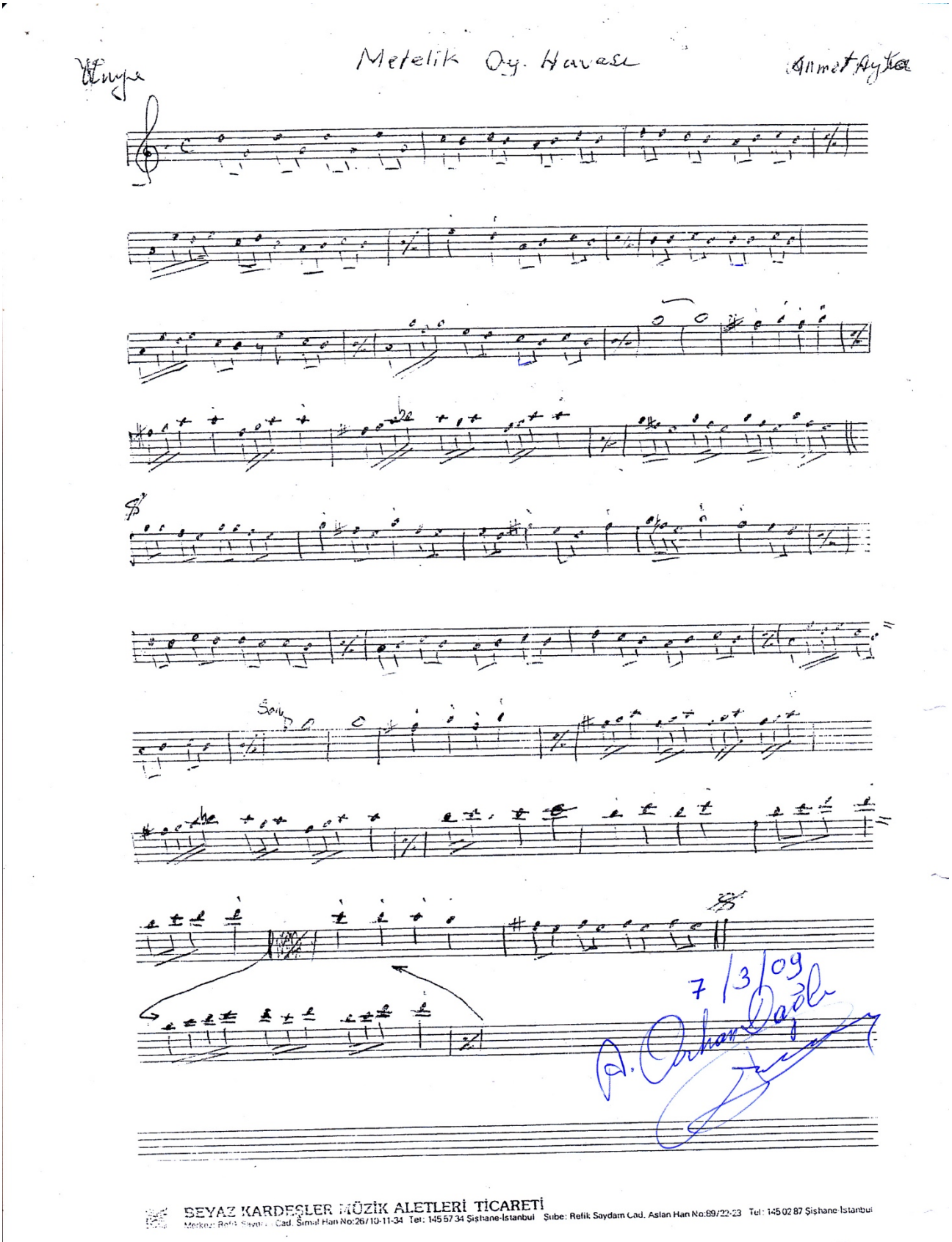
Uraz, Murat (1933). *Halk Edebiyatı Şiir ve Dil Örnekleri,* Sühulet: İstanbul

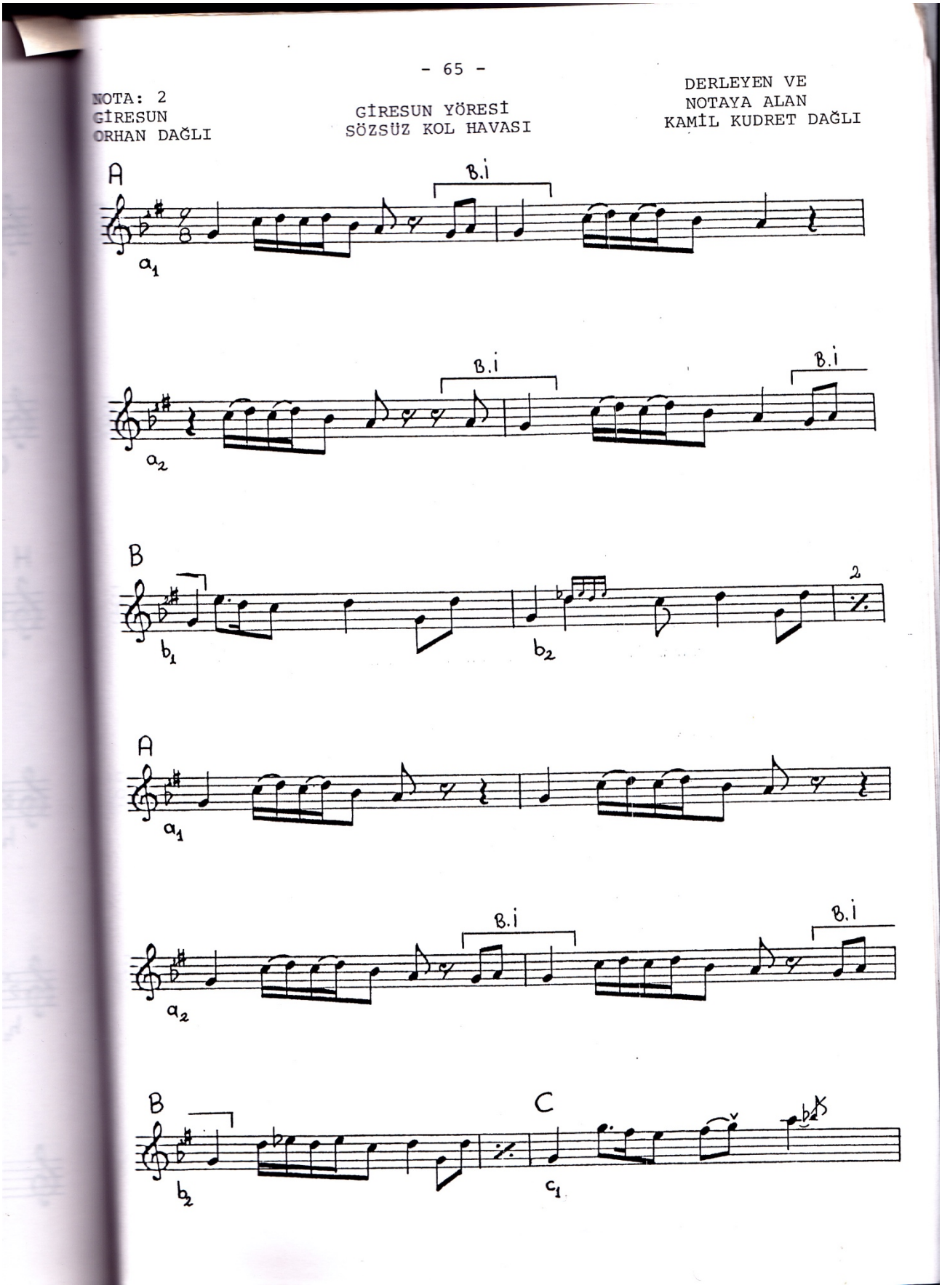
Arşiv

AKAT-1: Trabzon'da köylerde kadın oynatıldığına dair belge (BOA, DH.MKT, nr. 2441/24)
AKAT-2: Ünye'den derlenen Metelik Oyun Havası (Orhan Dağlı Arşivi)
AKAT-3: Giresun'dan derlenen sözsüz kol havası (Kudret Dağlı derlemesi)



OSMANLI ARŞİVİ
DH.MKT
2441 24


Melelik Oy. Havası
Ahmet Aytaç
7/3/09
BEYAZ KARDEŞLER MÜZİK ALETLERİ TİCARETİ
Merkez: Refik Saydam Cad. Simal Han No:26/10-11-34 Tel: 145 57 34 Şişhane-İstanbul
Şube: Refik Saydam Cad. Aslan Han No:89/22-23 Tel: 145 02 87 Şişhane-İstanbul


- 65 -
NOTA: 2
GİRESUN
ORHAN DAĞLI
GİRESUN YÖRESİ
SÖZSÜZ KOL HAVASI
DERLEYEN VE
NOTAYA ALAN
KAMİL KUDRET DAĞLI
A
B.i
a1
a2
B
b1
b2
2
C
c1

PANELLER / PANELS

TRADITIONAL DANCE TYPES OF KARS REGION IN THE CONTEXT OF MIGRATION AND CULTURAL BORDERS

Panel Başkanı / Moderator: **Mehmet Öcal ÖZBİLGİN**
Ege Üniversitesi
ocal.ozbilgin@ege.edu.tr

Mehmet Öcal ÖZBİLGİN
Ege University
ocal.ozbilgin@ege.edu.tr

EVALUATION OF NORTHEASTERN ANATOLIAN TRADITIONAL DANCE TYPES IN THE CONTEXT OF MIGRATION[1]

Abstract

The political borders of Northeastern Anatolia have a multicultural structure established in the 20th century. Traditional practices and presentations with dance vary in their diverse cultures they carry and levels of cultural transport. Especially the socio-political decisions and practices intensly seen to be in close relationship with phenomena such as diaspora, cultural identity, nation state, nationalism in the 20th century; caused regional dances to change. In this context, dance and dance practices of ethnic identities and immigrant communities have been a major factor in the modernization of Northeastern Anatolian dances in the context of cultural borders and cultural practices, parallel cultures and cross-cultural transitions, 'maintaining tradition', and 'inventing tradition'. Cultural practices, especially in the physical geography of the province of Kars; are hosted by many passive, diverse, and varying dance cultures transcended by political boundaries. The taught music and dance practices are felt at every cultural level of Kars as a reconstructed dance culture in the region.

In this study, general dance culture of Northeastern Anatolia Region will be defined in the context of Turkish Folk Dances dance types, and the effects of immigration and border concepts in the formation of dance diversity on the Kars sample will have been tried to examine in the historical process.

Keywords: traditional dance, genre, migration, cultural borders, Northeastern Anatolia

* * *

[1] This paper (including citations without translators) is translated by Gökçe Asena Altınbay-Çakır.

As a multidisciplinary branch using theoretical and methodological methods of the disciplines such as ethnology, anthropology, sociology, et cetera; ethnocoreology studies on the dancing phenomenon which includes a complex structure. Its aim is to create a systematic dance knowledge by analyzing, interpreting and comparing the structure of traditional dance.

The basis and precondition of an evaluation in the field of knowledge, is the classification. Anatolia's deep-rooted and multicultural structure makes it difficult to conduct scientific analysis and classification studies on traditional dances. Moreover, due to the global communication technologies of the today's age, it is becoming more difficult to resolve the rapidly changing, transforming and differentiating dance tradition. It is difficult to obtain accurate results in terms of the width and complexity of the subject. The main purpose of this presentation is to group the traditional dances of Northeastern Anatolia in terms of the forms of conduct, based on pre-made species and to form classifications for traditional dances.

Based on the field researches we made in Kars region in 2018, up-to-date analyzes on the subject are going to be pointed out. In this study it is aimed to analyze traditional dances of Northeastern Anatolia, considering the following road map;

a) The types of dances in the Northeastern Anatolia region in thelight of the definitions of Turkish folk dances genres and formations will be determined.

b) The impact of recent migration and cultural interaction elements on the local dance genre and form classification will be evaluated.

The codes that contain the social values and aesthetic criteria carried by dance movements take place as symbolic expressions in the society's information and behavior system. Cultural codes in the dance, form a meaningful language between the dancer and the audience. Therefore dance is a communication system containing many elements such as folklore, ritual, art, education, power and politics.

The communication systematic human body creates through symbols while dancing is the most important issue to be considered in terms of ethnocoreology.

> "The character of a dance is expressed in living human bodies. Thus; just the learning of steps, shoulder tremors and mimics is completely inadequate. Because dancing is the end product of a cultural background and an

> individual inner world which is as much important as the other one." (Novack,1990)

In most cases, bodily movements perform the function of supporting and reinforcing the other expressive elements that are the main carriers of meaning. Movements full of symbolic meanings are the hierarchically structured forms of expressions within mutually influential and changing generic contexts. If we consider the choreographic components of the movements as the letters or syllables of the "dance language", the dancing environments and social rules, body gestures, facial expressions, music, oral expressions, clothing style etc. non-choreographic symbolic components would be the words carrying the basic meaning of dance. They translate the language of dance into an understandable sentence, a paragraph.

The main purpose of this study is to determine the structure of Northeastern Anatolia dances based on movement. While making a classification for the dances in Northeastern Anatolia geography, the cultural interaction and transformation caused by the population changes caused by the migration will be taken as the basis. The question of "how do they dance" will be answered.

Affects of Migrations in Dance Tradition

Migrations affect the social and cultural life of a region as well as its demographic structure. Changing the habitats of people many times leads to carrying of applied cultural elements of life. Historians explain that the sea surrounds the land on three sides; geographically it is a link between Europe, Asia and Africa; Anatolia has fair weather conditions, rich water resources and fertile land.

> "Anatolia has long been viewed as the bridge over which the great cultures crossed, and Anatolian Turkey possesses a rich and splendid vocabulary of gestures and movements of dances. Such a prodigious subject as Anatolian dance tradition would take several volumes to list each and every dance. Space prevents the listing of all dances, even by merely mentioning their names. The present survey is only a brief glimpse into the vast store house of dances found in Turkey. Because the folklore of Turkey consisted of so many heterogeneous elements, it never lost the ability to add and mix new components." (And 1976:5-6).

Peoples who had different ethnical identity and culture, and started to live together, formed groups of dances and music special to Anatolia through acculturation.

> "Acculturation is the elements a person learns in different communities or elements community adopts from the others, and the mutual interaction of different communities. The theory of acculturation suggests that both systems are affected and changed by this relationship of culture even when one of the groups are more dominant than the others." (Güvenç 1991:126)

Nevertheless, some ethnical, conservative communities have also been observed to conserve the differences in their traditions by resisting to the dominant culture they live with, and by isolating themselves from the other communities. Through this cultural interaction and intercultural resistance many different forms of dance and music have emerged in terms of the classification of folk dance types (Özbilgin 2014:166). The local environments, in which the traditional dances belonging to a community are formed and performed, include a geographical area. When the geographical environment changes due to certain reasons, places, borders, identities are restructured collectively in the repositioning period. Music and dance can be used intensively in the restatement of this original formation. Traditional dances are not only stable, symbolic objects for emigrant communities. For them 'the ethnical identity' is a social phenomenon in which they associate the environment they had to leave with the environment they restructured.

Ethnicity is an ambiguous term which is hard to comprehend and define. The term of ethnicity is perceived as 'special community' which is thought to fill in the social gaps faced during the identification of a community.

> "This term allows us to direct our attention from questions like how to identify the signals of 'specific' and 'authentic' identity in the music towards questions such as how the social actors in the original, local contexts use the music to set borders, and to conserve the differences between 'us' and 'them'; how the terms like authenticity are used in order to prove the necessity of these borders." (Stokes 1998:128)

Today the term ethnical dance is used to demonstrate the distinctive element in that culture and the difference of that dance culture from the others.

Migration History of Northeastern Anatolia

Northeastern Anatolia is a transition region with Georgia and the Caucasus in the North, Armenia in the East, Iran and the Eastern Anatolia in the South, Black Sea in the West and the Central Anatolia in the Southwest. Due to its geographical location, Northeastern Anatolia has been a crossroad where many civilizations meet for thousands of years.

> "This region had all the favorable features to meet the needs of people living in prehistoric times. With the abundance of water resources, the existence of natural rock shelters, meadow and forest areas; it has attracted humanity since the oldest ages." (Ünsal 2008: 397)

Located at the Northeastern end in physical boundaries of the Republic of Turkey; Kars, Ardahan and Iğdır provinces have historically been home to many ethnic groups. Many civilizations such as Urartu and Romans have settled in this region. It was under the sovereignty of the Turks in the 11th century when Ani was conquered in 1064. In 1153, Kipchak and the Georgian invasion occured. It was overrun by the Mongols in 1239, the Turkish states Karakoyunlu (in 1446) and the Akkoyunlu State (in 1467). In 1502 region was taken by Shah Ismail and passed to the Safavid state. Between the years 1534-1877, Northeastern Anatolia was passed to the Ottoman state. The city was dominated by Russians between 1878-1918; Armenians and Georgians between 1918-1921. On 1921, February 23rd, it was again in the hands of Turks.

> "Today, there are five ethnic communities in the city: Azerbaijani, Turkomen, Kurd, Terekeme and Native. Despite Kars' multicultural nature and historical identity, its influence has been rapidly declining in recent years." (Özyakışır 1999:1130)

Being one of the first settlements in the history of humanity in Anatolia, the immigration movement in the region has led to great changes and new formations on the local dance characteristic of this geography.

