

Bu Sayının Hakemleri / Academic Referees of This Issue

Prof. Dr. Ali Ergur *Galatasaray Üniversitesi Sosyoloji Bölümü*

Prof. Dr. Berna Kurt *İstanbul Aydın Üniversitesi GSF Sanat ve Kültür Yönetimi Bölümü*

Prof. Dr. Fatma Ürekli *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Tarih Bölümü*

Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz Dişiaçık *İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzik Teorisi Bölümü*

Prof. Dr. Nilüfer Öndin *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü*

Prof. Özkan Manav *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü*

Prof. Dr. Sevi Bayraktar *Hochschule für Musik und Tanz Köln*

Prof. Dr. Seyit YÖRE *İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü*

Prof. Dr. Tolga Tüzün *Bilgi Üniversitesi Müzik Bölümü*

Doç. Dr. Arda Eden *Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü*

Doç. Dr. Bedirhan Dehmen *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümü*

Doç. Dr. Burak Basmacıoğlu *Eskişehir Anadolu Üniversitesi Müzik Bölümü*

Doç. Dr. Cem Doğan Yaşat *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü*

Doç. Dr. Ebru Yetişkin *İstanbul Teknik Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü*

Doç. Dr. Eray Altınbüken *İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü*

Doç. Dr. Fatma Zeynep Bilge *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü*

Doç. Dr. Füsun Köksal İncirlioğlu *Yaşar Üniversitesi Müzik Bölümü*

Doç. Dr. Gönenç Hongur *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü*

Doç. Dr. Jerfi Aji *İstanbul Teknik Üniversitesi MIAM Müzik Bölümü*

Doç. Dr. Murat Arpacı *Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Sosyoloji Bölümü*

Doç. Dr. Onur Dülger *Eskişehir Anadolu Üniversitesi Müzikoloji Bölümü*

Doç. Dr. Ozan Baysal *İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü*

Doç. Dr. Tülay Hatip *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü*

Doç. Dr. Yiğit Aydın *Bilkent Üniversitesi Müzik Bölümü*

Doç. Dr. Zeynep Gonca Girgin *İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü*

Dr. Öğr. Üyesi Aslı Giray Akyunak *Yaşar Üniversitesi Müzik Bölümü*

Dr. Öğr. Üyesi Ebru Aracı *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümü*

Dr. Huraman Nevruzova *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümü*

Dr. Jacob Olley *University of Cambridge Faculty of Music*

Dr. Jane Harrison *İstanbul Teknik Üniversitesi MIAM Müzik Bölümü*

Öğr. Gör. Ozan Karagöz *Schola Cantorum Basiliensis*

Öğr. Gör. Rana İren Boğaziçi *Üniversitesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü*

MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi
MSFAU Journal of Social Sciences
Cilt 2 Sayı 24/ Güz 2021
Vol. 2 Issue 24/ Fall 2021



MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi/ MSFAU Journal of Social Sciences
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi / Mimar Sinan Fine Arts University

Cilt 2 Sayı 24/ Güz 2021
Vol. 2 Issue 24/ Fall 2021

Yılda iki kez yayımlanan ulusal hakemli dergidir. / This is a national refereed journal published twice a year.

MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, TÜBİTAK-ULAKBİM Sosyal ve Beşerî Bilimler Veri Tabanında taranmaktadır. / This journal is indexed by TUBITAK-ULAKBİM Social and Human Sciences Database.

Yayın Dili / Languages of Publication: Türkçe, İngilizce / Turkish, English.

ISSN 1309-4815
Kod: MSGSÜ-SBE-021-11-D2

Sahibi / Owner: MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü adına Müdür Prof. Dr. Gülgün Köroğlu / Director Prof. Dr. Gülgün Köroğlu, on behalf of MSFAU The Institute of Social Sciences

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Managing Editor
Doç. Dr. Sezer Özyaşamış Şakar

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Fatma Nalan Türkmen (Marmara Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü)
Prof. Dr. Fatma Ürekli (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Tarih Bölümü)
Prof. Dr. Gül Özyeğin (College of William and Mary, Sociology and Gender, Sexuality, and Women's Studies)
Prof. Dr. Gülgün Köroğlu (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü)
Prof. Dr. Hatice Aynur (Emekli Öğretim Üyesi)
Prof. Dr. Kaan H. Ökten (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Felsefe Bölümü)
Prof. Dr. Oğuz Tekin (İstanbul Üniversitesi, Tarih Bölümü)
Prof. Dr. Yaşar Ersoy (Emekli Öğretim Üyesi)
Prof. Isabella Caneva (Lecce University, Faculty of Beni Culturali)
Doç. Dr. Egemen Yalgür (Yeditepe Üniversitesi, Antropoloji Bölümü)
Doç. Dr. Elif Damla Yavuz (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü)
Doç. Dr. Elif Koparal (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Arkeoloji Bölümü)
Doç. Dr. Emre Şan (29 Mayıs Üniversitesi, Felsefe Bölümü)
Doç. Dr. Esma İgüs (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu)
Doç. Dr. Hande Sağlam (University of Music and Performing Arts Vienna, Folk Music Research and Ethnomusicology)
Doç. Dr. İlke Boran (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü)
Doç. Dr. Özge Ejder Johnson (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Felsefe Bölümü)
Doç. Dr. Sezer Özyaşamış Şakar (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü)
Doç. Dr. Zeynep Gülçin Özkişi (Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ali Nihat Kundak (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü)
Dr. Öğr. Üyesi Güçlü Ateşoğlu (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Felsefe Bölümü)
Dr. Öğr. Üyesi Jale Özlem Oktay Çerezci (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü)
Dr. Öğr. Üyesi Özge Şahin (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü)
Dr. Anja Slawisch (Edinburgh Üniversitesi, Classics and Archeology)
Dr. Timour Muhidine (INALCO)
Dr. Nihan Tahtaişleyen (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü)

Editör / Editor: Prof. Dr. Kaan H. Ökten

Sayı Editörleri / Editors of This Issue: Doç. Dr. Elif Damla Yavuz, Doç. Dr. İlke Boran, Dr. Nihan Tahtaişleyen

İngilizce Dil Editörü / English Language Editor: Doç. Dr. Zeynep Bilge

Grafik Uygulama / Design: Nadir Geçeroğlu

Kasım 2021'de yayımlanmıştır. / Published in November 2021.

Makalelerin sorumluluğu yazarlara aittir.

Statements in articles are the responsibility of the authors only.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Cumhuriyet Mah. Silahşör Cad. No: 71 Bomonti, Şişli/İstanbul Tel: 0212 246 00 11

E-posta / e-mail: sosdermsgsu@gmail.com, sosder@msgsu.edu.tr

Web sayfası / Website: <http://sosbildergi.msgsu.edu.tr/>

İçindekiler / Contents

Editöryel Sunuş: Müzik | 621

Editorial Presentation: Music

Elif Damla YAVUZ, İlke BORAN, Nihan TAHTAİŞLEYEN

Özgün Makale / Original Article

Understanding Opera's Predecessor Madrigal Comedy and an Analysis of Adriano Banchieri's *Il Zabaione Musicale* | 627

Opera'nın Öncülü Madrigal Komedinin Anlamlandırılması ve Adriano Banchieri'nin *Il Zabaione Musicale*'si Üzerine Bir İnceleme

Ali Yunus GENCER

Özgün Makale / Original Article

Edebiyat ve Müziğin Kesişim Noktası: *Literaturoper* | 645

Junction Point of Music and Literature: *Literaturoper*

F. Zeynep BİLGE

Özgün Makale / Original Article

Gestus Müziği | 657

Gestic Music

Aysegül DİNÇ

Özgün Makale / Original Article

Édouard Louis'nin *Babamı Kim Öldürdü* Romanında ve Moda Sahnesi'nin

Aynı Adlı Oyununda Müziğin Rolü | 665

The Role of Music in Édouard Louis' Novel *Who Killed My Father* and the Play of the Same Name by Moda Sahnesi