Metin And declares that there are five main sources in the historical formation of Turkish Folk dances: First is the culture of the ancient Anatolian peninsula, the second is Turkish culture root in Asia, the third is Islamic culture, the fourth is the influence of Ottoman expansion into an empire, and the last one is the effect of western civilizations (And, 1974: 144). The

expansion of Ottoman Empire from Africa to the midst of Europe caused many massive population changes through emigration. Peoples who were forced to migrate within the empire were affected from each other thus their local cultures changed. İpek pointed out, later:

> "(…) from the second half of the 18th century until today Turkish lands in Anatolia witnessed successive emigration waves as the borders of the state became narrower. As a result, the state tried to accommodate the emigrants according to certain settlement policy. After the increase of inland emigration especially in the 19th century, the Commission of Emigration was founded in 1860 and the settlement policy was carried out more systematically from this point on." (İpek 2017:155)

During the last periods of Ottoman Empire, millions of people were displaced under the definition of 'ethnical group' because of the foundation of new states in Anatolia, Asia and the Balkans. Following the Crimean War of 1853-56 and the Russo-Turkish War of 1877-78, approximately 3 million people migrated from the Crimean peninsula and the Caucasia to the Ottoman lands. Ottoman State (Empire) settled some of these immigrants in new settlements while settling some others step by step in existing settlements (Tepekaya, 2006:463).

The immigrants arriving at the Ottoman lands were first sent to the temporary settlement areas and then permanent settlements were determined. In this case, it can be said that the for many immigrants, Northeastern Anatolia was a temporary settlement area. For example; The Circassian tribes who were staying here for a while later went to Erzurum city and left for their main residence. However, there were many Circassian tribes who were permanently resettled in Kars region. By the end of the 19th century, Kars area was one of the most important regions of the migration movements of the Caucasian people. This process, which began with the invasion of Tbilisi by the Russians in 1801, continued uninterruptedly, although its intensity changed from time to time. After 1860 there was a big increase in the migration movements. Thousands of Caucasian immigrants, (Circassians, Noghais, Kabartays, Chechens, Dagestanians), who could not stand the pressure of Russia, came to Kars. Most of the immigrants were Muslims, but a small number of Christians and Jews were among those who came to Kars (Akyüz Orat, 2014:227). In this sense, Kars has been one of the places where cultural changes are the fastest in Anatolia. The traces of the great migratory

movement in the Northeastern Anatolia Region in the 19th Century, are clearly seen in their local dances. As a result of migration through the region, due to the differentiation of socio-political and environmental conditions, traditional dances have changed in this region.

Before determiniation of Northrastern Anatolian dance Types, one should examine the main characteristics of Turkish folk dances (And 1990, Eroğlu 1994, Evliyaoğlu and Baykurt 1988, Demirsipahi 1975, Özbilgin 1995). Because of the great complexity and variety of dances, we'll limit our study to the main types of music and step structure of the current Anatolian dances.

Types of Folk Dances in Anatolia

Folk dances vary in some relation to climate, geographical condition, economy politics, and social factors. Different cultures influence each other, and Anatolian folk dances are clearly now the result of many cultural elements. This situation gives rise to many diverse types of dances. Turkish folk dances can be organized into groups by various criteria; musical instruments, male and/or female dancers, costumes, ethnological and social factors.

The diverse cultural and regional influences have resulted in a large number of Anatolian dances. Actually, there are 8 main types of dances, and further subdivisions of these main types can be identified.

1.	Bar	Northeastern & Eastern Anatolia
2.	Halay	Central, Northeastern & Southeastern Anatolia
3.	Hora, Karşılama	Northwest Anatolia
4.	Horon	North Anatolia
5.	Kafkas	Northeastern Anatolia
6.	Kaşık (spoon)	Northwestern, Central & Southeastern Anatolia
7.	Teke	Southwestern & South Anatolia
8.	Zeybek	West Anatolia

Based on the field researches, it can be established that the *kafkas* (Caucasian), *bar* and *halay* dance types are seen in Northeastern Anatolia Region. Halay dances are performed in a way that is similar to the bar type of dances in terms of number and formality compared to other types of dances. For this reason, it is very difficult to classify Northeastern Anatolian halay dances under the general type of halay. Below, the general characteristic structure of halay

type dances will be mentioned. In light of the information obtained from the compilation studies in Kars and its region, Northeastern Anatolian halay dances will be discussed (Okdan, 2018 interview).

Halay

Halay word comes from the origins of *alay*, meaning unity, union, cooperation. It also means continuity of a human group. This type of dances are performed to a large extent in the Eastern, South-Eastern and Central Anatolia and they are among the most striking dances. It has a rich figure structure of simplicity – being the symbol of creation and originality of the people.

They are circle – and line dances performed as a group. Dances in which men and women dance separately as well as mixed, which are called Alaca Halay Dances, can be found. Halay, usually is a kind of dance that is performed holding fingers, hands, arms and shoulders. The arms are bent at the elbows and raised up to the shoulder. Even if the grip shape and angle of the arm changes, the hands do not exceed the shoulder level except for squat movements. In hand holdings, the hands are 90 degrees bent from the elbow and the arm positions are aligned with the dance step, and the number of presses is swinged from the elbow to the left and right.

Movements; should be soft but often and vertically swings are seen. The upper part of the body is still motionless, except for lying forward. However, vertical swinging of the entire upper body and horizontal shoulder vibrations are common. The most frequent movement region of the body is below the knee and knee. In dances; frequently side walking, clapping, leaping, bouncing, hopping, squating and making rotation with steps are seen.

Being at the beginning of dancing line, *halaybaşı* (halay leader) is the leader of other dancers and manages them by means by voice, handkerchief or gesture and gesture commands. Other than solo dances, except for halaybaşı, different movements are not made by other dancers. The handkerchief for halaybaşı is an indispensable dance tool. It is rarely seen that men play with stick, sword, whip and women using accessories such as cloth.

Halay dances can be performed in an order consisting of one, two, three and four sections with the change of dance and music structure. In general, halay dance musics consist of mainly 4 times, 2 and 4 time signatured timings are also combined to consist 6 time musics.

The tempo of halay melodies changes starting from slow, moving to fast. Halay dance musics that navigate through 4th and 5th intervals, as well as 10th and 11ths which reach more than 1 octave sound ranged intervals.

Halay can be danced in two ways as verbal and nonverbal. The rhythmic elements of halay dances are very rich and are mostly performed with drum-zurna combination as well as with kaval (shepherd's pipe), sipsi (reed), cigirtma (fife) or baglama (an instrument with three double strings played whit a plectrum) or performed when folk songs are sung. In *Nanay type* a'capella sounding dances, the instruments are not used. Sometimes, only *def*, *dümbelek*, *darbuka* are accompanied as percussive tools (Özbilgin 1995).

Halay dances –which are performed in a wide geographical area in Turkey, can be classified into three subcategories:

Southeastern Anatolian halay dances have similar characteristics with Syrian societies. The softer setting of the foot, and the influence of Arabic music, separate Southeastern from the other halay cultures as well as its individual dancing forms without holding hands.

The Middle Eastern Anatolian halay dances have similar characteristics with the Iranian and Iraqi societies. Generally, the bodies are standing very close to each other, the whole body is often shaking upwards, stamping foot on the starting from the knees and arrivals at the front and back while dancing in line are the most distinctive features.

Northeastern Anatolian halay dances are performed in the same way as Armenian societies. Dancing with plenty of hopping to be cut off from the ground, quick and sudden movements to front and back as well as left and right while holding hands and shoulders; are the significant differences from other halay dances.

The spreading of northern dances with their hard and sharp movements to Eastern Anatolia where dances are characteristically performed softer; or the spread of more soft-tempered dances towards the northern regions is explained by the fact that it is carried with more migration. The same situation can be set as an example in Van and Bitlis with the dances called *Bar* ; and in Erzurum and Kars with halay dances.

Even though these retained their names and basic characteristics, they were adapted to the conditions of their geography; they have changed a lot. While the halay dances spreading to

the northern part lost their soft attitude and gained the bar feature; bar type dances spreading to the south also lost their bar feature and gain the identity of the softer attitude halay dances.

Today, especially in Kars and its region, the Caucasus and bar dance types are the most commonly performed ones. However, dances similar to these dance genres, but have basically halay characteristics have also been encountered. Caucasian, bar dance types, interacting with changed/transformed and formed halay dances are performed widely. However, when we look at these dances structurally, it is very difficult to say whether it is halay or bar. In the Northeastern Anatolia, where bar type dances are commonly seen; people in Kars and its region call their local dances as bar or halay separately. Since the basic dancing style defined as halay, shows a similarity with the general Anatolian halay, it is considered more suitable to describe as halay.

Conclusion

For societies; traditional dances are an important event that helps to convey their lifestyle, beliefs, relationships with nature and each other and help transfer them from generation to generation. In the context of cultural memory; traditional dances with cultural codes transmitted by motion, form the whole of meaningful symbols that enable communication within the socio-political order between the past and the present. Northeastern Anatolian dances describe the cultural and socio-political structure of the different societies they belong to. Therefore; in addition to developing the relations between the individual and society, traditional dances have the power to integrate or dissociate the local community and migration communities politically (see Giurcescu 1994). The unifying power lies in the unique cultural language of the shared dance.

For societies migrate to Northeastern Anatolia, their dancing forms have become symbols that determine their different cultural identities within the dominant cultural environment. While societies continue adapting to new cultural environments, they have tended to protect their cultural identity through dance with their own system of symbols. At the root of this trend; strengthening ethnic identity, social integration, strengthening behavioural rules, transferring cultural values, teaching tradition, determining the level of sociality and dignity and the desire to reach the targets et cetera can be seen. Because of its multi-dimensional character, dance in Northeastern Anatolia is also used to report political-ideological, educational, religious and economic messages. As a result of all the elements mentioned, Northeastern Anatolian

peoples preserved different traditional forms of play and provided a rich variety of traditional dance culture in this region.

References

And, Metin (1974) *Oyun ve Bügü. Türk Kültüründe Oyun Kavramı* [Play and Magic Performance Concept In Turkish Culture], İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

And, Metin (1976) *A Pictorial History of Turkish Dancing*, Ankara: Dost Publishing.

And, Metin (1990) "Türk Köylü Dansları" [Turkish Village Dances], *Folklora Doğru* 59, İstanbul: Boğaziçi University Printing.

Demirsipahi, Cemil (1975) *Türk Halk Oyunları* [Turkish Folk Dances], 1st edition. Ankara: Türk Tarihi Kurumu [Turkish History Association] Printing House.

Eroğlu, Türker (1994) *İnsan ve Oyun* [Human and Play], Kayseri: Seven-er Printing House.

Evliyaoğlu, Sait, Şerif Baykurt (1988) *Türk Halk Bilimi* [Turkish Folklore], Ankara

Giurcescu, Anca (1994) "The Power and the Dance Symbol and its Socio-political Use", 17th Symposium of the Study Group on Ethnochoreology 1992 Proceesings. Athens: K. Statisnopoulos Graphic Arts.

Güvenç, Bozkurt. (1991) *İnsan ve Kültür* [Human and Culture], İstanbul: Evrim Printing.

İpek, Nedim. (1999). *Rumeli'den Anadolu'ya Türk Göçleri* [Turkish Migration from Rumeli to Anatolia], Ankara: Türk Tarih Kurumu Printing.

Novack, C.J. (1990). "Bedensel Devinim Kültüreldir" [Body Movement is Cultural], translator Mutlu Öztürk, *Dans Müzik Kültür Folklora Doğru Dergisi*, Volume 59, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Publishings.

Okdan, Bora. İdris Ersan Küçük. Gökçe Asena Altınbay Çakır. (interviewers and videographers)

(2018) Interview by video recording Kars Region, Turkey. Archive of State Turkish Music Conservatory, Turkish Folk Dance Department

Akyüz Orat, Jülide, Mustafa Tanrıverdi (2014) "Kafkaslardan Kars'a Hüzünlü Yolculuk" [A Sad Trip to Kars from Caucassia], December 6-7th. 2010 (proceeding presented in symposium).

Özbilgin, Mehmet Öcal (1995) "Türk Halk Oyunları Tür ve Biçim Sorunu" [Problematics in Genres and Types of Turkish Folk Dance], MA Thesis, Ege University Social Sciences Institute, İzmir, Turkey.

Özbilgin, Mehmet Öcal (2014) "The Effects of Migrations on Traditional Dances Between Southeasternen Europe an Anatolia", 3rd Symposium of ICTM Study Group for Music and Dance in Southern Europe, Skopje, Macedonia

Özyakışır, Deniz (2017) "Göç Olgusuna Etnik Kimlik Açısından Bir Yaklaşım: Kars Örneği" [An Approach To Migration Phenomenon in Terms Of Ethnic Identity: The Case Of Kars], Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, The Journal of International Social Research 10/52 October 2017

Stokes; Martin (1998) "Etnisite, Kimlik ve Müzik", [Ethnicity, Identity and Music], Translation: Altuğ Yılmaz, *Dans Müzik Kültür Folklora Doğru* 63, İstanbul: Boğaziçi University Press

Ünsal, Veli (2008) "*M.Ö.* III. Binde Kuzeydoğu Anadolu", [North-East Anatolia In The Third Thousand BC] *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* [The Journal Of International Social Research], Volume 1/3 Spring 2008: 396-410

Tepekaya, Muzaffer (2006) "19. Yüzyılın İkinci Yarısında Kırım ve Kafkasya'dan Göç Hareketleri ve Saruhan (Manisa) Sancağı'na Göçler", [Migrative Movements from Crimea and Caucasia and the Migrations to Saruhan (Manisa) Sanjak in the Second Half of the 19th Century], *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi* [Journal of Turkish World Studies] 4/2: 463-480, İzmir

Gökçe Asena ALTINBAY-ÇAKIR
Ege University
gokcealtinbay@gmail.com

FOLKLORIC EVALUATION OF TRADITIONAL DANCE MUSIC CULTURE IN KARS[1]

Abstract

In the historical process, the geographical position of Caucassus region is important. Traditional music of the ethnic societies living in the region throughout all historical process, various elements are affected such as movements and ritualistic origins of dances, instruments and styles of making and playing music.

Border is an indispensable phenomenon in terms of the meanings and functions. Being the location in the gateway cities of Turkey to the Caucasus, Kars is home to the community of migrants from countries Armenia and Georgia; and it also has a specific importance in Trance-Caucasus region because of the various ethnic communities living in today. Dances and musics which are named differently having discursive constructions are seen despite their dependence on different cultures.

Ahmet Adnan Saygun's book titled Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat [Some Information on Rize, Artvin and Kars Region, Instruments and Dances], published in 1937; gives ethnological information about music and dance in Kars during the period. This article evaluates the changing and unchanging situation –including instruments, dances and social positional facts; by following a comparative path between the table drawn in the book and today. Trying to understand what has changed over 80 years is also important for the region which is exposed to a wide variety of effects, before the information is lost or become unrecognizable.

According to A. Kaplan, music carries a certain behavior within. This study tries to define the up-to-date folkloric character of Kars dance musics, considering the content of music and dance is the reflection of the behavior of people in Kars' culture. One of the subjects that following studies will refer to, is to try to clarify the atmosphere around the people of Kars in music and dance practices; inclining the context of feeling studies. Therefore this folkloric evaluation refers to illuminate following studies by establishment of Kars' dance culture.

[1] Citations (without translators) within this paper are translated by the author.

Keywords: Kars, folkloric, traditional dance, dance music, instruments, Ahmet Adnan Saygun.

* * *

The fact that Kars is a border city, the existence of different communities that have entered and come out of the borders of the city as the history changes within the context of being unable to draw a limit to the culture, the traditional dance music structure of the region has led to the emergence of various opinions that vary according to the period and the source people.

However, these views are common when there are two types of music understanding: *Kafkas* (Caucassus) and *local.* This commonship was published officially in 1937 by A. Adnan Saygun, with his book on local music and dance culture called *Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat* in a combination of ethnographic and academic point of view. In order to contribute to the study, the third volume titled *Kars* of the book *Doğu Anadolu Oyunları ve Havaları Kitap II: Kars* (Dances and Music of Eastern Anatolia Book II: Kars) by Kasım Ülgen in 1944, and Selçuklu - Kars Special Issue of the journal called *Türk Folklor Araştırmaları* (Turkish Folklore Researches), published by İhsan Hınçer in 1964 were examined in details; from a chronological point of view, it is aimed to understand the folkloric appearance of the dance culture of Kars in the context of 80 years. Information we came across during our field research, is compared with the information in the mentioned publications.

Kars is a place where the tradition of *aşıklık* (minstrelsy), which is part of the oral folk literature, is kept alive. The music that the *aşık*s perform with the *dîvan saz* instrument, was excluded from this research. Because in this study, musical and choreographic data can be examined or evaluated together. As Felföldi establishes:

> "(…) seems to be self-evident that neither the musical aspect nor the choreographic aspect alone will bring satisfactory results to this field of inquiry." (Felföldi, 2001)

In addition to the aşıklık tradition, we have been informed that the Alevi-Bektashi Turkomens, known to have migrated from West of Kars, had *semah* dances. Focusing only on entertainment environments; religious dance music environments were not included in this study either.

In May 2018, our research team has been to;

1. Ani Village in the East of Kars,
2. Keçivan Kalesi (Tunçkaya) village in Kağızman in the West of Kars
3. Sarıkamış province in the West of Kars
4. Kars city center
5. Iğdır city center
6. Kafkas University State Conservatory in Kars

Currently having 8 districts, 2 sub-districts, 383 villages, Kars; has been having a complex sociological structure of the various societies that live together with nested musical figures. Table 2 is prepared using the information gathered from Interior Ministry of Turkish Republic records, shows the social structure of Kars, during 20th and 21st centuries.

Lived	Old Name	Living Population Today	Current Name
Mostly Armenian, partly Azerbaijani (-1928)	KIZILÇAKÇAK	**Qarapapaks, Azerbaijani and Indigeneous and very small percentage of Kurds**	AKYAKA (1928-)
	ZARUŞAD	**Qarapapaks, Azerbaijani and Indigeneous less percentage of Kurds came from Revan**	ARPAÇAY(1928-)
		Mostly Kurds, less percentage of Qarapapaks (Terekemes)	DİGOR (1842-)
2000 Armenians and 1400 Turks (-1902)	GAĞZIVAN / GAĞEZVAN	**Most of the Turks, especially the Alevi-Turkmens migrated from the district. Kurds and Turks still live in the villages**	KAĞIZMAN (1902-)
		The center has gained Kurdish intensity with the Kurds who migrated from Digor and Kağızman	SELİM
Russians (especially Molokans) (-1928)	CILAVUZ	**50% Kurds and 50% Turks live**	SUSUZ (1928-)

Table 1: Peoples lived in Kars during the last century (Interior Ministry of Turkish Republic)

Multiculturalism of Kars

Currently, 8 districts, 2 sub-districts and 383 villages are located in Kars (Demir, 2017); the complex sociological structure of the various societies that live together with nested musical figures. The population distribution in the 6 districts is as follows:

1. Akyaka in the beginning of the 20th century was largely an Armenian, partly Azerbaijani settlement is today a region where Qarapapaks (Terekemes), Azerbaijanis and yerli people (locals) live. The Kurdish population is also very small.

2. It is known that the Kurds living in Arpaçay are inhabited by the Azerbaijani population, Qarapapaks and the locals.

3. The population of Digor is largely dominated by the Kurds and the minority by Qarapapaks.

4. Although the Kurdish population seems to live in Kağızman, the number of Turks in reality is even less, as most Turks, especially Alevi Turkomens, migrated. Both Turks and Kurds live in the villages of Kağızman.

5. Selim district center, which was a Russian settlement in the beginning of the 20th century, gained Kurdish intensity with the Kurds migrated from Digor and Kağızman.

6. It is known that the town of Susuz, which was named as Cılavuz in the 1928 state registers, used to called Novo Dubovka. This name given to the entire county, also was a Molokanye settlement which was on 2 kilometres East of Cumhuriyet District today. About Molokans, Kaynar states the following:

> (…) Tsarist Russia who grasped Kars and its surrounding provinces as war compensations following 1876-1877 Ottoman-Russian Wars forced some Molokans, that were being accepted by the Tsarist Russia as heretics, to migrate from Caucausus to Anatolia for an exile by seizing this opportunity. As a result of this compulsory migration, Molokans resided in the new villages of their own in the Kars province and lived next to local neighboring Muslim communities for a long time till 1960s.[2] (Kaynar, 2015)

One half of Susuz' population is Kurdish and the other half is Qarapapak today.

[2] Translation by Kaynar

City center had a population about 10.000 until the declaration of the Republic, and today this number has reached 80.000, 75% of the population is born in Kars province and 25% comes from outside (Demir, 2017).

Traditional Dance Music Culture: Rural and Urban Areas

In the 1937 book, Saygun saw Azerbaijani influence in the city center; he recorded that they performed bar dances in the rural area. On the basis of the instruments stated by Ülgen in 1944; we understand that Caucassian as a general name for Azerbaijani, Georgian, Lezki dances and also terekeme dances were performed in the city center, allthough bar type dances were common in rural area. Sadi Yaver Ataman, who does not clearly state which dances are performed in the city and which are performed within the rural area, except for the dances that are shaped by the folk knowledge about folk heroes such as Köroğlu and Kiziroğlu; is on the other hand important in terms of listing halay dance type within the traditional dance types of Kars. He also emphizes that, in Kars, halay music is played up-tempo.

The data obtained in our fieldwork (Table 2) shows, in the villages or in the traditionally arranged environments in the city, bar and Azerbaijani types of dances are common; whereas Georgian, Lezki and Azerbaijani dances institutively taught to students in various ages are more likely to be seen in urban dance environments. Mostly in the villages and sub-districts where Kurdish population is dominated; in the application of all these dances, different pictures of music culture emerge. So, Kars district; with its halay and Caucasian dance types; shows the full characteristics of being a border city and the Turkish folk dances.

DATE	Seen in URBAN AREA	Seen in RURAL AREA
1937 (Saygun)	Azerî”“	Bar
1944 (Ülgen)	I. “Kafkas “ = Azerî,Gürcü, Lezki II. Terekeme	Bar
1964 (Ataman)	“Kafkas” = Azerî	I. Bar II. Halay

Table 2: Names of dance types in the books compared

Based on our fieldwork, it is established that today in Kars;

1. In rural environments, or in traditionally arranged music and dance environments, bar type dances are performed

2. In urban environments, dances considered under a common name of Kafkas (Azerbaijani, Georgian, Lezki dances) are performed

3. Both in rural and urban environments in towns and villages where mostly Kurdish people live, halay dances are performed

Organization Forms of Dancing

Arslanoglu stated in 1960 that; in addition to Kars, people danced bar and halay also in Ardahan and Iğdır (which left Kars province in 1992) (Arslanoğlu, 1960). Today, organization forms exist as singles, doubles, male and female in national and religious gatherings, festivals, weddings, wrestling competitions, javelin games, welcome and farewell parties accompanied with drum and zurna.

Arslanoğlu also established in 1960 that with drum and zurna, people danced in wrestling and havelin competitions. Altough javelin and wrestling traditions didn't remain in the center today (except for institutionalized centers which do not make music), these events continuate in the villages. However, instead of people dancing, dance music is used to add rhythm and excitement to the event.

DATE	Dance Type	Performing Men-Women-Together
1955 (Tan)	Bar	Together
1960 (Arslanoğlu)	I. Halay II. Bar	Together
Today (Fieldwork)	I. Terekeme II. Azerbaijani	Together
Today (Fieldwork)	Bar	Only men

Table 3: Data about organization of men and women dancing together

Replaced Dance Musics

Arslanoglu established in 1960 Köroğlu, Karabağ, Hançer bar and ağır bar dance musics were played without dancing during traditional weddings when the bride is coming out of her house. He also established *davul* (drum) dance is performed at the very same phase of the wedding in 2000's (Arslanoğlu, 1960).

Nowadays, instead of the melodies that are played during the dance at the weddings, the melodies that are thought to be more up-to-date, are used. To give an example; due to their musical similarities, bar type dance music with the name of *ağır bar (yallı)* and the music of *Ardahan'dan Gelen Katar* are played instead of each other during weddings. District's well-known Kafkas music figure Timuçin Uykur also has observations that the same dance was performed with the folk songs named *Maral* or *Benim Olasan Maral* and *Sarı Gelin*.

Music Bands Accompanying Dance

As Saygun points out, dance in the villages with drums zurna in 1944, according to Ülgen, has been replaced by the garmon (then hand harmonics); violin, clarinet and accordion in the city center. In our field research, it was observed that 21 bar and halay dances were performed only with drum and zurna and Kafkas dances with garmon and doli. No other instruments were observed.

Tulum (skin bag) is commonly applied to the characteristic drone-less, double chanter bagpipe of the provinces of North-Eastern Anatolia (Ricken, 1975: 528).

"Saygun (1937,43) states that the instrument is called tulum zurna in Artvin." (Ricken, 1975: 528)

It can be seen that tulum instrument can not find its place in Kars in Saygun's detections; even though it is a little more than two hundred kilometers between Artvin and Kars. Whereas in Ülgen's detections seven years later, tulum is the most reserved instrument in Kars in dancing environments. While Ataman talked about traditional instruments in Kars, he listed drums, zurna, doli and garmon as well as tulum. Today, tulum is not seen commonly in traditional dance environments (summarized on Table 4).

DATE	RURAL AREA	URBAN AREA	TULUM?
1937 (Saygun)	I. Drum-zurna II. Mey III. Tumbalak	Not specified seperately	Not mentioned
1944 (Ülgen)	I. Drum-zurna	I. Kemancha II. Tar III. Tumbalak IV. Def	Tulum is the most significant instrument
1964 (Ataman)	I. Mey II. Drum-zurna III. Bağlama, çöğür IV. Tulum-zurna V. Kaval	Not specified seperately	Tulum is mentioned in accordance with zurna
Today (fieldwork)	Drum-zurna	I. Drum-zurna with bar dances II. Garmon-doli with Kafkas dances	Tulum is very rare

Table 4: Data about music bands accompanying dance, comparing today

In Tunçkaya (Keçivan Kalesi) village where the Kurdish population is dominant, the fact that the people of the village develop their belonging to a contemporary Kurdish song and dancing when it was playing out of a car's music system, has revealed one of the significant data of our field research. People of all ages have not received any kind of dance training in any institution; and will continue to be a potential issue of following studies of us, yet untouched.

Conclusion

The dominant cultural environment has characteristics that change the environment and the picture by carrying symbolic values in the dance of Kars district. Ethnic identity and cultural values in Kars have a continuous change with different cultural features of music belonging to different communities.

In ethnographic and academic point of views, various publications have been published on music and dance culture of Kars, Ardahan, Iğdır district. Starting from the one published in 1937 by Adnan Saygun, following establishments are carried out by comparison to our fieldwork:

District has a complex sociological structure within several hundred years. This effected its dance music culture. Urban and rural dances have been considered different within 80 years.

Dance music culture differs in terms such as variety of instruments, selection according to dance types, organization of women and men and dancing environments. Institutionalized education centers have made Kafkas dances more popular in the cities. Bar type dances are performed in rural areas. Halay was not came across as traditional dance type for Kars up to 1960s in publications. In hall weddings today, traditional tunes are replaced by similar musics and these musics accompany dance. Instruments accompany dance are changing over time, while drum and zurna stay still: Especially tulum seems to go back and forth through the list of Kars' traditional instruments. In the villages dominated by Kurdish population, people consider halay as an indicator of their identity. With the musical presence of different communities, Kars has become a complex musical structure itself.

References

Arslanoğlu, Cemender. (1960). "*Kars, Ardahan, Iğdır Halk Müziği*" [Folk Music Of Kars, Ardahan, Iğdır] *Kars Ardahan-Iğdır Türküleri ve Oyun Havaları* [Folk Songs and Dances of Kars Ardahan Iğdır] Editörler: Salih Turhan. Salih Şahin. Günay Şimşek. Ankara: Cem Web Offset.

Ataman, Sadi Yaver. (1964). "Kars Halk Musikisi" [Kars Folk Music] *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi* [Journal Of Turkish Folklore Researches] Ağustos [August] 1964 181. 3483-3484.

Demir, Mucip. Mete Alım. (2017). "Fonksiyonel Özellikleri Bakımından Kars Kenti" [Kars City In Terms Of Functional Features] *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* [Ataturk University Journal of Institute of Social Sciences] Haziran [June] 2017 21(2). 537-560.

Dulkadir, Hilmi. (1997). *Kars Günlüğü* [Diary Of Kars] Mersin.

Felföldi, Lazslo. (2001). "Connections Between Dance and Dance Music: Summary Of Hungarian Research" *2001 Yearbook for Traditional Music,* Editor: Lee Tong Soon. 160-165.

Kaynar, Mete Kaan. Gökhan Ak. (2015). "19. Yüzyılda Çokkültürlü İmparatorluktan Ulus-Devlete Geçişte Sürgün ve Göç: Malakanlar Örneği" [Migration and Exile in the Transition from Multi-cultural Empire to Nation State in the 19th Century: The Case of Molokanye] *Akademik İncelemeler Dergisi* [Journal of Academic Inquiries] 2015 10(2). 1-22.

Özyakışır, Deniz. (2017). "Göç Olgusuna Etnik Kimlik Açısından Bir Yaklaşım: Kars Örneği" [An Approach To Migration Phenomenon In Terms Of Ethnic Identity: The Case of Kars] *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* [The Journal of International Social Research] Ekim [October] 2017 10(52). 1130-1138.

Ricken, Lawrence. (1975). *Folk Musical Instruments of Turkey.* London: Oxford University Press.

Saygun, Ahmet Adnan. (1937). *Rize, Artvin, Kars Havalisi Türkü Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malumat* [Some Information on Rize, Artvin and Kars Region, Instruments and Dances] Istanbul: Numune Printing.

Şahin, Salih. (1984). *Yöresel ve Azeri Kars Halk Türküleri* [Local and Azerbaijani Kars Folk Songs] Istanbul: Gümüş Printing. Kars Halk Eğitimi Merkezi Yayınları [Kars Public Education Center Publishing].

"Timuçin Uykur Röportajı". (12.09.2018). Kişisel Alan Kaydı. Merkez, Kars: Türkiye

Ülgen, Kasım. (1944). *Doğu Anadolu Oyunları ve Havaları Kitap II: Kars* [Dances and Music of Eastern Anatolia Book II: Kars] Istanbul: Cumhuriyet Printing.

Yükselsin, İbrahim Yavuz. (2011). "Etnomüzikoloji Açısından Ahmed Adnan Saygun" [Ahmed Adnan Saygun In Terms Of Ethnomusicology] *Bilig Dergisi* [Bilig Journal] Bahar [Spring] 2011(57) 247-277.

Bora OKDAN
Ege Üniversitesi
boraokdan@gmail.com

EVALUATION OF KARS REGION TRADITIONAL DANCES IN TERMS OF BAR DANCE TYPE: OCAKLI (ANI) VILLAGE EXAMPLE

Abstract

Established in 120 BC, Kars province and its surroundings have been home to various ethnic groups in the historical process due to its geographical location and have been used as a settlement center by many nations and communities since it is an important transit point on the public roads. The cultural values of the different ethnic communities living in this region, which are diverse in the past, vary and this diversity has played an important role in the formation and shaping of the cultural structure of the region.

In our field research in the 42 km east of Kars' Turkey-Armenia border under the former name Anı, up-date name Ocaklı village game into traditional culture and music culture have been identified. As a result of interviews with local people, it has been determined that they name after the dances they perform as bar, halay, horon, and terekeme, but do not know what categorizes these dances in reality.

Bar game type is a generic name given to dances performed in the East and Northeast Anatolia, Turkey. Although the dances which are performed under the name of bar in Erzurum, Erzincan, Kars, Bayburt and Artvin show common features in terms of style, manner, and rhythm; they absolutely differ in their forms, shapes, figurative structures and attitude. As a result of the field research done, dances traditionally performed and settled in the locality in various entertainment environments under the name of bars will be compared and evaluated; in terms of the type of bar dance.

Keywords: traditional dance, genres, bar dances, cultural exchange, Kars city

* * *

Bar Dances in Eastern and Northeastern Anatolia

"Bar" is a general name given to the dances performed in the Eastern and North-Eastern Anatolia Regions of our country. "Definition consists geography including Erzurum, Erzincan, Bayburt, Gümüşhane, Kars, Artvin, and Ağrı provinces, and is characterized with the performance with holding hands or arms; and accompaniment of drum and zurna". (Demirsipahi, 1975:210)

According to some sources, "*Bar"* word is given to; "The primitive drum used by Mongol-Shamans, The act of putting in order Chagatai language, The concept of unity in Azerbaijan and Kyrgyz Turks, The community, unity, and cooperation in the old texts and dialects". (And, 1974:85-88)

Based on these definitions, it is possible to indicate that bar dance's roots in the historical process extend to Central Asia until the shamanism. With the influence of migrations, wars, disasters et cetera; experiences like happy and upsetting events, victories started in Central Asia caused great impacts on society and the events took place revealed the birth of their culture on the geography.

The East and Northeast Anatolia Regions which has hosted many civilizations in the historical process; are two of the rare regions where various ethnic groups have lived together with their multicultural and multi-identity structures carried from the past. From that direction, the social structure of various ethnic groups occurred with the cultural properties.

"The effects of climate, nature and physical conditions of the region on the geographic environment, personality traits, especially on the culture and anthropological structure of the society are known". (Morgül, 2013). In the region where the continental climate is dominant, the reflection of the climate presents itself as a durable and stable structure. We also see these characteristics in dances performed in the region. Impressive supernatural postures, sharp gaze, and stiffness in the movements differ both partially and in our own region. Therefore, we can say that it is a factor affecting the way of life and the game culture in the cultural structure formed under the geographical conditions. "The extreme climate in the north part of Eastern Anatolia softens going South. Although the region contains highlands generally, a number of plains between mountains is also present. The sharper attitude of the dances performed in the north, begins to become more docile going through plain parts. The mildness

of climate causes more powerful movements of shoulders and arms and make them become more limber. The spread of harsh climate dances from the north to the southern parts, or the spread of dances with a smoother attitude towards the northern areas, suggest that these dances were carried more by migration. Bar dances which are performed in Van and Bitlis and halay dances which are performed in Erzurum and Kars cities such can be attributed to this phenomenon. Halay dances spreading to the northern part lost their soft attitude and gained the bar feature, while losing the stiff attitude in the bars spreading to the south gained halay identity which has a more gentle attitude". (Güven, 1997:179-183).

It is observed in bars performed especially in the provinces Erzurum, Erzincan, Bayburt, Gümüşhane, Kars, Artvin, and Ağrı, there are bar dances performed peculiar to every single province under individual city's name; as well as there are bar dances performed in every province under the same name. These provinces are included in the bar classification of the Turkish Folk Dances literature and the center has known as Erzurum. These dances generally are performed by men and women separately. In some places, men and women perform bars together. Men perform their dances in open areas, squares and drums with zurna, women perform in closed spaces, houses with mey, clarinet and cymbal def. "Bar dances are line dances.