İpek AKANAY

Özgün Makale / Original Article

Atmeydanı: The Stage of Sound and Power | 681

Atmeydanı: Sound ve Gücün Sahnesi

A. Tül DEMİRBAŞ

Özgün Makale / Original Article

Açık Yapıtın Poetikasi ve Müzikte Açıklık | 700

The Poetics of the Open Work and Openness in Music

Fatih AKMAN

Özgün Makale / Original Article

Literatürdeki Tartışmalar Işığında "Müzik Cümlesi" | 715

"Musical Phrase" in the Light of Music Literature

M. Erdem ÇÖLOĞLU

Özgün Makale / Original Article

Eşiksellik ve Komünitas Kavramları ile Cem Ritüelinde Müzik Kullanımına Bakış | 739

An Overview on the Use of Music in Cem Ritual Through the Concepts of Liminality and Communitas

Hale Birgül AKÇAKMAK

Eleştiri Makalesi / Review

“Mardinli Koçerler” Makalesi Üzerine Bir Eleştiri Yazısı: Kürtler ve Peripatetik Gruplarla İlgili Çalışmalarda Akademik Sorumluluğun Politik Boyutları | 752

A Critical Essay on the Article “Mardinli Koçerler”: The Political Dimensions of Academic Responsibility in Studying the Kurds and Peripatetic Groups

N. Argun ÇAKIR

Çeviri Makale / Translated Article

Müzik Aletlerinin Bir Etnomüzikolojisi: Form, İşlev ve Anlam | 767

An Ethnomusicology of Musical Instruments: Form, Function, and Meaning

Henry M. JOHNSON, Çeviren: Seyit YÖRE

Editoryel Sunuş: Müzik

Elif Damla YAVUZ¹

İlke BORAN²

Nihan TAHTAİŞLEYEN³

Çok eski zamanlardan beri müziği sosyal yapının bileşeni, araç ve araçlardan biri olarak kabul ediyoruz. Başka bir deyişle, uzun zamandır müziğin tekil bir olgu olmadığının farkındayız. Müziği giderek daha fazla belli bir yaratılış anı olan, zaman ve mekânda sabit özelliklere sahip bir nesne olmaktan çok, bir süreç, bir etkinlik olarak kavlıyor, müzik yaratımının her anını, *poiesis*'i ve *praxis*'i sosyal eylemler ve uzlaşmalar bütünü olarak görüyoruz. Bununla beraber müziği odağına alan araştırmacıların cevap aradığı sorulardan bazıları bugüne dek çok az değişti: müziğin sosyal özünü oluşturan unsurlar nelerdir? Müzik, sosyal işlevlerini, anlamlarını ve değerlerini nasıl kazanır? Müzik, ulus, sınıf ve toplumsal cinsiyet gibi geniş sosyal temayüzlerle nasıl ilişkilendirir? Günümüzün müzik araştırmacısı da sosyal bilimlerin geçirdiği tüm değişimlerin, tartışmaların ve sosyal bilimler arasındaki ayrımların etkisinde şemsiye disiplin olarak kabul edilebilecek müzikolojiden müzik antropolojisi, müzik sosyolojisi, müzik psikolojisi, müzik felsefesi, müzik estetiği ve müzik folkloruna dek farklı alt-disiplinlerin kuram, yöntem ve yaklaşımlarından oluşan bir alet çantasıyla bu sorulara ve türevlerine yanıt verme çabası içinde, fakat bunu yaparken doğa bilimlerinin nesnellik anlayışının sosyal bilimlerde nasıl tesis edilebileceği –ya da böylesi bir nesnellüğün tesis edilmek zorunda olup olmadığı-, ortaya çıktığı dönemde sosyal bilimlere içkin olan pozitivist ve evrenselci varsayım ve söylemlerin nasıl bertaraf edilebileceği gibi bir dizi köklü meseleyle doğrudan ya da dolaylı olarak ilgilenmek durumunda. Bu “zorluklar” müziği, sosyal bilimci için dinamik bir çalışma alanı hâline getiriyor; onu müzik araştırmasının malzemesi, aktörleri ve yöntemi başta olmak üzere sınır ve olanaklar üzerine yeniden ve yeniden düşünmeye itiyor.

Müzik araştırması üzerine düşünürken süreli yayınlara ayrıca dikkat kesilmek gerekiyor, zira bu yayınlar, on sekizinci yüzyılda ortaya çıkan katalog ve sözlüklerle beraber müzik araştırmasının inşa edildiği entelektüel iklimin en önemli platformlarıdır. Sadece 1798-1900 yılları arasında Avrupa’da, *Allgemeine musikalische Zeitung*, *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, *Quarterly Musical Magazine and Review* ve *Revue Musicale* gibi ileride şekillenecek müzikoloji geleneğinin öncüsü olan 1500’ün üzerinde derginin yayımlanıyor olması (Duckles, 1970, s. 77) dahi dergilerin müzik araştırmasındaki başat rollerini anlamak için yeterlidir. Bu dergilerde özellikle Friedrich Rochlitz, Friedrich Chrysander, Robert Eitner, Philipp Spitta ve Guido Adler’in müzik tarihi, ses fiziği, müzik grameri, müzik retoriği ve müzik eleştirisi üzerine kaleme aldıkları makaleler, müzik araştırmasını kendine özgü bir disiplin olarak kavramada, kapsam ve uzmanlaşma alanlarının belirlenmesinde önemli rol oynadı. Örneğin 1885-1894 yılları arasında Leipzig’de yayımlanan *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*’ın ilk sayısının birinci makalesi Guido Adler’in, disiplin tarihindeki dönüm noktalarından birine işaret eden, müzikolojinin kapsamı, yöntemi ve amacını ele alan “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft” başlıklı makalesiydi. İstanbul merkezli müzik yayıncılığına bakıldığında

¹ Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzikoloji Bölümü, elif.yavuz@msgsu.edu.tr.

² Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzikoloji Bölümü, ilke.boran@msgsu.edu.tr.

³ Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzikoloji Bölümü, nihan.tahtaisleyen@msgsu.edu.tr.

ise müzik dergiciliğinin, 1850'lerde başlayan nota yayıncılığı kadar kurumsallaşamadığı ya da kurumsallığını sürdürmediği ve daha çok kişisel çabaların ürünü olduğu görülür (Gençer, 1994, s. 539). Yine de yirminci yüzyılın başından itibaren, kimi müzik araştırmasına kimi daha genel şekilde sosyal bilimlerin farklı disiplinlerine odaklanan *Şehbâl*, *Millî Tebebbûlar*, *Dârülelhan*, *Nota*, *Mûsiki Mecmuası*, *Ülkü* başta olmak üzere Halkevleri dergileri, *Türk Folklor Araştırmaları*, *Filarmoni*, *Orkestra* ve *Opus* gibi dergilerde Rauf Yekta, Hüseyin Sadeddin Arel, Mahmut Ragıp Gazimihal, Halil Bedi Yönetken, Cevat Memduh Altar ve Gültekin Oransay gibi yazarların, müzik araştırmasının tarihsel, kuramsal ve sosyal yönlerini ele alan makaleleri yayımlandı. Bu makaleler sadece yayımlandıkları dönem içinde değil, günümüzde de önemlerini korumaya devam ediyor, çünkü günümüz müzik araştırmacısının literatür çalışmasının önemli bir kısmını bu makaleler oluşturuyor. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*'nin 24. sayısını müziğe ayırarak bu literatüre katkıda bulunmak en büyük temennimiz.

MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi'nin elinizdeki sayısı müzik araştırmasının farklı yönlerine odaklanan ve böylelikle müzik araştırmasının kapsam bakımından ne denli geniş olduğunu bize bir kere daha gösteren on makaleyi içeriyor:

Ali Yunus Gencer'in "*Understanding Opera's Predecessor Madrigal Comedy and an Analysis of Il Zabaione Musicale by Adriano Banchieri*" başlıklı makalesi, madrigal komediyi, operayı ortaya çıkaran yeni yaklaşımın temsilcilerinden biri olarak ele alıyor. Yazar makalesinde on altıncı yüzyılın ikinci yarısı ile on yedinci yüzyılın ilk yarısında yaşamış üretken bir besteci ve kuramcı olan Adriano Banchieri'nin, dönemin madrigal stillerinin bir sentezini sunduğu ve türün gelişiminde önemli rol oynadığı düşünülen, üç perdelik *Il Zabaione Musicale*'sini irdeleyerek bahsedilen bu yeni yaklaşımı örnekliyor.

Fatma Zeynep Bilge'nin "*Edebiyat ve Müziğin Kesişim Noktası: Literatüroper*" başlıklı makalesi, edebî yapıtlar ve opera arasındaki ilişkiye odaklanıyor; edebî metinler ile müzik, librettist ile besteci arasındaki ilişkinin repertuvarın en temel operalarından bazılarını nasıl şekillendirdiğini irdeliyor.

Aysegül Dinç'in "*Gestus Müziği*" başlıklı makalesi, epik tiyatronun temel kavramlarından biri olan gestus'a ve gestus müziğine odaklanıyor; epik tiyatrodaki müziğe yüklenen işlevleri, özellikle eylemle karşıtlık oluşturma ve ironi yaratmadaki rolleri bağlamında ele alıyor.

İpek Akanay'ın "*Édouard Louis'nin Babamı Kim Öldürdü Romanında ve Moda Sahnesi'nin Aynı Adlı Oyununda Müziğin Rolü*" başlıklı makalesi, edebiyat ve müzik arasındaki ilişkiye odaklanan bir diğer makale. Akanay makalesinde romandan tiyatro yapıtına dönüştürülen yapıtta müzikle ilgili göstergelerin yapıtın anlam dünyasına yaptığı katkıları, Moda Sahnesi'ndeki temsil ve yorumu üzerinden sorguluyor.

Ayşe Tül Demirbaş'ın "*Atmeydanı: The Stage of Sound and Power*" başlıklı makalesi, Osmanlı İmparatorluğu'nda hanedan üyelerinin doğumları, sünnet törenleri, nişan ve evlilikleri nedeniyle düzenlenen şenlikleri, yöneten ile yönetilen arasındaki bağın güçlendirilmesi bağlamında ve Sultan III. Murad'ın oğlu Şehzade Mehmet'in Atmeydanı'nda düzenlenen sünnet şenliği özelinde ele alıyor.

Fatih Akman'ın "*Açık Yapıtın Poetikası ve Müzikte Açıklık*" başlıklı makalesi, Umberto Eco'nun güncelliğini ve açıklık kavramı açısından başvuru metni olma özelliğini koruyan *Açık Yapıt*'ından (1962) yola çıkarak yazar, yapıt, yorumcu ve alımlayıcı arasındaki ilişkiyi, müzikte açıklık üzerine kaleme alınmış metinlerle birlikte değerlendiriyor.

Erdem Çöloğlu'nun "*Literatürdeki Tartışmalar Işığında 'Müzik Cümlesi'*" başlıklı makalesi, kalış/kadans olgusuna dikkat çekerek müzik cümlesi tanımını irdeliyor. Bunu yaparken yazar, on sekizinci yüzyıldan bu yana müzik pedagoglarının, bestecilerin ve kuramcılarının benzer ve farklı müzik cümlesi tanımlarını ele alıyor.



Hale Birgül Akçakmak, “Eşiksellik, Komünitas ve Akış Kavramları Yoluyla Semaha ve Sazı Bakış” başlıklı makalesiyle performans kuramındaki tartışmaları müzik üzerinden değerlendiriyor; semaha ve saza, performans çalışmaları, kavramları ve Victor Turner’in metinleri bağlamında yaklaşıyor.

Argun Çakır’ın “ ‘Mardinli Koçerler’ Makalesi Üzerine Bir Eleştiri Yazısı: Kürtler ve Peripatetik Gruplarla İlgili Çalışmalarda Akademik Sorumluluğun Politik Boyutları” başlıklı yazısı, dergimizin 18. sayısında yayımlanan, Mahir Mak ile Belma Kurtişoğlu’na ait “Mardinli Koçerler” başlıklı makaleye eleştirel bir yanıt niteliğinde. Çakır’ın kendi alan çalışmasından yola çıkarak eleştirilerini kaleme alması, bilimsel diyalog, etkileşim ve tartışmanın tesis edilmesi bakımından çok değerli; dergimizin bu noktada üstlendiği aracılık ise bizler için büyük bir mutluluk kaynağı.

Uluslararası temel metinlerin Türkçeye kazandırılması, Türkiye’de müzik araştırmasının yetkinleşmesi için önemli olduğu kadar Türkçenin bilimsel dil ve kavram bakımından olgunlaşması için de önemli olduğunu düşünerek Henry M. Johnson’un çalgıları etnomüzikoloji bakış açısıyla ele aldığı “*An Ethnomusicology of Musical Instruments: Form Function, and Meaning*” başlıklı makalesinin Seyit Yöre tarafından yapılan Türkçe çevirisini de dergimizin elinizdeki sayısına ekledik.

MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi’nin 24. sayısında yayımlanmak üzere çalışmalarını bizimle paylaşan yazarlarımıza; hakemlik yaparak bilgi ve deneyimleriyle bu çalışmaların niteliğinin yükselmesine katkı sunan tüm uzmanlara teşekkürü borç biliriz.

Kaynaklar

Duckles, V. (1970). Pattern in the Historiography of 19th-Century Music. *Acta Musicologica*. Vol. 42, Fasc. 1/2. pp. 75-82.

Gençer, F. (1994). Musiki Yayımcılığı. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. Cilt 5. Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı. İstanbul: Numune Mücellithanesi. s. 538-540.

Editorial Presentation: Music

Elif Damla YAVUZ⁴

İlke BORAN⁵

Nihan TAHTAİŞLEYEN⁶

Since ancient times, we have regarded music as a component of social structure, as one of the tools and mediators. In other words, we have known for a long time that music is not a singular phenomenon. We increasingly understand music as a process, an activity, rather than an object with a specific moment of creation and fixed properties in time and space, and we see each moment of music creation, *poiesis*, and *praxis* as a series of social actions and conventions. However, some of the questions that researchers try to answer have changed little to this day: What elements constitute the social essence of music? How does music acquire its social functions, meanings, and values? How does music relate to general social distinctions such as nation, class, and gender? The musicologist of today attempts to answer these questions and their derivations with a toolkit consisting of theories, methods, and approaches from various sub-disciplines, from musicology, which can be considered the umbrella discipline, to music anthropology, music sociology, music psychology, music philosophy, music aesthetics, and music folklore, all under the influence of changes, debates, and distinctions among the social sciences. In doing so, however, the musicologist must directly or indirectly confront a number of fundamental questions, such as how the natural sciences' understanding of objectivity can be established in the social sciences –or whether such objectivity should be established at all- and how to eliminate the positivist and universalist assumptions and discourses. These “challenges” make music a dynamic field of study for social scientists. It forces the music researcher to reconsider and rethink the limits and possibilities, especially the material, the actors, and the method of music research.

When considering music research, special consideration should be given to periodicals, as these publications, together with the catalogues and dictionaries that developed in the eighteenth century, are significant platforms of the intellectual climate upon which music study is formed. The fact that more than 1,500 journals were published between 1798 and 1900, pioneering the later musicological tradition, such as, *Allgemeine musikalische Zeitung*, *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, *Quarterly Musical Magazine and Review* and *Revue Musicale* (Duckles, 1970, p. 77), is sufficient to understand the dominant role of journals in music research. In these journals, the articles by Friedrich Rochlitz, Friedrich Chrysander, Robert Eitner, Philipp Spitta, and Guido Adler on music history, sound physics, music grammar, music rhetoric, and music criticism, in particular, played an essential role in the understanding of music research as an independent discipline and in defining its scope and areas of specialization. For example, the first article in the first issue of *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, published in Leipzig between 1885 and 1894, was Guido Adler's article entitled “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”, which represented one of the turning points in the history of the discipline and dealt with the scope, method, and goal of

⁴ Assoc. Prof., Mimar Sinan Fine Arts University Musicology Department, elif.yavuz@msgsu.edu.tr.

⁵ Assoc. Prof., Mimar Sinan Fine Arts University Musicology Department, ilke.boran@msgsu.edu.tr.

⁶ Dr., Mimar Sinan Fine Arts University Musicology Department, nihan.tahtaisleyen@msgsu.edu.tr.



musicology. Looking at Istanbul's music publishing industry, we find that music journalism is not as institutionalized as musical note publishing, which began in the 1850s, or cannot be further institutionalized but is mostly the product of personal efforts (Gençer, 1994, p. 539). In the early twentieth century, journals such as *Şehbâl*, *Millî Tebebbûlar*, *Dârülelhan*, *Nota*, *Mûsiki Mecmuası*, *Halkevleri* magazines, especially *Ülkü*, *Türk Folklor Araştırmaları*, *Filarmoni*, *Orkestra*, and *Opus* published articles by authors such as Rauf Yekta, Hüseyin Sadeddin Arel, Mahmut Ragıp Gazimihal, Halil Bedi Yönetken, Cevat Memduh Altar, and Gültekin Oransay on the historical, theoretical, and social aspects of music research, some of which focused on music research and others more generally on various disciplines of the social sciences. These articles retain their importance not only in the time they were published but even today, for these are an essential part of the literature study by the modern musicologist. By dedicating the 24th issue of the MSFAU Journal of Social Sciences to music, we hope to contribute significantly to the literature.