Ones holding hands, waists and shoulders are more common, whereas there are bar dances which are performed without holding one another. They are performed with open and closed positions according to the shape of holding the other person, starting with an open position and finishing with closed has been continuing in the tradition". (Ataman, 1975: 16) The movement structure of the bars is observed in the form of hopping, running and squats, which are gradually accelerating after walking and springing. The upper part of the body is known as fixed motionless, walks at the fingertips, where springing and leapings are concentrated on the ankles, where the shoulders are used motionless. "Dances have usually two parts. Following the episode which begins in the down-tempo and is called the *ağırlama* (meaning *cruising*) on its part, dances end with an up-tempo section called *hoplatma* (meaning *to make it hop*)". (Özbilgin, 1995).

According to the purpose of dancing, two different types of bar dance characters are seen.

1- Bar dances performed in city centers (stage dances)
2- Bar dances performed in the countryside (non-staged dances)

Bars Performed in the City Center

In the bars performed in city centers, just like the other regional dances, the first years of the Republic, the public dances which are established to spread and transfer the folk dance tradition; associations, institutions, and organizations as a result of research and compilation studies have been put into order, shaped and fictionalized. According to the sources and documents we have examined, the first bar term established in the 1926s, in the province of Erzurum, where the view is that the character of bar dance is dominant, being an important step in the history of folk dances and especially in the understanding of constituting a team for the provinces of the region.

Colonel İhsan Yavuzer (see photo I), who was assigned to Erzurum Weapon Factory in 1934 (Figure 1), was interested in folklore and music. In those years Yavuzer said: "I employed a drummer and a zurna player with four young patriotic young men who were good at bar dancing. Every evening, after working ours; working our with these men in the factory garden, all the figures of The 12 bar dances were processed till the last detail with the last changes and today's error-free and masterpiece 'bar' has occurred." (Atılcan, 1991:36)

Figure 1: Erzurum Weapon Factory in 1934
http://www.erzurumhalkoyunlaridernegi.org/Foto/Bar/1930-1940.1.jpg (*Accessed April 2018)*

It is seen that the bar team formed by Yavuzer in those years was a very important innovation both for Erzurum and the surrounding cities, thus leading to the similarity seen in terms of name, tune, attitude, and form in the dances performed. Arranging and choreographing made it possible for the dances performed in tradition to change shape and become the invention of a new tradition. Nowadays, it is seen that the dances performed in city centers are the

continuation of this arrangement and they continue to be transferred from generation to generation. It is clear in Andriy Nahachewsky's description that "the second existence of dance and the introduction and development of conscious revival are able to establish in the formation of bar dance character." (Nahachewsky, 2018)

Bars Performed in the Countryside

In the rural areas, bar dances are performed as a part of traditional life, unlike dances performed in the center. In traditional life, there are different kinds of collective entertainments such as weddings, feasts, and parties with dancing called "*oturak alemi"* and soldier farewells. The entertainment is not only the tool of the villagers for having a good time, but also have some functions. Performed dances provide the ground up for talented people to demonstrate their skills, thereby improving individual creativity. As they exhibit within the community, the bond between individuals becomes stronger. It allows traditions to have a deep and solid structure and to ensure continuity. Therefore, bar dances performed in these environments are different from the dances performed in the center.

It is seen that the structural differences in bar dances performed in the city center and the ones performed in villages are shaped according to the purpose of dancing. While urban-centered dances, organized and constructed with the concern of staging; the ones exist in the countryside emerge with the naturalness in the culture of entertainment that exists in the tradition without any concern.

Ocaklı Village and Dance Structure

Ocaklı Village was the meeting point of different cultures because of the presence of the on the route of the Silk Road and the borders of the Ani Ancient City. (Bozkurt & Açar, 2014) It was stated that, Ocaklı village consisted of 150 households, had a population of 500. Therefore it was composed of 80 households as of the time of our study and it was stated that it was a village with 200 inhabitants. It is stated that farming with limited financial opportunities necessitates the migration from the village to the city and life and opportunities in the village are becoming increasingly difficult. It was also stated that most of the people living in the village are engaged in agriculture and stockbreeding while some of them are occupied with transporting. The informants who stated that the old collective village entertainments were no longer active and the dances were performed only in wedding ceremonies, emphasized

that neither the weddings were like before and along with the orchestra, the drum and zurna were also called for the celebration.

Figure 2: Ocaklı Village, May 2018 Photo: Bora Okdan

The dances are called *bar, halay, nanay, yallı, and kafkas*. It is established during the interviews we made about the 20 dances we recorded, that dances were learned during entertainment events (such as weddings, bridal showers, circumcision ceremonies, soldier farewells through observation in tradition. In addition to men, it is noted that dances performed by women as well as men are composed of slower and smoother movements than men's dances. They have no knowledge of the names of the dances and the history of the dances, and the people who define themselves as "*native"* establish that there was a cultural interaction in the past with Armenia, which has been in the same geography for years. According to zurna player Bayram Ali Alp; many years ago, Ocaklı villages of the region's well-known zurna player Muhittin Çiftçi (Meheddin Usta) called *a master* and drummer Bedirhan Aktaş (Figure 2), together performed in the Turkey side of the Arpaçay River and the Armenians danced on the other side of the river. Also, he established the dance and folk song Ahçik (meaning *Ahciğim climbed at the top of the church - the Sun shined on the cross of his/her belt*) located just the way it was in Ocaklı culture. Informants Mehmet Kara and Nuri Kara (Figure 3) established that there had been 40 dances belonging to the village, whereas some of them are forgotten and not remembered.

Figure 3: (Kara & Kara, 2018) *Photo: Bora Okdan*

As a result of the recorded dances and the interviews, it is seen that dancers holding hands with the little finger, arms, shoulders, and waists. It was also determined that there were dances that were performed without holding, but standing against one another instead. Starting in the form of a straight line at the beginning of the game in the form of semicircle and circle in the following sections, dances usually end in the form of a straight line. In the study, the most prominent musical feature of the dance music established as the music slow starting with 4-time signature to finish with the 2 and 4-time signatures as a 3-way shape in threes. Dance music starting in 6 or 9 time signatures continuing in 6 or 9 time again in *hoplatma* sections, but fastening the tempo up to twice and ending in this way is another prominent feature.

Conclusion and Evaluation

Bar Dances

In East and Northeast Anatolia Regions, the dances performed under the name of bar are performed in different forms and structures due to various interactions. Although it shows common characteristics and similarities in terms of methodically, melodically (in maqam-wise) and rhythmically; differences in terms of performing, forms and figurative structures are observed in terms of dance. *Temirağa,* for example; as a widely-performed dance in the region; including unseen shaking of legs at the beginning of the dance, leg-throwing movements being in a more regular manner and coming through the hip and the style of squatting phenomena are quite different from other provinces. It is seen that the dance is shaped according to the characteristics of the region where it is played and transferred with various variations. From this point of view, we can say that the dances performed under the

name of bar are blended in their own cultural structures and take different forms. In the studies of type and form classification of Turkish Folk Dances, the idea that Erzurum dances form the basis of bar type character is dominant.

In this context, bar dances;

1- Change with the effect of "horon" going north and with the effect of "halay" going inner parts through the Black Sea Coast. in Gümüşhane and Bayburt provinces.

2- Are seen to be only performed in the city center going through Ağrı and its region as the dances under the name of "bar"; and "halay" dances are dominantly performed in this region.

3- Change shape as moving through the west, with the effect of "halay" dances come from Central Anatolia Region in Erzincan and its region.

4- The dances performed in the region under the name of "bar" in Artvin and its region, shape with the effect of Georgian dances and "horon" dances come from the east, do not show any similarities in terms of both music and dancing.

Kars and its Region

The multicultural structure of Kars and its region has given an account of itself in terms of dance and music culture. In the region, there are different characters such as bar, halay, caucasian, nanay, and yallı. The influence of the Caucasian and Georgian dances from the north, the influence of Azerbaijani and the Armenian from the East, the influence of the halay dances from the south and the influence of the bar dances coming from the west reveal the diversity of the dance and music culture from Kars to today.

Ocaklı Village

When we look at the character of Ocaklı village dancing in general, the step structure of the dances performed in the region shows similarities to bar character. 4, 6, 9 time signatures seen in the dance in the musical sense and the rhythm in the region known as the "*drumstick*" playing drum technique called "*cızlatmalı";* as well as the use of physical structures such stretches and steps condensing on the ankles, hopping and foot-throwing in the sections "*hoplatma"*, spring and squats in terms of forms, also are known to be similar with the bar character.

It is seen that different step structures are thought to affect dances as a result of interaction with migrations and other cultures are also adapted into their dance character. The holding form and line form of the two exhibited dances attract attention. In the dance performed called "*Sarı Göynek",* the dancers dance with each other individually and continue dancing in a different way than the walking and foot throws seen in their dance culture. In the game called character "*Deli Horom"*, the rhythm structure is not seen in terms of the character of the region and create a different kind of adaptation as being in 7 time signature and including step structures like foot-throwing, springing, and hoppings; starting from the *hoplatma* section of the dance. According to informants, dances belonging to the citizens of the Black Sea and Azerbaijan origins living in the neighboring villages were learned as a result of the interaction of the village's events (wedding, circumcision et cetera) and continued in the tradition. When observed, these dances, which are understood to be performed in a more amateurish way than other species, therefore, are seen to be under the influence of the foreign cultures settled in these regions through migrations and were changed into different dances which have been adapted into the tradition by adapting to its own cultural structure.

Figure 4 (Alp, et al., 2018) *Photo: Bora Okdan*

When bar type is evaluated within the scope of the dances performed, in bar dances such as "*Alparslan Barı (Number 6)", "Döner Barı", "Hoşbilezik", "Temirağa", "Ters Garabet", "Dello"*, especially in the "*hoplatma"* section of the hoppings and squats (Figure 4), although being an-arranged and not regarding any kinds of scenery to worry about, bar character could be said to have influenced the dance culture by changing its shape. We can also see the character of the bar area in the dances where the dancers hold their little fingers, shoulders, and waists which are the characteristics of bar dances. In particular, it is observed that the dances

performed in Ocaklı Village have not been carried to the stage until today and the conservative structure is maintained due to the fact that there is no arrangement in terms of being a team.

This study, which we have dealt with in a narrow area, in terms of the dance culture of Ocaklı Village, demonstrates that the dances are still present today and the fact that the tradition is kept alive despite all the effects of changing living conditions, migration, and technology. Being a proof of how deep a trace the dances have in the public consciousness from the past to the present day; Ocaklı Village culture is very important in terms of folk culture in the context of their own circumstances; by transferring an anonymous character in the dance is built on the sound and deep roots of dance.

In this context, according to the example of Ocaklı village in Kars and around Turkish Folk Dances classification of dances according to bar character is specified. In addition, it was determined that many dances performed under the name of bar in different provinces did not match up with this definition and were used in defining the dance.

References

Alp, B. A., Demirkaya, T., Ateş, İ., Kara, U., Güneş, O., & Kara, İ. (2018, Mayıs 18). Ocaklı Köyü Oyun Kültürü. (B. Okdan, İ. E. Küçük, & G. Altınbay, Interviewers)

And, M. (1974). *Oyun ve Bügü.* İstanbul: Baha Matbaası.

Ataman, S. Y. (1975). *100 Türk Halk Oyunları.* İstanbul: Tifdruk Matbaacılık.

Atılcan, İ. Ç. (1991). *Erzurum Barları ve Yöresel Giysileri.* İstanbul: Dinç Ofset.

Bozkurt, F., & Açar, Y. (2014). Kars İli Ocaklı Köyü Halk Oyunları Müziklerinin Makamsal Analizi. *Uluslararası Müzik Sempozyumu.* Kars.

Demirsipahi, C. (1975). *Türk Halk Oyunları.* Ankara: Türk Trih Basımevi.

Güven, M. (1997). Doğu Anadolu Halk Oyunlarına Coğrafyanın Etkisi. *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi* (s. 179-183). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayını.

Kara, M., & Kara, N. (2018, Mayıs 18). Ocaklı Köyü Oyun Kültürü. (B. Okdan, İ. E. Küçük, & G. A. Altınbay, Interviewers)

Morgül, T. (2013). *Academia.* http://www.academia.edu/6090029/%C4%B0nsan_Davran%C4%B1%C5%9Flar%C4%B1_ve_Ki%C5%9Filik_Tipleri adresinden alındı

Nahachewsky, A. (2018). Once Again: On the Concept of "Second Existence Folk Dance". *Yearbook for Traditional Music* (s. 17-28). International Council for Traditional Music.

Özbilgin, M. Ö. (1995). Türk Halk Oyunlarında Tür ve Biçim Sorunu. İzmir: Yüksek Lisans Tezi.

İdris Ersan KÜÇÜK
Ege University
idris.ersan.kucuk@ege.edu.tr

REVIEWING OF KARS FOLK DANCES IN TERMS OF CAUCASIAN DANCES

Abstract

Kars province is a city located at Turkey's northeastern border with the intersection of the Caucasus and Eastern Anatolia culture. Due to its strategic position, there is a rich diversity in the names of dances in Kars, where many ethnic groups live. Traces of feelings brought about by living together can easily be detected in Kars folk dances. There are folk dances classified in two different names in the region. One of them is called "Mahalli (Local)" folk dances, while the other is the "Kafkas (Caucasian)" folk dances that are the subject of this work. The dances can be subject to the problems of type and form of Turkish folk dances like in many regions, it is the center of Kars folk dances as well. The performance of the determined dances as "Kafkas", "Bar" and "Halay" has been increasingly attracting the attention of this research. Interviews that focus on dance and music were held in the Kars in the research carried out by the members of Ege University Turkish Music State Conservatory Turkish Folk Dances Department between 16-25 May 2018. This study provides information within the boundaries based on this field research and literature review. The tradition of Kafkas folk dances of Kars is explained in this study.

Keywords: Kars, Caucasia, dance

* * *

Introduction

Folk dance is an important element of local and national belonging. There are views about the existing process of folk dances In Turkey. One of these views accepts the republic revolutionary process as a starting point, on the other hand, another view leads this phenomenon as the older which based on Central Asia steppes culture. Whatever the spiritual reason, dance is a decisive factor in the expression of identities in Anatolia. When considering the effort of inquiry and classification in dance research, being opened to changes by the cultural dimension of dance may be a mystery which leads researchers to follow. The ethnochoreology that the science of traditional dance focuses on exactly an effort to illuminate

this mysterious and exotic. The discussions on genre and form are still underway in Turkish folk dances. The Bar, Halay and Kafkas (Caucasian) dance genres, which are widely accepted as such, constitute the whole of Kars folk dances. The aim of this study is to examine Kafkas dances which are one of the components of Kars folk dances.

While the dances other than Kafkas type are expressed as 'Mahalli', there is not any other expression for Kafkas type in Kars folk dances. The word 'Mahalli' means 'local' (Türk Dil Kurumu). At this point, looking from outside to subject with the questions like 'Do local people not see the Kafkas dance locally?' or 'Is Kafkas dance a reflection of a universal dance in Kars?' can be tricky. Because the Kafkas dance is an important representation of identity among the Karsiens. However, natural habitats where Kafkas dances were performed without an institutional organization were not determined in the fieldwork. So from this point of view, the term 'invented tradition' might be discussed. This concept includes both' traditions' actually invented, constructed and formally instituted and those emerging in a less easily traceable manner within a brief and dateable period- a matter of a few years perhaps- and establishing themselves with great rapidity. (Hobsbawn, 2006: 2).

The field work conducted in the Kars region showed that a multi-ethnic society lived. It is reported that Kafkas dances among the Azeri[1] (Azerbaijani Turks) and Terekeme communities, which migrated from Kars to Azerbaijan and settled in Kars, were more prevalent, and other ethnic communities learned Kafkas dances during their basic school education. Folk dances were seen as a tool for creating a model of the ideal citizen in the formation of the Atatürk nationalism since the foundation of the Republic to present in Turkey. Then, this feature was functional in improving the individual's local belonging. At the present time, Kafkas dance performances or dance courses where hold in the established solidarity associations in the metropolises as a result of internal migrations can be given as an example. In the process of becoming nation-state, the Kars province matches the Kafkas dances in the staging tradition of Turkish Folk Dances.

[1] In the interviews, it was observed that there is a widespread opinion about the using term of 'Azerbaijani Turks' instead of 'Azeri'. It is claimed that the word Azeri was a consciously created concept by the Russian scientists to create a distinction between Turks.

Kars Kafkas Dances

The Caucasus is a region extending from the Black Sea coasts in the west to the Caspian Sea in the east, from the point where the Don and Volga rivers in the north to each other and to the Çoruh, Arpaçay, and Aras rivers in the south (İpek 1997: 272). The province of Kars is located in the southwest of the Caucasus region. Some of the Kafkas dances of Kars are performed with different names or the same names differently in the Caucasus region. For example; 'yallı' or 'lezginka' etc… Kafkas dances are not only performed near Kars but also performed at the intersection of Marmara, Western Black Sea, Central Anatolia, and Aegean regions, additionally be performed nearby Kayseri and Hatay in Turkey. However, since the dances in these regions were carried by migrations from North Caucasus and Georgia to Anatolia, they did not show intense similarities with Kafkas dances in Kars folk dances. For this reason, statements such as Georgian, Circassian or Azerbaijani dances are used for this distinction.