The current issue of the *MSFAU Journal of Social Sciences* contains ten articles dealing with various aspects of music research, showing us once again how broad music research is in terms of its scope:

The article by Ali Yunus Gencer entitled “*Understanding Opera’s Predecessor Madrigal Comedy and an Analysis of Il Zabaione Musicale by Adriano Banchieri*” considers madrigal comedy one of the representatives of the new approach that reveals opera. In his article, the author illustrates this new approach by examining Adriano Banchieri’s three-act *Il Zabaione Musicale*, a prolific composer and theorist who lived in the second half of the sixteenth century and the first half of the seventeenth. This work is believed to have played an essential role in the development of the genre and to represent a synthesis of the madrigal styles of the period.

Fatma Zeynep Bilge’s article entitled “*Junction Point of Music and Literature: Literaturoper*” examines the relationship between literary works and opera. It examines how the relationship between literary texts and music, librettist and composer, has shaped some of the most fundamental operas in the repertoire.

Ayşegül Dinç’s article entitled “*Gestic Music*” deals with gestus, one of the basic concepts of epic theater and gestic music, and discusses the functions attributed to music in epic theater, particularly about its role in creating contrasts with the action and generating irony.

İpek Akanay’s article entitled “*The Role of Music in Édouard Louis’s Novel Who Killed My Father and the Play of the Same Name by Moda Sahnesi*” is another article dealing with the relationship between literature and music. In her article, Akanay questions the contribution of musical signs to the semantic world of the work, which has been transformed from a novel into a play through its presentation and interpretation at Moda Sahnesi.

Ayşe Tül Demirbaş’s article entitled “*Atmeydanı: The Stage of Sound and Power*” is in the context of strengthening the bond between the ruler and the ruled and in the context of strengthening the bond between the ruler and the ruled held for the births, circumcision ceremonies, betrothals, and marriages of the members of the dynasty in the Ottoman Empire. It is about the circumcision feast in the Atmeydanı of Prince Mehmet, the son of Murad.

Fatih Akman’s article entitled “*The Poetics of the Open Work and Openness in Music*” takes *Umberto Eco’s Opera Aperta* (1962) as its starting point, which retains its relevance and is a reference text concerning the concept of openness. The author evaluates the relationship between the work, the performer, and the recipient together with the texts on openness in music.

The article by Erdem Çöloğlu entitled “*‘Musical Phrase’ in The Light of Music Literature*” considers the definition of the musical phrase by drawing attention on the harmonic cadence. In



doing so, the author examines similarities or differences in the definitions of the musical phrase by music pedagogues, composers and theoreticians from 18th century on.

Hale Birgül Akçakmak assesses the debates in performance theory through music with her article titled “*An Overview on the Use of Music in Cem Ritual Through the Concepts of Liminality and Communitas*”. She approaches semah and saz in the context of Victor Turner’s performance studies, concepts, and texts.

Argun Çakır’s article entitled “*A Critical Essay on the Article 'Mardinli Koçerler': The Political Dimensions of Academic Responsibility in Studying the Kurds and Peripatetic Groups*” is a critical response to the article “*Mardinli Koçerler*” by Mahir Mak and Belma Kurtişoğlu published in the 18th issue of our journal. The fact that Çakır writes his critique based on his fieldwork is very valuable for scholarly dialogue, interaction, and discussion; the mediation that our magazine makes at this point is a great pleasure for us.

Considering that the acquisition of basic international texts into Turkish is important not only for the competence of music research in Turkey but also for the maturation of Turkish in terms of scientific language and concept, we have included the Turkish translation of Henry M. Johnson’s article entitled “*An Ethnomusicology of Musical Instruments: Form, Function, and Meaning*”, which deals with instruments from the perspective of ethnomusicology, by Seyit Yöre, in the current issue of our journal.

We would like to thank the authors who provided us with their papers for publication in the 24th issue of the *MSFAU Journal of Social Sciences*, as well as all the experts who contributed their knowledge and experience to improve the quality of these studies by serving as reviewers.

References

- Duckles, V. (1970). Pattern in the Historiography of 19th-Century Music. *Acta Musicologica*. Vol. 42, Fasc. 1/2. pp. 75-82.
- Gençer, F. (1994). Musiki Yayımcılığı. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. Volume 5. Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı. İstanbul: Numune Mücellithanesi. p. 538-540.



Özgün Makale

Understanding Opera's Predecessor Madrigal Comedy and an Analysis of Adriano Banchieri's *Il Zabaione Musicale*¹

Operanın Öncülü Madrigal Komedinin
Anlamlandırılması ve Adriano Banchieri'nin
Il Zabaione Musicale'si Üzerine bir İnceleme

Ali Yunus GENCER²

Abstract

Madrigal comedy stands at the zenith of compositional procedures in the Renaissance. It indicated a new approach to the interdisciplinary consolidation of theatre and music which would soon give birth to opera. During its relatively short lifespan within the immensely long history of music, madrigal comedy gradually became a prominent type of entertainment music in Italy. Important figures of the late Renaissance such as Banchieri, Croce, and Vecchi composed madrigal comedies and proposed their own solutions to the problems of merging music with drama. Apart from his madrigal comedies, Banchieri was one of the first composers to write definite rules for figured bass and the one of the earliest to utilize dynamic markings on a musical score. This essay initially evaluates the history of madrigal comedy and the career of Banchieri. Then it continues with a theoretical analysis of his *Il Zabaione Musicale*. Lastly, it discusses the findings regarding both the genre and the piece.

Keywords: Madrigal Comedy, Adriano Banchieri, Late Renaissance, *Il Zabaione Musicale*.

Öz

Rönesans'ta bestecilik süreçlerinin zirvesinde duran madrigal komedi, müzik ile tiyatroyu disiplinlerarası şekilde bir araya getiren ve kısa zamanda operayı ortaya çıkartacak olan yeni bir yaklaşıma işaret etmektedir. Madrigal komedi, müzik tarihinin muazzam uzunluğu dikkate alınınca görece kısa süren yaşamında kademeli olarak İtalya'nın önemli bir eğlence müziği türü hâline geldi. Geç Rönesans'ın Banchieri, Croce ve Vecchi gibi önemli sanatçıları bu türde besteler yapıp, müziğin dramayla birleşmesinden doğan sorunlara kendi önerilerini sundular. Banchieri madrigal komedilerinin yanı sıra şifreli bas uygulaması için kesin kurallar yazan ve nota üzerine nüans (dinamik) işaretleri koyan ilk bestecilerden biridir. Bu makalede öncelikle madrigal komedi

¹ Makale başvuru tarihi: 23.08.2021, makale kabul tarihi: 05.10.2021.

² Dr. Öğr. Üyesi, Müzik Bölümü (Bestecilik ve Ork. Şef. ASD), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, ali.yunus.gencer@msgsu.edu.tr, ORCID no: 0000-0001-9707-9031..



türünün tarihi ve Banchieri'nin kariyeri değerlendirilmiştir. Daha sonra *Il Zabaione Musicale*'nin teorik olarak incelenmesine geçilmiştir. Son olarak hem söz konusu tür hem de besteyle ilgili bulgular tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Madrigal Komedi, Adriano Banchieri, Geç Rönesans, *Il Zabaione Musicale*.

Introduction

Considered by some to be a primitive, underdeveloped version of opera, in its prime, madrigal comedy was highly successful in Italy. It allowed its audience to broaden their perception of music and drama while keeping them entertained by the jokes sprinkled in its text. It paved the way for opera and furthered the dramatic approach to music.

Apart from the meritorious studies of the musicologists Alfred Einstein and Martha Farahat, the best sources one can find on Banchieri's madrigal comedies (composed between 1598 and 1628) are unpublished doctoral theses and compact disc booklets. Also, there are no published thorough analyses of Banchieri's madrigal comedies from a theoretical perspective. To help fill the knowledge gap, this essay approaches the issue both historically and theoretically. Therefore, it first compiles and processes the historical data on madrigal comedy and the works of Banchieri through a survey of the literature, then moves on to the theoretical analysis of *Il Zabaione Musicale*. To overcome the problem of source material scarcity on Banchieri regarding madrigal comedy, writings about more famous madrigalist Orazio Vecchi, Banchieri's contemporary, are utilized.

This essay employs qualitative research methods, utilizing record-keeping and qualitative observation. The historical part of the essay consists of a literature review and critique in the context of madrigal comedy and its most influential composers. The analysis of *Il Zabaione Musicale* is based on the evaluation of rhythm, structure, tonal/modal centers, texture, voice-leading, characters, and text in relation to the music.

1. A Concise History of Madrigal Comedy

The rebirth of Ancient Greek ideals encouraged the intelligentsia of the Renaissance to transform arts, science, and religion. The music scene was not different and was affected by this refreshing vibrant intellectual energy. Since the beginning of *quattrocento*, the audiences of Europe saw a drastic change in their composers' language. With the invasion of English *fauxbourdon* and emancipation of thirds and sixths, continental Europe began to change its perception of consonance and dissonance.³ For the first time, they started to question the old, numerology-driven music theory, which was based on a twisted understanding of Aristotle's philosophy. Modal thinking gradually began to disappear and gave way to functional tonality.⁴

It was around this end of the 16th century that theatre began to merge with music as never before. The first opera *Dafne* emerged from the mind of Jacopo Peri in 1597, with the encouragement from Camerata de' Bardi.⁵ The same year, a Modenese composer Orazio Vecchi composed *L'Amfiparnaso* (*The Twin Peaks of Parnassus*). The two were acquaintances at least. Vecchi heard *Eurydice* while he was in Florence in 1600, and from his statement, it can be deduced that Peri

³ Largely thanks to Dunstable and Dufay

⁴ It would take approximately two centuries before this transformation was completed.

⁵ Florentine Camerata. An elite group of humanists, musicians, poets, and intellectuals who came together under the patronage of Giovanni de' Bardi to shape the future of arts in the late Renaissance.



held Vecchi's opinion in high regard (Peri, 1934). In the foreword of the print of his *Eurydice*, Peri assures his readers that this is how the Greeks and Romans sang when telling their fables. He then compares the success of his new piece to his *Dafne* and writes:

"But the present *Eurydice* had an even greater success, not because it was heard by (...) worthy men whom I named and further by Count Alfonso Fontanella and Signor Orazio Vecchi, noble confirmers of my belief, but because it was represented before so great a queen and before so many celebrated princes of Italy and France and because it was sung by the most excellent musicians of our times." (Strunk, 1950, pp. 373-376)

Although Vecchi himself never wrote an opera, he must have been very welcoming and open-minded towards the development of this new genre.

Madrigal comedy is "a cycle of vocal pieces in the style of the madrigal and lighter Italian secular forms that are connected by a vague plot or common theme" (Britannica, 2002). The origins of the genre can be traced back to Alessandro Striggio's *Il Cicalamento delle Donne al Bucato* (*The Chatter of Women at the Laundry*), composed in 1567. However, it is with Vecchi's *L'Amfiparnaso*, that the genre reaches the highest point. Vecchi subtitled his piece as *comedia harmonica* and referring to it in the preface as *comedia musicale*. In today's terminology, this piece is considered a madrigal comedy. *L'Amfiparnaso* is one of the best and substantial examples of this genre. So, it is possible to say that when opera was being invented, madrigal comedy was reaching its peak. Coined by the German-American musicologist Alfred Einstein in the 20th century, the term madrigal comedy signifies series of secular vocal pieces, bound together by a plot or story in which the music is descriptive of the action of the characters or the situation.

Vecchi was also known in England as a talented and knowledgeable madrigal composer. In his book, *A Plaine and Easie Introduction on to Practicall Musicke* (sic) (1597), Thomas Morley⁶ recommends his readers to study "Horatio Vecchi" alongside other madrigalists (Strunk, 1950, pp. 274-278). Henry Peacham⁷ (the younger) also pays tribute to Vecchi in *The Compleat* (sic) *Gentleman* (1622), his book on the Puritan concept of duty. He states:

"I bring you now mine own master, Horatio Vecchi of Modena, besides goodness of air most pleasing of all other for his conceit and variety, wherewith all his works are singularly beautified, as well his madrigals of five and six as those his canzonets... Then that great master, and master not long since of St. Mark's chapel in Venice, second to none for a full, lofty, and sprightly vein, following none save his own humor, who while he lived was one of the most free and brave companions of the world..." (Strunk, 1950, pp. 331-337)

In fact, their bravery along with humanism and humor is what makes Vecchi and Banchieri exceptional. In a world weary of religious superstition aiding and abetting autocratic rule, those composers' madrigal comedies transformed the minds of the high society. In Banchieri's words, "As well as serious dramatic works, people need joy, pieces providing light entertainment. Do one of them well and enjoy the other." Furthermore, he states that he had no other purpose than "passing the hours of leisure" when writing his madrigal comedies (Garrett, 1972). In this context, Banchieri's words may remind many, who are literate in music history, the concept of *Gebrauchsmusik*,⁸ which was put forth by Hindemith. Today, in a world ravaged by extreme commercialism, Banchieri's approach can be beneficial in bringing admirers of light and serious music together.

⁶ Thomas Morley (1557-1602) was a prominent English madrigalist and influential theorist of the Elizabethan School.

⁷ Henry Peacham (1578-1644) was a renaissance poet and writer. Peacham had the opportunity to travel to France, Italy, Westphalia, and the Netherlands, and made a lot of friends in music circles.

⁸ Music for use. Music that is concerned about being understood by its audience, instead of art for art's sake attitude.



When it comes to staged productions, in the *Introduzione* of his *L'Amfiparnaso*, Vecchi proclaims the following to his listener:

“The place of this action is the great theatre of the world... know then that the spectacle of which I speak is seen through the mind, into which it enters through the ears, not through the eyes; be silent then, and instead of looking, listen” (Vecchi, 1977, p. 15).

This remark is proof that Vecchi was only interested in the aural phenomenon provided by the music. An equally important visual experience could impair the listening experience, therefore was not welcome. Vecchi's position on this issue can be understood even more clearly by the following statement also in his *L'Amfiparnaso*:

“Moreover, the music is not interspersed with such pleasures for the sight as might relieve the one sense by the attentiveness of the other. However, those desirous of more action may refer every want to what is presupposed and inwardly expressed, and thus will they be able to form a complete idea of the play.” (Vecchi, 1977, p. 15)

Considering the gaps in the storyline of his work, Vecchi depended on the common knowledge of the people regarding characters from *commedia dell'arte*. Furthermore, he did not mind composing for five parts for each singer to sing the line of a single character. In this sense, he is more Renaissance-oriented than baroque composers who would look for clarity in the arms of monody.⁹

The structure of the madrigal comedy forced Banchieri to think about what the audience was going to experience in terms of visual setting since the singers and actors were different people. He suggested that the actors should wear masks, the singers should be grouped together on one side, and the acting should take place in front of the painting of an empty street (Figure 1). These adjustments were introduced to promote coherency and believability (Garrett, 1972).



Figure 1: Woodcut of an actor delivering the prologue of *L'Amfiparnaso* (Vecchi, 1597).

By 1610, madrigal comedies started to fall out of favor and disappear from the music scene, evolving into opera. Considered by some as Vecchi's heir (Farahat, 1991), Banchieri carried the torch of madrigal comedy until his death. His contributions had made the genre more effective and convincing. However, for the upcoming composers, the capabilities and endless possibilities of the opera were far more interesting.

2. The Life and Career of Adriano Tomaso Banchieri

A prominent and industrious composer of the late Renaissance, Adriano Banchieri (Figure 2) was born in Bologna on September 3, 1568. According to some musicologists, he was also interested

⁹ Monody is the style of composing a solo vocal line with accompaniment.

in literature and philosophy, publishing various writings under the pseudonym Camillo Scaligeri (or Scaliggeri) (Mischiati, 1963).