If we simply define the Kafkas dance; Dances that represent localities of people who define themselves as Caucasians are called Kafkas dances. There are a few features that parser Kafkas dances from other dance genres in Turkey. For example; Standstill during the performance of the body as so-called 1.position in ballet, accordingly, the tendency to show the neck part long, the downwards of the chest and shoulder muscles are some of the differentiating features. It can also be said that the keeping ankles and fingers as the 'point' that is called in the ballet, separates the Kafkas dance from the other dance types in Anatolia. In the fieldwork conducted in Kars, it was observed that the Kafkas dances were performed in three ways as 'solo', 'couple' and 'circle'. The determined solo dances are Şeyh Şhamil, Kama and Kentvari dances. Şeyh Şamil dance is a dance performed by men solo and it contains acrobatic movements. Sheikh Shamil was a religious leader who rebelled against Russia in the second half of the 19th century in the Caucasus. He had been armed rebellion that Islamic identity is in the foreground with his believers. According to the resource persons (Personal Interview, Mor 2018), this dance is dedicated to Sheikh Shamil and represents his heroism. This dance is performed in Georgia under the name Lezginka. Also known as Zilga, Maggalon, Islamey, Chechen, Isteme, Shamiley among various peoples in the various regions of Caucasia (Koçkar, 1987: 37).

Another solo dance is Kama dance. In the fieldwork, it was not observed that the people performed this dance without taking any instructions from outside. In other words, they have

not been shown to perform with their internal dynamics without an outward-looking stage show. According to the story, the son of Sheikh Shamil was kidnapped by the Russians at a young age. When the years later, Shamil learned that his son was Christian and fell in love with a Christian woman, he took his wrench and pinched it nervously. Because of this, Kama dance is thought to revive that moment. However, when we think that this dance is common among non-Muslims in the Caucasus as well, it becomes clear that information about this dance needs to be further investigated. Nowadays, this dance is quite common in touristic stage shows.

A solo dance that we often hear verbally in Kars but cannot be determined while performing is Kentvari. A part of the melody that accompanies this dance and a part of the melody that accompanied the Kintouri dance, which is thought to have been born from a Tbilisi Armenian shopkeeper in Georgia, are the same. According to the resource persons, this dance shows similarity with the dance known as Şalaho or Şelegoy in Azerbaijan or Cindavur in Iğdır (Personal Interview, Avşar 2019). This dance, which was performed solo by men, was also mentioned as 'Kent Barı'. There is an important detail in the pronunciation of this dance. The common name of the dance is 'Kentvari'. If the sound of 'a' is extended in the pronunciation of this name, it can be understood as a special for urban life. No information was obtained from the local people towards that is for just the city. According to Mahmut Ragıp Gazimihal, 'a' sound is long and the name of the dance is Kentvâri or Kindavar and contrary to what we have identified today, not only male but female and male perform together.

A common couple dance form in Kafkas dances is also observed in Kars. These are Naz Eyleme, Ayşat, Bulah Başı, and Hoş Gelişler Ola. Some of these dances are performed only as a couple of solos, while some of them are also performed in corded form. The dramatic elements with love themes are usually a common feature of these dances. For example; In 'Naz eyleme' dance, the man and the woman make the courtship in the turn, then they unite while the pace of music increase slow to fast and finish the dance by giving a reverence together. It is also seen in the Naz dance that the men and women performed with their spouses cross over backwards to each other on a mutual footing frequently seen in the Caucasian dances. While the 'Naz eyleme' dance is still alive in the stage tradition of Kars Kafkas dances, it has not been determined in the ceremonial activities of the people in our research process. Also, Ayşat dance is still alive in the stage tradition as well. It is even reported that the performers of this dance have decreased in the region. The footages of this

dance were obtained as a result of netnographic research. Ayşat dance is one of the Kars Kafkas dances that sank into oblivion. According to the resource persons, this dance was last performed on the stage in Kars at the endings of the 90s as the beginning of the 2000s. Besides, it is known that Karsiens who go to the West with internal migration, are performing in places where they are newly settled. Another dance, performed as a couple solo is the Bulah Başı dance. The last performer of this dance, Şahvelet Gencler has passed away in 2018. It is stated that he played an important role in transferring Kars folk dances to new generations. It is also known that the dance of Bulah Başı is performed only by him. Bulah means fountain in Azerbaijani Turkish (Personal Interview, Yıldız 2018). At the dance, there is an impersonation of a lover man who drinks water from a pitcher that is given by his lovely woman in front of the fountain.

As a border region, the vitality of national emotions and the development of citizenship was considered important by the state in Kars. At this point, some dances in Turkish folk dances were at the head of this function. Hoş Gelişler Ola dance can be seen as an example of this situation in Kars folk dances. According to some sources, this dance was dedicated to Atatürk and Latife Hanim in 1926 upon arrival in Kars. The melody that accompanied the dance was composed by Mehmet Türkel, who was nicknamed the Yetim (Orphan) from the Terekeme Turks, in Tbilisi (Acar 2004: 227). According to the resource persons, this march was dedicated to the Enver Pasha[2] by the Azerbaijani Turks and later adapted to the Atatürk by the Karsiens. This dance is performed couple in corded form. The dance performed in official ceremonies and celebrations is also known in the surrounding cities such as Artvin, Ardahan, and Iğdır.

One of the dances observed that prevalent in Kars Kafkas dances is Gazağı. This dance is performed by men. It starts individually and then becomes a circle. It is known that this dance was performed in Azerbaijan as well. It is thought that it may have moved from the Ganja region of Azerbaijan to Kars. Gazağı dance is also performed in the stage tradition of Kars folk dances as performed with *garmon* and *doli* at weddings in Kars. The performances carried out by the public on their own initiative, which are not in the context of the stage, are called 'Düğün Gazağısı'.

[2] It is an Ottoman soldier, whether it is successful or not. Turkish commander in charge of the death of many soldiers in Sarikamis on the Caucasian front in World War I.

According to some written and oral sources, there is also unusual information about Kars folk dances. For example; The existence of a dance called Kars Zeybeği. The existence of similar performance of Deli Horon which identified with Artvin, in Ani village. Or performing horon dances by tulum etc. The Kars Zeybeği described in the written sources are very similar to the Tamara dance performed in Artvin in the early 90s. During the research, we could not identify but described in the written sources of Kars zeybeği is as follows; A man dances by showing money to woman, then pulls a gun towards to her, woman neither accepts money nor scared of a gun, then she accepts the ring that purposed by the man. In Tamara dance, which is performed in Artvin, there is jewelry instead of money, an effort to show himself more handsome with comb and mirror instead of the gun. At the end of the choreography, the man gives flowers instead of rings, so that men and women are left from the dancing place as hand by hand. Another interesting finding during our research was the performance of Deli Horon in Ani village. In the interviews, it is stated that the davul and zurna players that accompany this dance go to Şavşat for weddings and therefore they know this dance. Another noteworthy issue is the dancing horon in Kars, accompanied by tulum. Although it cannot be identified in the fieldwork in two important reliable sources, it gives information that the existence of tulum performances in Kars. With this information, it becomes clearer when the knowledge that Hamshenies from Artvin Hopa use Bilbilan Yaylası (plateau) near Ardahan for husbandry and that they have been trading for many years in the region. Since the early years of the Republic, the discourses like 'From Edirne to Kars' or 'From Muğla to Hakkari' for unity and solidarity were quite common. If we look at these discourses in micro-dimension, Kars is a city from Ardahan to Igdir where the ex-towns of Kars. For this reason, identified tulum performance in Ardahan is possible to create a perception of the prevalence in all around Kars when it is read from written sources. A similar situation may be valid in Kafkas dances. Nowadays, the Kafkas dances of Kars have become more popular with Iğdır. It is also effective in the fact that Iğdır is a province and folk dances are seen as a tool to form the city identity. In addition to this, the ethnic belonging of Kafkas dances in Kars is called Azeri and Terekemeler. At this point, due to the density of the Azeri population in Iğdır, it is observed that the cultural belonging of Kars Kafkas dances was partly transferred to Iğdır.

Conclusion

Today, Kars is becoming a center of attraction especially in terms of winter tourism. Also, cultural stage activities are demonstrated for tourist purposes. Kafkas dances are performed

in Kars urban life and also in both rural and urban life of Igdır. As it is known that until 1992 Iğdır was a district of Kars. So, the two cities have a common denominator in terms of culture. There are important findings that the Kafkas dances have moved to Kars from the Ganja region of Azerbaijan.

As Atatürk has indicated one of his speeches towards the Turkish society who live in abroad; "Today, we may have fallen too far in terms of language, tradition, and history. However, we cannot expect them to approach us, because we are independent, we must approach them. From this perspective, we must establish a historical, folkloric and cultural connection (Koçkar, 1987: 2)." As can be understood from this saying, historical and cultural ties can be created by state policies. This formation may not be found in the countryside, but it can be found in social life and public ceremonies. Today, Caucasian dances are performed in the context of systematic teaching in the urban life of Kars and the influence of Azerbaijani dance culture on the region is felt. Besides the emigrations after the First World War, internal migrations began with economic reasons grounds 70s in Turkey and continues until today. This situation makes a cultural difference in rural and urban life. So this difference makes it difficult to classify traditional dance and hard to understand it. In the fieldwork conducted, it was determined that Kars Kafkas dances were performed in three ways as solo, couple and corded. Nowadays, Kars Kafkas dances are supported by ballet practices and are performed in all areas of the entertainment industry, especially in touristic shows.

References

Türk Dil Kurumu (2018) *Büyük Türkçe Sözlük.* http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5c484f08aa5320.96256683.

Hobswam, Eric. (2006) "Gelenekleri İcat Etmek". *Geleneğin İcadı* . Editors: Eric Hobsbawn Terence Ranger. - İstanbul : Agora Kitaplığı, 2006.

Acar, Ziya Zakir. (2004) *Her Yönüyle Iğdır* . Ankara.

Koçkar, Tekin (1987). *Kafkas Halk Dansları Öğretim Yöntemi ve Teknikleri* . İstanbul : Şamil Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları.

İpek, Nedim (1997). "Kafkaslar'daki Nüfus Hareketleri". T*ürkiye Mecmuası*. - Issue: 18. pp 273-313.

Kars Kafkas Dansları [Interview] / röp. Avşar Erol. - İzmir : Ocak 2019.

Kars Kafkas Dansları [Interview] / röp. Mor Sefer. - Kars : Mayıs 2018.

Kars Kafkas Dansları [Interview] / röp. Yıldız Ömür Can. - Kars : Mayıs 2018.

GÖÇ, KÜLTÜREL ÇEŞİTLİLİK VE MÜZİKOLOJİ

Panel Başkanı / Moderator: **Songül KARAHASANOĞLU**
İstanbul Teknik Üniversitesi
songul.kh.@gmail.com

Tuğba Aydın ÖZTÜRK
Manchester Üniversitesi
tugba.ozturk@manchester.ac.uk

SOSYAL SERMAYE TEORİSİNİN MÜZİK TOPLULUKLARI ÜZERİNE DÜŞÜNÜLMESİ: İNGİLTERE ÖRNEĞİ

Özet

Bu çalışma sosyal sermaye teorisi aracılığıyla müzik topluluklarının yapısını anlamayı amaçlar. Bunu yaparken göç kuramını da kullanır. Çalışma İngiltere'de 6 ay süren müzik eğitmenliğimin sonrasında ortaya çıkmıştır. Manchester şehrinde yaşayan Türk göçmenlerin oluşturduğu Türk Müziği korosu katılımcıları, bu süreç boyunca hem müzikal bir deneyim yaşamış hem de göç, aidiyet, güven, öğrenme ve sosyal paylaşım paydasında birleşmişlerdir. Yaşları 30 ile 60 arasında değişen yaklaşık 15 koristin grup içi ilişkileri ve müziğin göçmen topluluklar üzerindeki iyileştirici gücü incelenmiştir. Müzik bu tarz topluluklarda insanları bir araya getirmeye yarayan bir araç ve amaçtır aynı zamanda. Özellikle geleneksel müzik türlerinin icra edildiği bu koroda, derslerde ve konserlerde Türkiye'ye duyulan sevgi ve özlem teması sıkça dile getirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: sosyal sermaye, sosyal katilim, müzik toplulukları, göç çalışmaları

MUSIC AND SOCIAL PARTICIPATION THEORY THE EXAMPLE OF TURKISH MUSIC STUDIES IN ENGLAND

Abstract

This study aims to understand the structure of music communities through social capital and migration theories. The paper has been developed after joining in a music community as a conductor. The members of Turkish Music choir had musical experience after the classes. The study focuses on an immigrant community via the contexts of belonging, trust, learning and social participation. The relations between members were examined. 15 choir singers, who are between 30 and 60 years old, participated classes. The positive effects on members could be observed thanks to music and social inclusion. Music is a tool and purpose people to bring

together in the community choirs. Traditional songs were performed and there was a feeling of love and longing for their homelands.

Keywords: social capital, social participation, music communities, migration studies

* * *

Temel Kavramların Açıklanması

Sosyal sermaye konusu sosyal bilimler alanında son on yıllarda oldukça popüler bir kuram haline gelmiştir. Sosyoloji ve ekonomi başta olmak üzere, eğitim, antropoloji, siyaset bilimi ve sanat gibi çok sayıda sosyal bilimin araştırma konularından biridir. En özet haliyle sosyal sermaye kuramını kişiler ve kurumlar arasındaki ilişkiler olarak tanımlayabiliriz. Karagül ve Masca (2005) sosyal sermaye hakkında yapılan değerlendirmeleri iletişim ağı, sosyal normlar ve güven olarak nitelerken, bu kavramın topluma yön veren ahlaki değerlere, kültürel ve siyasi yapıya ve son olarak eğitime göre şekillendiğine değinirler. Bu sebeple ilişkilerin kurulması, devam ettirilmesi, sosyal ve/ veya ekonomik kazanca dönüşmesi önemlidir.

İktisat bilimine göre temel üretim faktörleri emek, sermaye, doğal kaynaklar ve girişimdir. Bu faktörler arasından sermaye, yalnızca fiziksel özellikleriyle nitelendirilmez. Ekonomik ve toplumsal gelişmişlik sosyal ilişkiler ile de yakından ilgilidir. Sosyal sermaye kuramına göre ilişkiler gelecekte ekonomik bir kazanca dönüşebilir, öte yandan sosyal sermayenin ilkeleri her zaman ekonomik çıktı ile ilgili değildir. Çoğu kez sosyal grupların refahı üzerinde yapıcı etkiye sahiptir. Bir üretim faktörü olarak sosyal sermaye, aslında insana yapılan yatırımdır.

Sosyal sermayenin bir sermaye turu olarak literaurde yer bulması 20. yüzyılın başlarına dayanır (Field, 2008). Ancak 1980'lerden itibaren farklı sosyal bilimlerden araştırmacılar konu hakkında daha fazla yazmaya başlar. Literatürde öne çıkan isimler P. Bourdieu, J. Coleman ve R. Putnam'dır. Bu üç isim kendilerinden sonra gelen düşünürleri etkilemiş ve aynı zamanda konuya birbirlerinden farklı perspektiflerden bakmışlardır. Eleştirel sosyal teori yaklaşımıyla Bourdieu, aile ve eğitim konularında Coleman, toplum ve yurttaşlık bilinci hakkında yazdıklarıyla Putnam literatürdeki temel kaynaklar olarak kabul edilir. Tablo 1'de bu üç sosyal bilimcinin üzerinde çalıştıkları spesifik ilgi alanları yer alır:

Sosyal Sermaye Literaturunde Cagdas Dusunurler			
Araştırma Konuları	Bourdieu	Coleman	Putnam
Bireysel, Sınıf Temelli	Statü, Unvan Arkadaşlık ilişkileri Organizasyonlara Üyelik Vatandaşlık		
Aile, Toplum		Ailenin Büyüklüğü Evde Ailenin Varlığı Çocuk eğitiminde anne rolü Aile Mobilitesi Kilise Üyeliği	
Toplum, Bölge			Gönüllü organizasyonlara katılım Oy Kullanma katılımı Gazete Okur-yazarlığı

Tablo 1: Sosyal Sermaye Literatüründe Çağdaş İsimler

Bu çalışmada İngiltere'de yaşayan Türk göçmenlerin kurmuş olduğu bir Türk müziği korosundaki grup içi ilişkiler sosyal sermaye ilkelerine göre incelenmiştir. Çalışma bir müzik topluluğunu göçmenlik esasını dikkate alarak ve sosyal sermaye teorisinin ilkeleri olan ilişki ağı, güven, karşılıklılık, aidiyet ve sosyalleşme özellikleri üzerinden açıklamayı amaçlar. Müzikoloji çalışmalarında sosyal sermaye konusu genel olarak 3 başlık üzerinde toplanır: müzik endüstrisi, müzik eğitimi ve müzik toplulukları. Müzik toplulukları ve müzik eğitimi konusu zaman zaman iç içe geçmektedir. Müzik yapmak için bir araya gelen her topluluk her zaman müzik eğitimi almaz (örneğin sanat terapi, dernekler, sosyalleşme gibi). Ancak çalışmaya konu edilen müzik topluluğu haftalık derslerle bir yıl sonu konserine hazırlanmıştır. Katılımcılar amatör olmasına rağmen, bir performans gerçekleştirecek olmaları grup üzerinde olumlu bir motivasyon yaratmıştır. Langston ve Barrett (2008) tarafından müzik toplulukları üzerine yapılan araştırma ağlar, arkadaşlık bağları, katılım, güven, dahil olma gibi sosyal özelliklerin yanısıra öğrenme, kural ve değerler, karşılık ve yükümlülükler gibi daha yapısal özellikleri de öne çıkarır. Aşağıda örnek olay olarak Manchester Türk Müziği korosununun eğitim ve performans süreci göç bağlamında ele alınacaktır.