Apparently, the most substantial change in his life occurred when he entered the Olivetan order of the Benedictine monks. The order was based near his birthplace Bologna, at San Michele in Bosco. A phrase on his dedicatory letter in the preface of the second edition of his theoretical work *L'Organo suonarino* (*The Organ Playing*, 1611; the first edition was printed in 1605), tells of him “being bound for twenty-four years by the mild yoke of obedience in the Olivetan Order” (Marcase, 1967). This means that he entered the order in 1587. Banchieri became a novice in 1589. After taking vows, and in religion, the name “Adriano” in 1590 (Marcase, 1967), in 1591, he wrote his first treatise, *Conclusioni del suono dell'organo* (*Conclusions of the Organ Sound*) (Figure 3). Throughout various editions of the book, Banchieri tackled the subject of figured bass, finally detailing his thoughts on the subject in the *dialogo musicale* (musical dialogue) added to the 1614 edition. Being as open-minded as he was, he supported the use of figures and encouraged innovations in the field. (Damschroder & Williams, 1990, pp. 22-24)

He then traveled to various places to work for the order. In 1592, he arrived at the Church of Ss. Bartolomeo e Ponziano in Lucca. Spending only one year there, his next destination was San Benedetto in Siena, and he stayed there during 1593. Biographers' debates have not yet settled, regarding the possibility of him playing the organ for churches in Lucca or Siena. He returned to San Michele in 1594 and stayed there until 1600. Those six years were quite important for the musician since in 1595 he started studying with Adrian Willaert's former apprentice Gioseffo Guami (his apprenticeship lasted three years), and in 1596, he became the organist at San Michele.



Figure 2: A portrait of Adriano Banchieri (Banchieri, 1614).

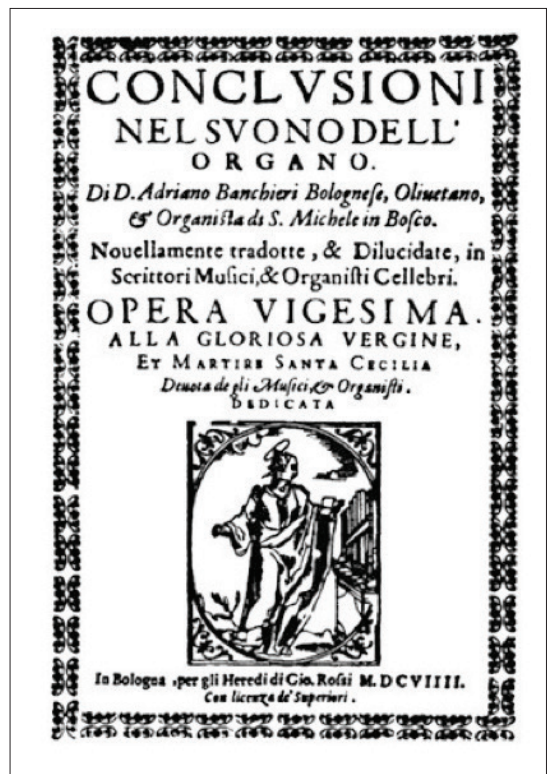


Figure 3: The cover of *Conclusioni del suono dell'organo* (Banchieri, 1609).

In *Dizionario universale dei musicisti*, Carlo Schmidl suggests that the lessons Banchieri took from Guami were predominantly counterpoint lessons (Schmidl, 1938, p. 34). Banchieri was very fond of Guami's music. In his second book of instrumental ensemble canzonas, *Canzoni alla francese a quattro voci sonare* (Four-part French Songs), he included one of Guami's as the seventh piece, naming it *La Guamina* (Kelly, 1962). During the same six-year period (1594-1600), he composed one of his most successful and well-known madrigal comedies, *La pazzia senile* (*Senile Madness*) (1598) and in 1600, he wrote another madrigal comedy, *Il studio dilettevole* (*The Delightful Study*; based upon *L'Amfiparnasso* of Vecchi) (Kelly, 1962).

Banchieri made a substantial contribution to the art of music in *Canzoni alla francese a quattro voci sonare*. In the eleventh canzona, *La Organistina Bella, in echo*, he innovatively indicated *piano* and *forte* markings for the performers (Figure 4). This is the earliest known use of dynamic instructions on the score.¹⁰ He also distinguished between loud and soft in his *La Pazzia Senile*. According to *The Concise Oxford Dictionary of Music* (Kennedy, 2021), this piece "is regarded as almost the first comic opera."



Figure 4: Facsimile of the first page of *La Organistina bella*, canto part (Banchieri, 1596).

In the following decade, his life revolved around the organ. First, in 1600, he was appointed as organist at Santa Maria monastery in Regola at Imola for four years. Next, he went to San Piet-

¹⁰ In the past, another Italian, G. Gabrieli, was credited with the first use of dynamics on the score of his *Sonata pian e forte* (1597). However, Banchieri's *La Organistina Bella, in echo* (composed in 1596) predates Gabrieli's piece.

ro at Gubio in 1604 and played a masterfully crafted organ built by Vincenzo Fiammingo. Banchieri loved it so much, that he mentioned it in his *Conclusioni del suono dell'organo* (Capaccioli, 1954, p. 341). *Il Zabaione musicale* (*The Musical Eggnog*) was published in Milan in the same year.

In the next year, Banchieri's most influential and monumental theoretical work, *L'Organo suonarino* was published in Venice by Amadino. It is also the first book to contain specific rules for figured bass practice (MacClintock, 1982), a major contribution to the music theory field in the late Renaissance, heralding the quintessential Baroque approach to improvisational accompaniment. Also in 1605, he composed another important madrigal comedy, *Il Festino nella sera del Giovedì grasso avanti cena* (*Entertainment for the Eve of the Carnival Thursday before Dinner*). In 1608, Banchieri reassumed his post as organist in San Michele and continued to work, compose, and write there. In 1615, he played a significant role in the founding of *Accademia dei Floridi*, which was visited by Monteverdi in 1620. The honorary title of Abbate Benemerito was given to Banchieri in 1618. He passed away in 1634 because of apoplexy. The *Necrologium olivetanum* has an entry regarding Banchieri: "An. 1634. R. D. Adrianus Bancherius Bonon. Ab. Emeritus. Apoplexia obiit Bononia. Fuit Musicus Clarus. Multa dedit" (Fantuzzi, 1781, p. 338).

In an era of constant debate between Artusi (*stile antico – prima prattica*) and Monteverdi (*stile moderno – seconda prattica*), Banchieri sided with the innovative, young generation and showed his support in the foreword of his *Festino*. There, he mentions that on his way to join the guests of *Festino*, he came upon an old man, "Ancient Rigor," whose slovenly appearance was as revolting as the folios of counterpoint he was carrying. Not realizing whom he was addressing, "Ancient Rigor" admonished Banchieri to turn back, to reject an association with the new style:

"Stay, O Delight, and by no means go upstairs, seeing that the author, having rejected me as his rightful master, (...) [uses] dissonances and irrational things that are diatonically objectionable; wherefore (if thou art True Delight) turn back, for there is no place for thee."

Banchieri replied:

"I am indeed Delight, but I am Modern Delight; wherefore, O Rigor, hear what the author maintains (and to speak frankly, I am he): having refused to observe the rules of those folios of thine *ad unguem*, he has succeeded admirably, although with the sophistries and cavilings thou sought to insinuate that the modern composers ought to put thy antiquated precepts into practice... Wherefore I counsel thee, O Ancient Rigor, to peddle those folios of thine to the fish-monger, for the next week they will make an excellent catchall for sardines, tuna fish, herrings, and caviar." (Einstein, Krappe, Sessions & Strunk, 1949, pp. 803-804)

In the madrigal comedy itself, Banchieri makes fun of the "Ancient Rigor's" way of thinking even more. In the *Contrappunto bestiale a mente* (*Counterpoint of the animals*), he writes a Gregorian chant-like melody underneath the animal sounds (Garrett, 1972).

These kinds of statements give an idea of where Banchieri stood in the conflict between *prima prattica* and *seconda prattica*. It is also suggested by some musicologists that he was a mediator between the old and the new in his musical language. This claim has a strong basis considering his educational and compositional approaches. In terms of education, he encouraged young composers to advance to the newer *contrappunto commune* only after acquiring a thorough understanding of the older *contrappunto osservato* (Damschroder & Williams, 1990). Regarding Banchieri's compositions, if one analyzes his chords and harmony procedures closely, one will see that both modal and tonal ideas are active. In his earlier pieces, it is inherently easier to see a conservative approach when putting chords together and modal procedures are in abundance.



In his later works, tonal applications are more common, but he never abandons the 16th century approach. Maybe that is the reason why he always has a few tricks up his sleeve, whereas a strictly tonal composer would have been more predictable to modern ears.

3. Analysis of *Il Zabaione Musicale*

*Il Zabaione Musicale*¹¹ consists of an introduction, three acts, and two madrigals that act as interludes between Acts, coming after Act I and II. The work opens with the introduction (Figure 5) in which the singers split the parts between themselves:

“Now that we are here together

Let us all sing merrily.

- Who will take the soprano?

- I have it in hand.

- This contralto?

- I will take it on.

- Here is the tenor!

- You, if you will.”

The image is a facsimile of a page from a 1604 manuscript. The left side contains a title page with the heading "Lo Stampatore à gli virtuosi Cantori." followed by a large decorative initial 'M' and a block of Italian text. Below the text is a small woodcut illustration of a landscape with a tree and figures. The right side shows the musical score for the introduction, titled "INTRODUZIONE." and "CANTO 142". It features a large decorative initial 'G' and several staves of music with lyrics in Italian. The lyrics include: "la che ridotti sia", "leggi tutti allegri cantiamo, cantiamo", "Io che lo rego in mano, Voi per nostra amore, Hor concertati", "per recreatione", "Gustiamo questo dolce ZABAIONE", "N E, Gustiamo questo dolce ZABAIONE, ij.", "Gustiamo questo dolce ZABAIONE, ij.", and "ZABAIONE.".

Figure 5: Facsimile of *Il Zabaione*, canto part from the introduction (Banchieri, 1604).

This opening creates a smooth and interesting transition from the murmuring atmosphere created by the audience before the performance. The first two lines are sung by the whole choir, then the tenor takes on the task of distributing the parts and he asks the questions. Each singer for the respective part responds to him. When he asks about the tenor, the other singers respond “You, if you will.” At that spot, the direction of the melodies and harmonic procedures make

¹¹ Additionally titled *Inventione Boscareccia (A Sylvan Invention)* (Anderson, 1995).

a shift from the level of F to the level of C, with the B naturals in the cantus II line. In fact, the composer writes the archaic single-leading-tone cadence, and the progressing character of the movement comes to a halt. After that deliberately weird stop, the tenor continues distributing and everything is back on track again. The weight the tenor part shoulders shows that Banchieri, despite the innovative composer he is, still holds the tenor part in a special place and gives it a certain leadership status. After the cards are dealt, the choir comes together in a homophonic texture and sings: “Now, together for the entertainment, let us taste this sweet zabaglione.”¹² On the word “zabaglione” (*zabaione* in Italian), the composer uses 4-3 suspensions in the cadences. The first cadence on that word is on the level of F, the second one pushes the music onto the level of B-flat. The prolonged third one brings the music back to the tonic, F major.¹³ The bass’ fundamental stepwise ascending motion strengthens the arrival of the tonic. The contrast between the whole tones of the bass and the playful upper voices is another important point that needs to be mentioned.

A characterized concept, *Carefree Humor* sings in the prologue which is very short. F major dominates the movement, with the exception of E-flats occurring to hint at the F-Mixolydian mode. *L’Humor Spensierato* (*Carefree Humor*) (Figure 6) calls for the banishment of sadness and orders “silence in this meadow.” He wants everyone to be attentive and stay silent. These lines



Figure 6: Depiction of *L’Humor Spensierato* in the facsimile (Banchieri, 1604).¹⁴

¹² The word *zabaglione* signifies an Italian dessert made from egg yolk, sugar, and sweet alcohol.

¹³ It must be understood that when this paper mentions “majors and minors,” it is never implied that the use of keys is in an advanced tonal sense. Those terms are used because of mere convenience.

¹⁴ Notice the minute dissimilarities between figure 6 and figure 1. Both woodcuts use the same drawing techniques in their depictions.

might be perceived as Banchieri's further attempt to make the audience stop talking amongst each other and pay attention to his work. The exchange between the male and female singers on the words "lovely shepherdesses, pretty, charming, and fair," and "you shepherds, full of ardour" is another point that draws attention, creating coherence between the text and the music.

The third movement, *Intermedio di felici pastori (Intermedio of Happy Shepherds)*, starts with the same key signatures, but the center has shifted from F to G, which creates an Aeolian scale. The text is predominantly about love and assures the listener that loving for love's sake is the most wonderful thing. The use of F-sharps empowers the G minor sound, creating the aforementioned tonal-modal effect. Another important section comes on measure 17, where the alto's B-natural collides with the cantus II's B-flat. After the clash, to which they arrived from opposite directions, both voices move to opposite directions again, taking the voice-leading rules of the time into consideration. The same procedure is repeated between the bass and the alto one measure later. On the words, "ah, non si trova," Banchieri uses a Phrygian full cadence with E-flat, G, C going to D, A, D, putting emphasis on the modal side of the piece. Also here, Banchieri makes use of male versus female grouping, but it does not overshadow the whole movement and dissolves into different groupings. This movement is described by the composer on the original manuscripts as *a due cori* (for two choruses), so the vocal organization corresponds to that idea.

In *Procne and Philomela*, the fourth movement, the composer initiates word-painting right at the beginning as canto I sings the word "vago" ("bird") with fly-like gestures, in which the 8th note runs come after dotted quarter notes. Canto II rhythmically imitates canto I's line. The same procedure takes place on the words "che saltellando vai" ("that goes hopping") This time, to signify the hopping gesture, Banchieri uses both the dotted quarter note followed by an 8th, and a 5th leap from A to D. Again, imitated in the canto II part. The text in the movement transfigures the atmosphere into a melancholic one, since it tells the story of a horrid Greek myth about Philomela,¹⁵ and by doing so, disregards the warnings given by *L'Humor Spensierato* in the introduction. Starting in measure 13, the words "misera me" are repeated multiple times in every part with F-sharps and B-flats on the level of G, so there is a strong G minor influence in that section.

The last movement of the first act is *Danza di Pastorelle (The Dance of Shepherdesses)*, one of the most powerful, vibrant, and characteristic movements in the whole work (Figure 7). The key signature has a B-flat, but the piece starts on a G-minor chord, then quickly dissolves into a B-flat major chord. Then the B-flat is solidified with the E-flat on the bass that comes on an E-flat major chord which acts as IV in B-flat major.

On measure 6, Banchieri cleverly uses the B-flat chord as IV and cadences on F acting as IV to C, which then acts as IV to G, and he is back on G minor, so there is quite a lot of plagal motion there. On the 4th chord of the 5th measure he writes an escape tone A in a B-flat major chord, further proof that as far as dissonances go, he is a liberal. In measure 7, a D major chord is followed by an Eb-G, then again D major on the level of G minor. The closeness of F-sharp and E-flat in that area creates a very interesting sound and sticks out as a different color in the piece. Furthermore, in that spot, the words are "lirum li" which mimics the sound of a bagpipe (Figure 8). This kind of instrument mimicking is a very distinctive quality of madrigal comedies. The movement ends with a full cadence on a G major chord. In some performances today, the singers sing a downward glissando on the last chord, to give the impression of a bagpipe going out of tune when there is not enough air left in it.

¹⁵ In Greek Mythology, Philomela is a character who was raped and mutilated by her sister's husband, King Tereus of Thrace. After taking her revenge, she was transformed into a nightingale. Nightingales are known for their sorrowful tunes and the bird in the 4th movement of the madrigal is Philomela, who is turned into a nightingale.



The image shows the beginning of the *Danza di Pastorelle*. It consists of five staves, each with a vocal part and the same Italian lyrics: "Sia.mo cin.que pa.sto.rel.le, Tut.te cin.que vez.zo.see". The staves are labeled C, C II, A, T, and B from top to bottom. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is common time (C). The notation includes various note values and rests, with the lyrics written below each staff.

Figure 7: The beginning of the *Danza di Pastorelle* (Banchieri, 1997, p. 63).

The image shows a musical score for a piece titled "Lirum li" mimicking a bagpipe. It consists of five staves, each with a vocal part and the same Italian lyrics: "li - rum li - rum li - rum li, [li - rum li - rum li - rum]". The staves are labeled C, C II, A, T, and B from top to bottom. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is common time (C). The notation includes various note values and rests, with the lyrics written below each staff.

Figure 8: "Lirum li" mimicking a bagpipe (Banchieri, 1997, p. 65).