Metodoloji

Bu çalışmada öncelikle sermaye türleri, sosyal sermaye ve müzik toplulukları ile ilgili literatur araştırması yapılmıştır. İngiltere'nin Manchester şehri ve civarında yaşayan göçmen topluluğun bir araya geldiği dernek etkinlikleri yakından takip edilmiş ve yapılandırılmamış gözlem metodu uygulanmıştır. Yaklaşık 6 ay süre ile amatör Türk Müziği korosu çalışmalarına eğitmen olarak katılmak, bir müzik topluluğunu ve bu topluluğun müzik yoluyla gelişen ilişkilerini yakından tanıma fırsatı vermiştir. Bu süreç içinde koro elemanları bir konsere konuk olarak katılmıştır. Ayrıca haftalık derslere dayanan eğitim dönemi sonrasında da bir yılsonu konseri gerçekleştirilmiştir. Katılımcılar farklı meslek gruplarına dahil olup, hobi ve sosyal aidiyet amaçlı olarak çalışmalara devam etmişlerdir.

Örnek olay: İngiltere'de Türk müziği çalışmaları

İngiltere'deki Türk nüfusu kesin bir rakamla bilinmese de yaklaşık yarım milyon civarında olduğu tahmin edilmektedir. Bu belirsizliğin sebebi 1930'lardan itibaren Türkiye'den gelen göçmenlerin Türk, Rum, Kürt gibi farklı etnisitelere sahip olmasıdır. Bir diğer sebep ise İngiltere İç işleri Bakanlığı tarafından yapılan nüfus sayımında vatandaşların doğum yerinin esas alınmasıdır. Bu durumda ikinci, üçüncü ve dördüncü jenerasyon olarak İngiltere'de doğan kişilerin Türk olması ile ilgili bir bilgiye rastlanmayabilir.

Türk göçmenler özellikle işçi olarak Almanya, Hollanda, Belçika, Fransa, Avusturya gibi ülkelere gelmişlerdir. Saydığımız ülkeler ile Türkiye arasında karşılıklı iş sözleşmeleri vardır. Ancak İngiltere ile Türkiye arasında böyle bir anlaşma hiçbir zaman olmamış, Türkiyeli göçmenler savaş, siyasi sebepler, mültecilik ya da çalışma gibi amaçlarla buraya gelmişlerdir. İngiltere'de yaşayan Türk toplulukları ile ilgili detaylı bilgiler (Coştu, 2009) ve (Uysal, 2016) tarafından yapılan çalışmalarda bulunabilir.

İngiltere'ye ilk gelen Türkler, Kıbrıslı Türkler olup hala İngiltere Türk toplumunun çok büyük bir çoğunluğunu oluştururlar. Ayrıca çeşitli etnik kökenlere sahip göçmenler Türkiye ve Kıbrıs dışında Bulgaristan, Makedonya, Romanya, Yunanistan, Azerbaycan, Irak ve Suriye'den de İngiltere'ye göç etmiştir (Brah, 1996).

İngiltere'deki Türk göçmenlerin yaklaşık %75'i başkent Londra'da yaşamaktadır. Londra'daki göçmenler yoğunlukla Kuzey Londra'da (Enfield, Harringey, Hackney, İslington) yaşar. Ancak ülkenin ikinci büyük şehri olan Manchester ve civarında yaşayan göçmenler şehrin tamamen

farklı bölgelerinde yaşamaktadır. Bu anlamda göçmenlerin birbirinden kopuk bir sosyal grup içinde olduğu ve İngiliz toplumuyla daha içiçe bir hayat yaşadıkları gözlemlenmiştir.

Kuzey Batı İngiltere Türk Toplum Derneği (North West Turkish Community Association/ NWTC) Manchester'daki faaliyetlerine 2009 yılında başlamış olsa da 2016'da resmi bir dernek haline gelmiştir. Derneğin faaliyet alanı içinde çocuk, genç ve yetişkinliklere yönelik Türkçe dil kursları ile Türk kültürü ve sanatına hizmet eden çeşitli aktiviteler yer almaktadır.

Bu araştırma, derneğin Türk Müziği korosu ile yapılan ortak müzik çalışmalarının sonucunda ortaya çıkmıştır. 6 ay süreyle Pazar günleri bir araya gelen koro elemanları, hem temel müzik bilgilerini öğrenmişler hem de Türk müziği repertuarındaki seçilmiş bazı şarkıların pratiğini yapma imkanı bulmuşlardır. Koronun daha önce 2 yıllık bir geçmişi olmasına rağmen zaman içinde grup derslerine katılımın azalması sebebiyle başlangıçta koro çalışmalarına katılan kişi sayısı azdır. Zaman içinde ise grup içi ilişkilerin gelişmesi ve müziğin birleştirici gücünün sağladığı güven ortamı ile birlikte yaklaşık 20 kişilik bir Türk müziği korosu oluşmuştur. Aşağıda koronun ilk kurulduğu zamana ait bir performans ile yıl sonu konseri arasındaki katılımcı farkı görülebilir. Şekil 1'de İskoç asıllı Türk müzisyen Paul Dwyer'in Manchester'da gerçekleştirdiği solo konserine ait bir görsel yer almaktadır. NWTC korosu bu konsere 2 şarkı ile konuk olmuştur. Şekil 2'de ise 6 aylık çalışmanın sonucunda koronun gerçekleştirdiği konsere ait bir görsel yer almaktadır.

Sekil 1: NWTC Türk Müziği Korosu, Paul Dwyer ile Anadolu Sevdası Konseri, 2017

Sekil 2: NWTC Türk Müziği Korosu Bir Bahar Akşamı Yılsonu Konseri, 2018

Müzik toplulukları ve müzik eğitimi konusu yukarıda da belirtildiği üzere, sosyal gruplar arasındaki ilişkilerin analiz edilmesinde oldukça önemlidir. Bu örnek olayda bir araştırmacı ve müzik eğitmeni olarak bizzat katılımcısı olduğum bu proje, göçmen kimliği üzerine de yoğunlaşır. Amatör müzik toplulukları, katılımcılarına sosyal ilişkilerini geliştirme, kendini gerçekleştirme ve özgüven oluşturma, sanat yoluyla iyileşme gibi çok sayıda sosyal fayda sağlar. Müzik için bir araya gelme ya da bir araya geldiğinde müzik yapma motivasyonları bu topluluklar için eşit derecede önem taşımaktadır. Ayrıca bir göçmen kimliği ile geride bıraktığı ülkeye ve kendi öz kültürüne ait bir çalışmanın içinde olmak, o mekanı o gün için ev/ çatı haline dönüştürür. Dünyanın bir yerindeki bir bina, içindeki herkesin kendi dilini konuştuğu, kendi yemek kültürünü sunduğu ve tanıdık, bildik ezgilerin çalınıp söylendiği bir yer haline gelir. Öyle ki dünyanın herhangi bir yerindeki bu fiziksel mekan, geride bırakılan mekana göndermelerin yapıldığı yeni bir içsel yapıya yani habituşa dönüşmektedir.

Sonuç

Katılımcı alan çalışması ve gözlemler neticesinde müzik topluluklarının incelenmesinde kollektivite bilinci ve sosyal ilişkilerin oldukça önemli olduğu sonucuna varılmıştır. Sosyal sermayenin öğeleri olan güven, karşılıklılık, öğrenme, işbirlikçi yaklaşım, etkileşim ve ağlar gibi özellikler müzik topluluklarında rahatça gözlemlenebilir. Özellikle amatör korolarda çoğu kez, müziğin kendisi gruptaki bireyleri bir araya getirmeye yarayan bir araç görevi görür.

NWTC koristlerinin bir kısmı, seslerinin güzel olmadığını fakat yine de bu grup etkinliğine katılmak istediklerini ifade etmişlerdir. Pek çoğu da derslerden sonra kendilerini daha sosyal ve mutlu hissettiklerini belirtmişlerdir. Zaten müziğin kendi doğasında birlikte üretme ve sanatsal bir faaliyetin içinde olma gibi pozitif özellikler vardır. Ancak grup etkileşimi sayesinde ilişkilerin güçlendiği ve hatta bu ilişkilerin arkadaşlığa dönüştüğü de görülür. Hampshire ve Matthijsse (2010) tarafından incelenen Toplumsal Sanat Projesi katılımcıların zaman içinde arkadaşlık ilişkileri geliştirdiğini ortaya koymuştur. Benzer şekilde Zdzinski (2004) bir askeri bando takımındaki müzisyenlerin çalışmalara devam etmedeki en önemli motivasyonlarından birinin arkadaşlık bağları olduğuna değinir. Son olarak McNamara (2013) tarafından yapılan çalışmada, koro elemanlarının %35'inin arkadaşlık ilişkilerini ders dışında da sürdürdüğü ortaya çıkmıştır.

Göçmenler tarafından kurulan amatör bir müzik grubunu incelemenin kimlik, aidiyet, göç kültürü ve diaspora kuramları ile de yakından ilgisi bulunur. Şekil 1 ve Şekil 2'deki görseller dikkatle incelendiğinde sahnede Türk kültürüne yapılan göndermeler görülebilir. Şekil 1'de Atatürk'ün de içinde yer aldığı Kurtuluş Savaşı'na ait bir görsel ile nota sehpasının üzerinde yer alan küçük boy bir Türk bayrağı görülür. Şekil 2'de ise İstanbul'a ait bir fotoğraf, Türk bayrakları ve mizansen sağlaması için küçük bir masa üzerindeki tığ işi bir masa örtüsü yer alır. Aynı şekilde konserin ismi de sözleri Fuat Edip Baksı ve bestesi Selahattin Pınar'a ait bir şarkı olan Bir Bahar Akşamı şarkısının ismini taşımaktadır.

Devam eden dersler boyunca koro katılımcıları yanlarında geleneksel Türk yemekleri ve içeceklerini getirmişler ve birbirleriyle paylaşmışlardır. Diğer Türk müziği korolarında olduğu gibi bu toplulukta da kadın katılımcı sayısı daha fazla olmuştur. Aylar içinde gelişen ilişkiler ile aidiyet, ders dışı zamanlarda birlikte sosyalleşme ve sosyal katılımda olumlu bir artış gözlenmiştir.

Sonuç olarak, göçmen toplulukların sanat ve kültür etkinlikleri yoluyla bir araya gelmesinin ve birlikte üretim yapmasının grup davranışları üzerinde olumlu etki yarattığı açıktır. Özellikle performaslar sonrasında özgüven duygusunda artış olduğu belirtilmiştir. Müzik bilgisinin artması ve çok sayıda prova yapılması performansları iyi yönde etkilediği için, zaman içinde katılımcılar kendi yeteneklerinden daha fazla memnun hale gelmiştir. Ayrıca eğitmen ile öğrenciler arasında gelişen birebir ilişkiler derslere katılımın devamı açısından büyük öneme sahiptir.

Referanslar

Brah, Avtar (1996) *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*, London: Routledge.

Costu, Yakup (2009) Londra'da Turklere ait dini organizasyonlar, *Hitit Universitesi Ilahiyat Fakultesi Dergisi*, 2009/2, c.8, sayi: 16, ss. 77- 100.

Field, John (2008) *Sosyal Sermaye*, Istanbul: Bilgi Üniversitesi Yayinlari

Hampshire K. ve Matthijsse M. (2010) Can arts projects improve young people's well- being? A social capital approach. *Social Science and Medicine* 71 (4): 708- 716.

Karagül, Mehmet ve Masca, Mahmut (2005) Sosyal sermaye uzerine bir inceleme, *Ekonomik ve Sosyal Arastirmalar Dergisi*, 1, 37- 52.

McNamara, Beverley ve dig. (2013) Evaluating the potential of group singing to enhance the well-being of the older people, *Australasian Journal of Ageing*, 33(2): 99- 104.

Langston T.W. ve Barrett M.S. (2008) Capitalizing on community music: a case study of the manifestation of social capital in a community choir', *Research Studies in Music Education*,

Prest, Anita (2016) Social capital as a framework in music education research, *Action, Criticism & Theory for Music Education*, 15(4): 127- 160

Uysal, Ahmet (2016) Londra'daki Turk nufusunun mekansal dagilimi, *Marmara Cografya Dergisi,* Sayi: 33, Ocak - 2016, s.534-565.

Zdzinski, Stephen (2004) Contributions of drum corps participation to the quality of life of drum corps alumni, *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, S. 159, ss. 46- 57.

NWTC website http://www.nwtca.org.uk

Contemporary authors level of study of social capital, https://www.socialcapitalresearch.com/literature/contemporary-authors/

Mahir MAK
İnönü Üniversitesi
mahirmak62@gmail.com

MARDİNLİ ÇEÇENLER

Özet

Farklı dil, din ve etnik toplulukların yüzlerce yıldır bir arada yaşadığı Mardin ve çevresi, farklı kültürlerin etkileşimde olduğu, dönüştüğü, zaman içinde kütürel kalıntıların biriktiği özel bir alandır. 2010-2017 yılları arası yaptığım bu özel saha üzerindeki çalışmalar ve bu çalışmalrın sonuçları oldukça çarpıcıdır. Türk, Süryani, Arap, Kürt, Ermeni, Mahallemi, Dom ve Yezidi topluluklarının yanı sıra, göç hikayelerinin birlikte yaşadıkları diğer topluluklara nazaran çok daha yeni olduğu Çeçenlerin varlığı oldukça değerlidir. 1860-1910 yılları arası yapılmış Kafkas-Rus savaşları sonrası Mardin'e yerleşen Çeçen topluluğunun, bugün itibariyle dilsel, dinsel, dönüşümleri ve muhafaza etmeye çalıştıkları müzik kültürleri incelenmiştir. Bu kapsamda, Mardin ili, Kızıltepe ilçesinde yaşayan yaklaşık 20 Çeçen aile ve onların temsilcileri ile görüşülmüş, konuştukları diller, ekonomik ve sosyal durumları, yemek kültürleri, muhafaza edebildikleri özel Çeçen gelenek ve göreneklerinin yanı sıra; müzik kültürlerine ait envanterler toplanmıştır. Etnografik alan araştırma yöntemlerinin kullanıldığı çalışma süresince, görüşme, gözlem, gözlemci, katılımcı gözlemci, görüşmeci, transkripsiyon yöntemlerine ek olarak, ses ve görüntü kayıtları yapılarak görüşmeler kayıt altına alınmıştır.

Farklı kültürlere ev sahipliği yapan Mardin ve civarında gözlemlediğim birlikte yaşamın getirdiği diyaloğun bir sonucu olan etkileşimin izleri, tarihsel köklerine nispeten bağlı Mardinli Çeçenlerin müzik kültürleri üzerinden anlatmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: çokkültürlülük, müzikoloji, Çeçen, göç, Mardin

CHECHENS OF MARDIN

Abstract

Mardin and its environs, where different languages, religions and ethnic communities have lived together for hundreds of years, is a special field where different cultures interact, turn, and leave cultural remains in progress of time. My studies on this particular field between 2010-2017 and the results of these studies are quite striking, Beside the Turks, Assyrian, Arabs, Kurds, Armenians, Mahallemi, Doms and Yezidi communities, The presence of Chechens is considerable, because their immigration stories are much newer than other

communities'. After the Caucasian-Russian wars between 1860 and 1910, the Chechen community settled in Mardin, interaction of linguistic and religious as of today and the their music culture that they have tried to preserve is studied. In this context, about 20 Chechen families living in Kiziltepe, Mardin and their representatives were interviewed. As well as their language, economic and social situations, food cultures, special Chechen traditions and customs they could maintain, inventories of music cultures were collected. During the study in which ethnographic field research methods were used, interviews, observations, observers, participant observers, interviewers, transcription methods as well as audios and videos were recorded and negotiations were recorded.

The traces of interaction arise from a dialectic which is the result of living together I have observed in and around Mardin which hosts different cultures, have been tried to explain on the musical cultures of Mardin's Chechens who are relatively related to their historical roots.

Keywords: multicultural, musicology, Chechen, ımmigration, Mardin

* * *

Giriş

Bu çalışma 2010-2017 yılları arası Mardin ve çevresinde yaşayan farklı etnik, dil ve din topluluklarının müzik kültürleri üzerine yapılmış alan araştırmasını kapsamaktadır. Bu kapsamda Süryani, Arap, Kürt, Ermeni, Dom, Mahallemi, Türk, Yezidi ve Çeçen topluklarının müzik kültürlerine dair envanterler toplanmıştır. Etnografik alan araştırma yöntemlerinin kullanıldığı çalışma süresince, görüşme, gözlem, gözlemci, katılımcı gözlemci, görüşmeci, transkripsiyon yöntemlerinin yanı sıra, ses ve görüntü kayıtları alınarak görüşmeler kayıt altına alınmıştır.

Tarihsel olarak farklı etnik toplukların bir arada yaşadığı Mardin ve çevresi, farklı kültürlerin kesiştiği, etkileşime girdiği önemli bir alandır. Sözünü ettiğim etkileşimin izlerine gündelik hayatın çeşitli alanlarında görebileceğiniz ortak kültür elemanları üzerinde rastlamak mümkündür. Bilhassa müzik, ortak kültür elemanlarına örnekler sunması bakımından değerlidir. Kafkaslarda yaşanan savaşları müteakiben Çeçenler (Vaynakh ya da Çeçen-İnguşlar olan), 19.yy'ın ikinci yarısından sonra Anadolu'ya göç etmeye başlamışlardır. Anadolu'ya vardıktan sonra dönemin Osmanlı politikalarına istinaden, stratejik alanlara yerleştirilen Çeçenler, devletin idaresinde ve önemli mevkilerinde yer almış, devlet tarafından varlıkları

desteklenmiştir. Zaman içerisinde yerleştirildikleri alanlarda birlikte yaşamak zorunda kaldıkları diğer topluluklar ile etkileşime girmişler, bunun sonucunda; dilsel, dinsel, politik ve kültürel olarak büyük ölçüde diğerlerinden etkilenmişlerdir. Müzik ve dans bu etkileşime somut örnekler sunması münasebetiyle ayrıcalıklıdır.

Kafkasya'dan Anadolu'ya göç

Kafkasya, batısında Azak Denizi, doğusunda Hazar Denizi, güney-güneybatı ekseninde Karadeniz ve kuzeyinde Maniç çukurlarını içine alan 1200 km uzunluğunda ve 110 ile 180 km genişliğindeki Kafkas dağlarını da içine alan geniş coğrafik alana denir. Güney ve Kuzey Kafkasya olmak üzere ikiye ayrılan bölgenin kuzeyinde yer alan diliminde çoğunlukta Müslümanlar olmak üzere; Adigey, Abhazya, Karaçay-Çerkes, Kabardey-Balkar, Kuzey Osetya, İnguşetya, Dağıstan ve Çeçenya bulunur (Kocacık ve Eser, 2010: 188-189).

Osmanlı'dan günümüze değin yaygın biçimde bilinen ve kullanıldığından, aynı zamanda Kafkasya'dan bu coğrafyaya göç eden en kalabalık topluluk Çerkesler olduğundan; Kafkas göçmenlerine ortak bir isim olarak "Çerkes" denilmiştir (Aktaş'tan aktaran Şahin; 2016; 2784). Kısacası, çoğunlukla Kuzey Kafkasya ortak kültürünü paylaşan Kuzey Kafkasyalıların tamamı için ortak bir ad olarak kullanılan Çerkes kelimesi, aynı zamanda çoğunluğu anavatan dışında bulunan bu halkların tümünü de kapsamaktadır (Berzeg'ten aktaran Şahin; 2016: 2785).

18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Rusların Kafkasya'ya yerleşmeleri ve toprak elde etmeye başladıkları dönem, Kafkas-Rus savaşlarının başlangıcı olarak kabul edilir (Aslan 2006: 7-8). Ancak bazı kaynaklarda Kafkas-Rus savaşları üç döneme ayrılmıştır. Bunlar; Rusların bölgeyi kontrol altına almaya çalıştıkları ilk dönem 1816-1846, Rusların bölgeyi işgal etmesi ve Kazakların işgal topraklarına yerleştirdikleri ikinci dönem 1846-1856, ve son olarak Rusların Kuzey Kafkasya'yı tamamıyla işgali ve kitlesel göçlerin yoğunlaştığı üçüncü dönem 1856-1864 tarihleri arasıdır (Boz'dan aktaran Şahin, 2016: 2787). Sözünü ettiğim bu üç savaş dönemi içinde, Kafkasya'dan yine üç dönem halinde kitlesel göçler başlamıştır. 1856-1857 ilk göç dönemini, 1860-1862 ikinci göç dönemini, 1864-1865 yılları ise kitlesel göçlerin en yoğun yaşandığı üçüncü göç dönemini ifade etmektedir (Saydam, 1997: 81, İpek, 1997: 291). Satış (2012) Kafkasya üzerinden gelen göç dalgasına 1877-1878 yılları arası gerçekleşen Osmanlı-Rus savaşı dönemini de eklemektedir. 1877 yılı Mayıs ayında Trabzon'a gelen göçmen sayısını yaklaşık 50 bin olarak vermektedir (Satış, 2012: 521).

1768 yılından itibaren başlayan bölgedeki Rus istilaları ile Kafkasları göçe zorlamıştır (Bala, 1997c: 381). Göçlerin en yoğun olduğu dönem olan 1859-1864 yılları arası dahil Kafkaslardan Anadolu, Rumeli toplam göçün 1.2 milyonun üzerinde olduğu belirtilir (Karpat, 1985: 68). Osmanlı iskan politikalarına göre Kafkaslar üzerinden gelen göçmenler; Anadolu, Suriye, İsrail, Mısır, Ürdün, ve Balkanlarda; Bulgaristan, Arnavutluk ve Romanya'ya yerleştirilmişlerdir (Kocacık ve Eser, 2010: 190).

1864 yılında Samsun'da bulunan H.J. Lennep'in aktarımına göre nüfusu 10 bin olan kasabaya 45 bin civarında Çerkes göçmenin ulaşmıştır (Lennepten aktaran Aktüre'den aktaran Kocacık ve Eser, 2010: 2). Samsun'dan başka Trabzon, Batum, Akçakoca, Giresun, Fatsa, İnebolu, Ayancık ve Şile Kafkas göçmenlerinin giriş yaptığı diğer limanlardır (Kocacık ve Eser, 2010: 2). 1920'li yıllara gelindiğinde durulan göç adreslerinin başında Trabzon gelmektedir. Şahin'e göre Trabzon'da, 1863 Aralık ayındaki göçmen sayısının 5 bin kadardır (Şahin, 2016: 2793).

Anadolu'ya yerleştirilen Kafkas göçmenlerinin yerleşim alanları beş grupta toplanmaktadır (Andrews, 1992: 237-238, Alpan, 2000: 106 ve Eser, 1999: 94):

1. Sakarya (71 köy), Bolu (69 köy), Kocaeli (14 köy), İstanbul (6 köy).

2. Bursa (32 köy), Bilecik (14 köy), Balıkesir (82 köy), Çanakkale (15 köy).

3. Ankara (6 köy), Eskişehir (39 köy), Kütahya (4 köy), Konya (21 köy).

4. Manisa (4 köy), İzmir (6 köy), Aydın (10 köy), Denizli (2 köy), Afyon (4 köy), Antalya (2 köy).

5. Sinop (25 köy), Samsun (120 köy), Çorum (34 köy), Amasya (16 köy), Tokat (66 köy), Yozgat (22 köy), Sivas (34 köy), Kayseri (66 köy), K. Maraş (24 köy), Adana (17 köy), Hatay (3 köy).

6. Erzurum, Diyarbakır, Suriye, Medine, Halep (Saydam, 1997: 120, Erkan, 1996: 125). Bu hattın çevresindeki Muş, Kars gibi illerimizde de Kafkas göçmenler bulunmaktadır (Şahin, 2016: 2798).

Kafkaslardan Osmanlı'ya doğru gelen göçlerin iskan yerleri, Osmanlının sorunlu bölgelerde askeri Kafkas göçmenler aracılığı ile tampon bölgeler oluşturmak istemesi, tarıma elverişli alanların aktive edilmesi, tarımla uğraşan popülasyonun artırılmak istenmesi, Müslüman

nüfus dengesini düzenleme ve iskan verilen alanlardaki askeri gereksinimlerin karşılanması gibi ihtiyaçları gözeterek izlediği bir politika sonucunda belirlenmiştir (Kocacık ve Eser, 2010: 1, Berzeg'ten aktaran Şahin, 2016: 2795)

Genel adıyla Kafkas göçmenler veya Çerkezler olarak yaygın bir biçimde adlandırılan Kafkasya'dan Anadolu'ya yerleşen toplulukların göç trafiğine bakıldığında kaynaklarda kesin bir sayının verilemediğini görmekteyiz. Yanı sıra kaynaklarda belirtilen iskan yerleri içinde Mardin'in adının geçmediği de tespit edilmiştir.

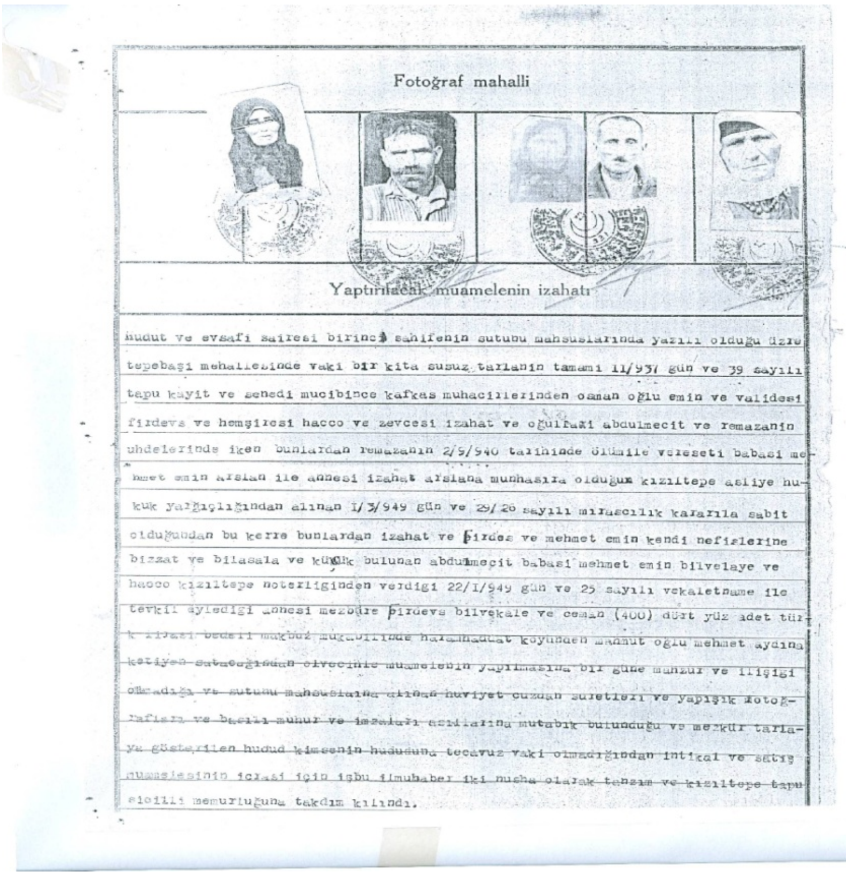
Kızıltepeli Çeçenler ve müzik kültürleri

Bölgenin çok kültürlü-etnili yapısı içinde Türk, Süryani, Kürt, Arap, Ermeni, Yezidi ve Mahallemi topluluklarını sayabiliriz. Ancak tarihsel olarak diğer topluluklara kıyasla Çeçenlerin bu alandaki varlıkları oldukça yenidir. Osmanlı-Rus harbi sonrası Kafkasya kökenli Çeçenlerin bölgeye yerleştikleri ifade edilmektedir (Aydın, v.d., 2001: 12). 19.yy'ın ikinci yarısından sonra, Osmanlı imparatorluğu sınırları içine doğru Rusya'dan göçler başlamış, ilk olarak Karaköse (Ağrı), Muş, Diyarbakır ve Suriye topraklarında bulunan Deyr El-zor bölgesine yerleştirilmişlerdir (Öncel, 2018: 14). Rusların 1915-1916 yılları arası Osmanlının doğu topraklarını işgal etmesinin ardından Çeçenler yeni bir göç ile Mardin'in bugünkü adıyla Sultan Şeyhmus beldesine, kısa bir süre burada ikamet ettikten sonra da, Mardin'in ilçesi Kızıltepe'ye yerleşmişlerdir. 19.yy sonu Mardin ve civarı takribi nüfus göstergeleri için kaynak olarak V. Cuinet'in verdiği rakamları kullanır ve o dönem 3312 Çerkez (Çeçen)'in bölgede yaşadığını ifade eder (Aydın v.d, 2001; Aktaran: Mak, 2017: 65).

Kızıltepeli Çeçenler 1864 sürgünü ile birlikte Kafkaslardan Osmanlı'ya gelmişlerdir. Önce Muş vilayetindeki "Tepe köy", "Aynan" ve "Şaşkan" mevkine, daha sonra bir kısım aileler ise buradan hareket edip Mardin'in Derik ilçesine ve Sultan Şeyhmus mevkine yerleşmişlerdir (11.09.2018 tarihli Haluk Öncel, Rahmi Yıldız ve Necdet Kahramanoğlu ile görüşme). Bu alanlar dağlık ve engebeli olduğundan, Kızıltepe'nin Telermen[1] (o zamanki adıyla Telermen-Ermeni tepesi-) bölgesine kalıcı olarak yerleşmişlerdir (Kahramanoğlu, 2012: 47). Bugün Sultan Şeyhmus'da, Çeçenlerin geçmiş varlığına işaret eden harabeye dönmüş Kaniya Çeçenan

[1] Telermen; İstanbul Kafkas Çeçen Kültür Derneği'nin çıkarmış olduğu Daymohk adlı dergide, Çeçen Kültür Yıllığı'nda ve Kızıltepe'de yaşayan Çeçenler arasında da Ermenice "Ermeni tepesi" anlamına gelen bir söz olduğu söylenmektedir. Ancak, Ermenice'de böyle bir kelime yoktur. Emenice'de bu anlama gelen söz gurubu "Hayi Partsunk"dur. Telermen söz gurubundaki "tel", Arapça tepe anlamına gelen "Tal" sözcüğüdür. Yani "telermen" Arapça "tel" (tepe) ve "armini" sözcüklerinin birleşiminden oluşmuştur.

(Çeçen çeşmesi) adında bir de çeşmesi bulunmaktadır. Sultan Şeyhmus'daki kısa ikametlerinin ardından yaklaşık 30 km'lik bir yolculuktan sonra Kızıltepe'nin Tepebaşı Mahallesi (bugün şehir merkezini kapsayan alan)'ne yerleşen Çeçenlerin bir kısmı da Ceylanpınar'ın (Şanlıurfa ilçesi) karşı yakasına, Suriye sınırları içine yerleşmiştir (13 Ekim 2017 Haluk Öncel ile görüşme). Kızıltepe köyleri olan Büyükdere, Şenyurt, Bünyaz köyleri de ilk yerleşim yerleri arasındadır. Fotoğraf I'de görüldüğü üzere Kızıltepe Kaymakamlığı Tapu Müdürlüğünün 1932 yılı kayıtlarında, ilçenin bugün merkezi olan Telermen-Tepebaşı mevkini içine alan 13.504 dönümlük alanın dönemin Çeçen ailelerine verilmiş olduğu anlaşılmaktadır. İ. Aydemir'in çalışmalarına istinaden 1970'lerin ortalarında Kızıltepe'de (Mardin'in ilçesi) 3000 Çeçen bulunduğunu söyleyen Sarı, bu rakamın Türkiye'de toplu halde bir arada yaşayan en büyük Çeçen topluluğu olduğunu söylemektedir (Sarı, 2010: 129). Ancak 1970'li yıllardan itibaren Yalova, Silivri, Bursa, İnegöl, Balıkesir, Ankara, Konya ve İstanbul gibi illere bölgeden göçler başlamıştır (13 Ekim 2017 Öncel ile görüşme). Vaynakh yani Çeçen-İnguşlar olan Kızıltepeli Kafkas göçmenlerinin Muş merkez köyleri; Çöğürlü (Arınç) köyü, Şaşkan (Aydıngün) köyü ve Muş il merkezi Sunay mahallesinde, Varto ilçesinin Kayalık/Ziring (birkaç aile kalmıştır) köyünde yaşayan Kafkas göçmenleriyle akrabalıkları vardır. İlk yerleşim yerleri olan Çalbur, Zirink, Karaağıl, Ayna ve Tepeköylerinden şehir merkezine zamanla göç eetmişlerdir. Muş-Bulanık'a bağlı olan yine Lepurdağ köyü de Çeçenlerin ilk yerleşim yerlerindendir.


Fotoğraf mahalli

Yaptırılacak muamelenin izahatı

hudut ve evsafi sairesi birinci sahifenin sutubu mahsuslarında yazılı olduğu üzre
tepebaşı mahallesinde vaki bir kita susuz tarlanın tamamı 11/937 gün ve 39 sayılı
tapu kayit ve senedi mucibince kafkas muhacirlerinden osman oğlu emin ve validesi
firdevs ve hemşiresi hacco ve zevcesi izahat ve oğulları abdulmecit ve remazanın
uhdelerinde iken bunlardan remazanın 2/9/940 tarihinde ölümile veraseti babası me-
hmet emin arslan ile annesi izahat arslana munhasıra olduğu kızıltepe asliye hu-
kuk yargıçlığından alınan 1/3/949 gün ve 29/26 sayılı mirasçılık kararıla sabit
olduğundan bu kerre bunlardan izahat ve firdes ve mehmet emin kendi nefislerine
bizzat ve bilasala ve küçük bulunan abdulmecit babası mehmet emin bilvelaye ve
hacco kızıltepe noterliginden verdigi 22/I/949 gün ve 25 sayılı vekaletname ile
tevkil eyledigi annesi mezbure firdevs bilvekale ve ceman (400) dört yüz adet tür-
k lirası bedeli makbuz mukabilinde haramhadut koyunden mahmut oğlu mehmet aydına
katiyen satmağından olveçhile muamelenin yapılmasına bir güne manzur ve ilişigi
olmadığı ve sutunu mahsuslarına alınan huviyet cuzdan suretleri ve yapışık fotoğ-
rafları ve basılı muhur ve imzaları asıllarına mutabık bulunduğu ve mezkur tarla-
ya gösterilen hudud kimsenin hududuna tecavuz vaki olmadığından intikal ve satış
muamelesinin icrası için işbu ilmuhaber iki nusha olarak tanzim ve kızıltepe tapu
sicilli memurluğuna takdim kılındı.

Fotoğraf I: Kızıltepe Kaymakamlığı Tapu Müdürlüğü'nün 1932 yılı kayıtlarında, ilçenin bugün merkezi olan Telermen-Tepebaşı mevkini içine alan 13.504 dönümlük alanın, dönemin Çeçen ailelerine verilmiş olduğunu gösteren tapu.

Tablo I'de de görüldüğü üzere, TUİK[2] 2017 ADNKS[3] verilerine göre Mardin'in nüfus olarak en kalabalık ilçesi olan Kızıltepe, Çeçenlerin yerleşim yeridir. Nüfusun büyük bir çoğunluğu Kürtlerden oluşan şehirde, Araplar ve az sayıda Çeçen aile de yaşamaktadır. Kızıltepe'de yaşayan Çeçen ailelerle yapılan görüşmelerde, Çeçenlerin şehrin kurulması ve şehir hayatının biçimlenmesinde önemli katkılarının bulunduğunu belirtmişlerdir. Fotoğraf II, fotoğraf III ve fotoğraf IV'de de yer aldığı üzere, Cumhuriyet'in ilk yıllarından başlayan ve 1970'li yıllara kadar süren dönem aralığında şehrin yönetiminde söz sahibi olan Kızıltepeli Çeçenler, zabıta ve asker kıyafetleri ile görülmektedir. Aynı zamanda şehrin sosyal hayatı içinde de söz sahibi olmuşlardır. Ancak şehrin değişen sosyal dokusu, bölgede yaşayan diğer toplulukların nüfusundaki artış, siyasal ve politik dengelerin bozulması gibi nedenler Çeçenlerin Kızıltepe'deki varlığını tehlikeye sokmuştur. 1970'lerden itibaren başlayan; Bursa, İstanbul, Ankara, Konya, Yalova ve Balıkesir başta olmak üzere ülkenin çeşitli şehirlerine dağılan

[2] TUİK: Türkiye İstatistik Kurumu
[3] ADNKS: adrese dayalı nüfus kayıt sistemi

Çeçenlerin Kızıltepe'deki varlıkları bugün itibari ile 15-20 haneyi geçmemektedir (11.09.2018 tarihli Haluk Öncel, Rahmi Yıldız ve Necdet Kahramanoğlu ile görüşme). Göçlerinin temel sebepleri içinde, birlikte yaşadığı diğer topluluklar karşısında Çeçenlerin sosyal hayatta ve şehrin idaresindeki sahip olduğu gücü kaybetmesi yatmaktadır.

Artuklu	168 Bin
Dargeçit	27 Bin
Derik	61 Bin
Mazıdağı	34 Bin
Midyat	110 Bin
Nusaybin	103 Bin
Ömerli	13 Bin
Savur	26 Bin
Yeşilli	15 Bin
Kızıltepe	247 Bin

Tablo I: 2017 TUİK ADNKS verilerine göre hazırlanmış Mardin Merkez ve ilçelerinin nüfus dağılımlarını gösteren tablo.

Fotoğraf V'te de görüldüğü üzere, Çeçenlerin, şehir merkezinde (Kızıltepe/Yenimahalle) Çeçen mezarlığı levhasını taşıyan bir mezarlığı ve fotoğraf VI'ta yer aldığı üzere bir adet de Çeçen kahvesi adını taşıyan kahveleri (Kızıltepe/Cumhuriyet Meydanı) bulunmaktadır.

Fotoğraf V: Kızıltepe ilçe merkezinde bulunan, çoğunlukla Çeçenlerin defnedildiği Çeçen mezarlığı.

Fotoğraf VI: Kızıltepe ilçe merkezi, Cumhuriyet Meydanı'nda bulunan, yakın bir tarihte açılmış Çeçen çay ocağı.

Çalışma dahilinde iletişime geçilen Kızıltepe'de yaşayan 15-20 aile, kendilerini Çeçen ve Müslüman (Şafi mezhebi) olarak tanımlamaktadır. Genellikle ortalama 50 yaş ve üstü Çeçen kadın ve erkekler Çeçence konuşabilmektedir[4]. Ancak bu yaş altı genç kuşak ana dilleri olan Çeçenceyi konuşamamaktadır. Neredeyse istisnasız bölgede yaşayan tüm Çeçenler, Kürtçe Türkçe ve Arapça konuşabilmektedir. Genellikle 40 yaşının altındaki Çeçenler gündelik hayatta ise kendi aralarında bu dillerden en az ikisini konuşmaktadırlar. Birlikte yaşadıkları diğer topluluklardan etkilenmiş olan Çeçenler, tipolojik olarak gündelik hayatın içinde Çeçen olmayan diğer topluluk üyelerinden ayırt edilemezler. Diğer topluluk üyeleri ile ibadet etmiş, bayramlaşmış, komşuluk ilişkileri geliştirmiş, birlikte ticaret yapmış ve evlilik yapmışlardır. Çeçenlerin kendilerinden olmayan (Kürt ve Arap) diğer topluluklara "kız vermeleri"[5] çok sonradan kabul edilmiştir. Birlikte yaşadıkları diğer topluluklarla olası anlaşmazlıkların önüne geçmek için geliştirilmiş bu uygulama ile, sayıca kendilerinden üstün Kürt ve Arap toplukları arasında yaşayabilmişlerdir. Bu sayede diğer topluluklarla karşılıklı akrabalık ilişkileri geliştirmiş. "Lowzar" Çeçenlerin düğünlerine verdiği addır. Çeçencede oyun

[4] 15-20 Kızıltepeli Çeçen aile ile yapılan görüşmelerde, Çeçence konuşanların; genellikle anne ve babaları Çeçen olan, Çeçen bir topluluk içinde yaşayan, ya da göçle gittikleri yerlerde Çeçence dil eğitimi alabilecek imkana sahip olan bireyler olduğu gözlemlenmiştir. Erkeklerde ortalama 45 yaş üstü Çeçen bireylerin konuşabildiği, Çeçen kadınların ise Çeçence konuşabilen erkeklerden sayıca fazla olduğu gözlemlenmiştir.

[5] Kız verme: iki aile arasında kurulabilecek olan önemli bir sosyal bağdır; bu yolla kurulu evliliklerin bölgedeki genel adı "kız alıp-verme" söz kalıpları ile ifade edilir.

oynamak, oynama anlamına gelir. "Nöst Nagos" adını verdikleri damadın yakın arkadaşı tarafından tüm düğün organize edilir ve yönetilir. Bu kişi Anadolu'daki düğün adetlerinde benzer bir görevi olan "sağdıç" gibi bir konuma sahiptir.

Fotoğraf II: H. Öncel kişisel arşivinden alınmış, 1950 ile 1970 yılları arası Kızıltepe'de çekilmiş fotoğraf. Fotoğrafta yer alanların tümü Çeçendir.

Fotoğraf III: H. Öncel kişisel arşivinden alınmış, 1950 ile 1970 yılları arası Kızıltepe'de çekilmiş fotoğraf. Fotoğrafta yer alanların tümü Çeçendir.

Fotoğraf IV: H. Öncel kişisel arşivinden alınmış, 1950 ile 1970 yılları arası Kızıltepe'de çekilmiş fotoğraf. Fotoğrafta yer alanların tümü Çeçendir.

Kafkas göçmenleri için dans, oldukça önemli ve ön plandadır. Çeçen düğünlerinde her ileri gelenin (yaşlılar) kendine has bir oyun tarzı, ritmi ve müziği vardır. Halkın özelliklerini yansıtan önemli bir kültür ögesi olarak görülen oyunlar hemen hemen her toplantıda, bir araya gelişte oynanır. Mızıka veya Akordeon eşliğinde oynanan oyunlarda, kızlar ve erkekler ayrı saflarda karşılıklı olarak ayakta durmak koşulu ile dizilirler ve müziğe el vurarak tempo tutarlar (Onur, 2017: 11). Kendilerine has kültür uygulamalarını muhafaza etmeye çabalayan Çeçenler, zaman içerisinde etkileşime girdikleri (karşılıklı gelişen diyaloglar sayesinde) diğer toplulukların kültürlerinden beslenmişlerdir. Düğün geleneklerine bakıldığında, Çeçen oyun ve ezgilerinin yanı sıra, diğer topluklara ait (dans, kaşık havaları, misket, dengbej, govend, reyhani gibi) müzik ve dans kültürlerine ait örnekler de görülmektedir. Ancak, bu daha ziyade ağırlıklı olarak tek taraflı bir dönüşümdür[6]. Yani, düğün gelenekleri üzerinden örneklemek gerekirse; Çeçen oyun ve ezgilerine diğer topluluklara mensup üyeler tarafından iştirak

[6]Öte yandan Çeçenler birlikte yaşadıkları diğer topluluklara da şüphesiz kültürel olarak katkılar sunmuşlardır. Somut olarak ilk olarak gözlemlediğim bu katkılarından biri; Çeçen mutfağının geleneksel yemeği olan Çırdıngişin yine benzer bir isimle, Diyarbakır'a kadar uzanan geniş bir alanda yaşayan Kürt mutfağında da yer alıyor olmasıydı.

edilmez, daha ziyade Çeçenler Kürt ve Arap müzik kültürünü bilir ve uygulamalarına iştirak ederler. Kendilerinin bir kalıp ezgi anlamında kullandıkları "yiş" dedikleri makamlar üzerine oynadıkları dansları vardır. Tek ayak, çift ayak, yuvarlak veynak, keşkol, küsme/küstün/küstüm, kazaska, kamil, lezginka oynadıkları geleneksel oyunlarının isimleridir.

Önceleri "Deçikpandur" dedikleri müzik aletlerinin yerini, "pondur" (el mızıkası da denir) dedikleri "mızıka"larla (ağız mızıkası) sonrasında da akordiyonlarla yapılmaya başlanmıştır. Kızıltepe'de ise genellike Pandır, mızıka ve akordeon adları ile anılan bu çalgı, düğünlerde ve özel ev eğlencelerinde çoğunlukla Çeçen kadınlar tarafından çalınır. "illi" çeçenlerin geleneksel halk şarkılarıdır. 1970'li yıllardan sonra kaybolmuştur. Alan araştırmalarında sözlü geleneksel bir Kızıltepeli Çeçen halk ezgisine rastlanmamıştır.

Geleneksel uygulamaların bazılarının kaybolduğu Çeçen müzik kültüründe, geleneksel olanın aksine bugünün Çeçen düğünlerinde alkış ile ezgi ve danslara eşlik edilmektedir. Eskiden "Eciş ya da Thurug" dedikleri tahtalar birbirine vurularak tempo tutulur, dinleyenler ise aralarda "horst ah", "tuh tuh", "da havz" gibi nidalar atarlarmış. Ancak bugün dans edecek Çeçenlerin eğlence alanın ortasında daire oluşturup, dairenin ortasında dans edenleri alkışladıkları bir geleneğe dönüşmüştür. "Doli"çeçenlerde kullanılan koltuk davuluna verilen addır. Ancak Kızıltepe'de bu sazın çalındığına dair hiçbir kayıta rastlanmamıştır. Duygulu, bölgedeki tespitlerine göre ise, Çeçen kadın ve erkeklerin kol kola girip topluca oynadığı "wiğ" gibi oyunların, kına ve düğünlerde okunan "dinleme havası" denilen ağıt türü şarkılardan da söz etmektedir (Duygulu, 2010: 419). Çeçen-İnguşlarda şarkı söyleyenlere "illanchu", saz çalanlara ise "pondarchu" denilir (Han, 2018: 28-29).

Geleneksel kıyafetleri olan "çoa", "gabili" gibi giysilerin yerini günümüz kıyafet biçimleri almıştır. Geleneksel erkek kıyafetleri çoanın beline sarılı kemere "döhka" denilir. Bu tür kıyafetlere düğünlerde bilhassa Çeçen çocukların üzerinde rastlanır.

Sonuç

Mardin içinde barındırdığı çok kültürlü yapısı ile özel bir alandır. Binlerce yıllıdır birlikte yaşayan birbirinden farklı etnik, dilsel, dinsel ve kültürel olarak ayrışmış toplulukların yanı sıra, Çeçenler gibi yakın dönemde bu birlikteliğe ortak olmuş topluluklar da vardır. 19.yy'ın ikinci yarısından itibaren Anadolu'ya göç etmeye başlamış bu Kafkas toplulukları, yerleştikleri

yeni yerlerine adapte olmayı başlamıştır. Kızıltepe'ye yerleşen Çeçen-ingush/Vaynakh/Çeçenler de Anadolu'nun çeşitli bölgelerine dağılmış tüm Kafkas akrabaları gibi, yaşadıkları yerin kültürünü benimsemişlerdir. Hatta zaman içerisinde bölgenin kültürünü, dilini ve kimi zaman politik bakış açılarına da sahiplenmişlerdir. Yaklaşık 150 yıldır süre gelen Kızıltepeli Çeçenlerin varlığına dair bugün söyleyebileceğimiz şeyler sınırlıdır. Kültürleri ve dilleri alandaki Çeçen nüfusuna paralel biçimde, politik-siyasal, ekonomik ve sosyal dengelerin değişmelerine bağlı olarak dönüşmüştür. Az sayıda Çeçenin hatırladığı ana dillerinin yanı sıra; birlikte yaşadıkları toplulukların dillerinden, unutulmaya yüz tutmuş kültür örneklerinin yanı sıra; diğer toplukların kültürlerinden oldukça etkilenmişlerdir. Dansları, müzik uygulamaları, çalgıları, giyimleri, geleneksel uygulamaları gibi bir dizi alanda Çeçenler, birlikte yaşadıkları diğer topluluklar; Kürtler, Araplar ve Türkler gibi olmuşlardır.

Referanslar

Alpan, A.L. (2000). "Sivas'ta Yaşayan Çerkeslerde Gelenek ve Görenekler" C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi, (24), s. 105-115.

Andrews, P. A. (1992). *Türkiye'de Etnik Gruplar*. *Çev*. Mustafa Küpüşoğlu, İstanbul: ANT-Tüm Zamanlar Yayınları.

Bala, M (1997). "Dağıstan". İslam Ansiklopedisi, CIII, MEB. Yayınları, s.447-451.

Kahramanoğlu, G. (2012). "Yitik Kule; Kızıltepeli Çeçenler" Çeçen Kültür Yıllığı: 47.

Duygulu, M. (2005), *Mardin'de Müzik*, (içinde) Taşın Belleği Mardin, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Erkan, S. (1996), *Kırım ve Kafkasya Göçleri,* K.T.Ü. Kafkasya ve Orta Asya Uygulama ve Araştırma Merkezi, Trabzon.

Eser, M., ve Diğerleri. (1999). "Uzunyayla Bölgesindeki Çerkes Köylerinde Sosyo-Kültürel Değişme". *Türkiye Çerkeslerinde Sosyo-Kültürel Değişme*, Ankara: Kaf Der Yayınları, II. Baskı.

Han, T. (2018), Çeçen-İnguş Halkının Müzikal Enstrümanları, Daymohk; Çeçen Kültür Dergisi, S 2, s 28-29.

İpek, N. (1997), Kafkaslar'daki Nüfus Hareketleri, İstanbul. Türkiyat Mecmuası, s.273-313

Kocacık, F., ve Eser, M. (2010). Kafkasya'dan Anadolu'ya Göçler (Sivas İli Örneği), Zeitschrift Für Die Der Türken, Journal of World of Turks, Vol 2, No.1.

Mak, M (2010-2017) Mardin ve civarı alan araştırmaları (Basılmamış).

Mak, M. (2017), *"Müziğin Çokkültürlü kodları; Mardin"*, (Yayınlanmamış doktora tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul).

Onur, D (2017). Zaman, Mekan ve Kişi Açısından Göç Hareketi, 1864 Büyük Çerkes Sürgünü, Ankara. Hayat Sağlık ve Sosyal Hizmetler Vakfı, s.2-5.

Sarı, E. (2010), *Kültür, Kimlik, Politika, Mardin'de Kültürlerarasılık*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Satış, İ. (2012), Kırım Savaşı'ndan Sonra Kafkasya'dan Anadolu'ya Göçler ve Şanlıurfa Yöresine İskanlar, Türk Dünyası İnceleme Dergisi, C.VII.s.517-531.

Saydam, Abdullah, *Kırım ve Kafkas Göçleri (1856-1876),* TTK Yay., Ankara 1997.

Şahin, C. (2016), Çerkes Göçleri ve Çerkeslerin Anadolu'da Yurt Edinme Arayışları: Sakarya-Maksudiye Köyü Örneği, İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, C.5, S.8, s.2782-2816.

TUİK 2000 ve 2011 verileri: http://www.tuik.gov.tr/PreTablo.do?alt_id=1047

Kişisel görüşme

Haluk Öncel, Rahmi Yıldız ve Necdet Kahramanoğlu ile kişisel görüşme. (11.09.2018), Kişisel alan görüşmesi, Kızıltepe, Mardin, Türkiye.

Haluk Öncel ile görüşme (13.09.2017), Kişisel alan görüşmesi, Kızıltepe, Mardin, Türkiye.

TRABZON ÜNİVERSİTESİ DEVLET KONSERVATUVARI

TRABZON UNIVERSITY STATE CONSERVATORY

III. ULUSLARARASI

MÜZİK VE DANS ARAŞTIRMALARI

SEMPOZYUMU

TRABZON / TÜRKİYE

3rd INTERNATIONAL

MUSIC AND DANCE STUDIES

SYMPOSIUM

TRABZON / TURKEY

ISBN: 978-625-7739-00-9
Trabzon Üniversitesi Yayınları, Yayın No:1

TÜSED
YILDIRIM İNŞAAT
Onur
ATA İNŞAAT VE TİC. LTD. ŞTİ.