The madrigal that splits Acts I and II is *Soavissimo ardore* (Sweetest Ardor). Its text was written by Giovanni Battista Guarini, a famous poet, and humanist of the late Renaissance. With this madrigal, it is the first time that the composer stops using the B-flat key signature. It starts with

a D minor chord and ends on the level of D major. The diminished 4th in canto II part pushes the boundaries of the voice-leading organization of the time. Also, Banchieri distributes beautiful and lyrical 8th note melismatic patterns in stepwise motion throughout the madrigal. These patterns consist of four notes and are almost always imitated with an inversion on other voices.

Act II begins with the *Intermedio di pignattari* (Intermedio of Cooking-Pot Sellers.) The text in this movement was taken from a collection of five-part madrigals published by Manilio Caputi in 1593 (Anderson, 1995). With this movement, the melancholy created in the madrigal dissolves. The singers' lines resemble vendors' street cries, especially the tenor's "uh" syllable that comes on high-pitch notes. There are pockets of tonality every now and then. For example, there is a strong full cadence in measure 5 but only a few measures later, in measure 10, a plagal cadence occurs on the level of A. There are imitations between changing groups throughout which creates the exact "crowded" ambience the composer seeks to be coherent with the text. The movement ends with a full cadence on G major.

The next movement's text is by Agostino da Padova, and it is a lament for a bird killed by a cat (Anderson, 1995). Beginning with the words "augellin lascivetto" ("playful bird"), a canon is initiated between canto I and II. Another imitative entry takes place in measure 26, where bass imitates canto I from a 5th down, although it is not exact. In fact, it is not easy to find strict and long imitations of J.S. Bach in this era, but even little touches of imitation make the music incredibly energetic and keeps its audience interested. The 2nd *stanza* describes what a sweet creature the bird is. When it ends, and the agony that arises from its death begins (Figure 9), the composer suddenly starts bringing longer rhythmic values into play (especially on the words "ahi," since it is a custom in Renaissance music to "suffer" on longer note values).



Figure 9: "Ahi"s begin after the death of the bird (Banchieri, 1997, p. 85).

However, contrasting to the expectations from a person who went through the high-tonal age of music, Banchieri does not bring minor chords to indicate that there is a sad situation. While the longer rhythmic values carry the burden of bringing sadness to the music, he mostly stays on G major and D major. Certainly, there is the other possibility of the composer joking around, but it is hard to do so with words such as, “deprived me of every hope, and you of life.” Yet another G major ending is used in the movement, but this time with a B-sharp in the alto (falsetto) part acting as B-natural for voice-leading purposes.

The ninth movement, *Trisi a Clori*, also starts on the key of G major. Banchieri utilizes imitative structures in abundance here. The compositional procedure is the following: the entry of an individual voice, its imitation, coming together with other voices in homophony, and cadence. In areas like the 1st, 5th, and 6th measures, a voice pairing can be observed. However, no matter how thin the texture might be at the beginning or in the middle of a phrase, the ending cadences are always thickly textured and homophonically structured. In the text, the shepherd (in the persona of Thyrsus) addresses his beloved and asks her what he must do, since her gaze did not heal his heart. The following movement starts with a dialogue between the shepherd (this time in the character of Amyntas) and Daphne.

In *Dialogo: Aminta, Dafne e giudizio d'Amore*, the B-flat key signature returns, and the music is predominantly based on the F major sound (Figure 10). The first two cadences are on C major and F major, which creates a I – V – I in a broad perspective. In the text so far, the shepherd tells Daphne that he would kiss her, and it is sung by all-male singers. With the pickup to the 5th measure, women start singing as Daphne, who tells Amyntas she, too, only wants to kiss him. Then a playful “who will kiss first, Amyntas or Daphne” is sung by all voices in a homophonic setting. Again, Banchieri uses homophony as a compliment to polyphony where everyone “comes together.” Next, Cupid intervenes and gives his sentence: “Let them kiss each other and love each other equally.” There, the bass’s whole-note descending line starts and goes from a middle C to an octave down, while the other voices sing energetic quarter or 8th notes. This creates a wonderful contrast between different parts and adds another dimension to the piece. The movement ends with a V-I full cadence on F major.

The next movement is about hunting and eating a sparrow. The dominant sound is again F major. Imitative entrance is followed by homophonic structure once more. The setting of the text to the music reminds one of the nursery rhymes. There is a call and response structure both in the music and text. For the first time in the work, a triple meter is used. The words “ecco la passerina!” (“here is the sparrow!”) are given to higher voices, while “e poca roba” (“a little morsel”) is sung by bass, and sometimes by bass and tenor both. It is on “e poca roba” that the composer changes the time signature to triple meter. There is no substantial modulation, the focus is on the playfulness of individual, imitative lines. The second act ends with an F major chord.

The text of the second madrigal that intervenes Act II and III was written by Alberto Parma. In this piece, Banchieri divides words into syllables to create a quasi-echo effect. For example, the first syllable of the word, “baci,” (“kisses”) is first sung by canto II, alto, and tenor parts, and then repeated by canto I. After the first line of the text (kisses, sighs, and words), voice-pairs are put into use in a thin texture. The astonishing suspensions that come in the 15th measure (in a more homophonic structure) are quite effective, especially because of the contrast between the previous plain and simple voice-pairs, and the magnitude of the new section. Another G major ending awaits the listener in the closure.



10 CANTO

DIALOGO.

Aminta, Dafne, & giudicio d'Amore.

B Acianfi Pastorella: Rispose Dafne, anch'i-

o Te caro Aminta folbacciar defi o, Hor chi bacierà prima A-

mintà ò Dafne, Aminta ò Dafne, S'ogn'vn bacciar defi a,

Dia la sentenza Amore, Bacin del pari, e pari fia l'ardore,

Bacin del pari, e pari fia l'ardore, ij.

Bacin del pari, e pari fia l'ardore.

Figure 10: Canto part of *Dialogo* (Banchieri, 1604).

The thirteenth movement is a quintessential “torment madrigal” of the Renaissance, where Banchieri makes use of chromaticism as never before in the work, in order to empower the spirit of the text. Especially between measures 15 and 20, on the words, “anzi si stempra in angoscioso guai,” (“but languishes in bitter woes”) chromatic sounds are abundant. Banchieri’s own poem, *Ergasto appassionato* (*Passionate Ergastus*) is about the grievance of a lover which ends with the words, “to have to live content, and to die in torment.” This is the second time in the work that a D minor chord starts a movement. It quickly dissolves into a B-flat major chord which is VI, but with a chromatic ascend to B-natural and then C-sharp in the bass pushes the sound back unto the level of D minor. In the last four measures, the composer cleverly changes the D minor chord from tonic to subdominant and escapes to A major for a fresh cadential sound.



In *Preparamento pastorale*, (*Shepherd's Preparing*) the text is about two lovers, Silvio and Carino, singing to their beloved ones, Amaryllis and Phyllis. It is the most homophonic area in the piece. At the beginning of sentences, he assigns two or three words to whole notes, so the singers just stay on the same note while singing. These two points strengthen the idea of this movement to be more about furthering the story than compositional craftsmanship. G major sound dominates this section.

Next is the *Gara amorosa di pastori* (*Shepherd's Love Contest*). Here, two madrigals are interwoven with the top three lines (females) singing the first, and the bottom two (males) singing the second which is in accordance with the "contest" idea. In this movement, Banchieri writes the most extreme chromatic structures that one can see in this work. After the two lovers proclaim their love, the time signature changes to triple meter,¹⁶ and the two groups come together, singing the words "let us sing no more, here are the shepherds, to dance through these flowers..." In this closing section, the music suddenly gets faster in tempo, and the feeling of a festival dominates the atmosphere as the music gets more and more joyful. This aura is maintained in the next movement,

Danza di ninfe e pastori (*Dance of the Nymphs and Shepherds*) which is also triple meter. The main text is often interrupted with the happy "fa-la-la" singing. There is usually a dotted note in the second section of the "fa-la-la" phrases, so that the dancing feeling may be enhanced. The subtle use of hemiolas in the cadential areas further contribute to that notion. Both movements end in G major. Even in the middle sections, Banchieri does not want to wander off too much to different pitch centers. In the last movement (Figure 11), *Licenza* (*License*), *L'Humor Spensierato* returns with a similar text except the ending, where it wants everyone to cry out and proclaim: "Long live sweet Zabaglione."



Figure 11: The last movement of the piece, canto part (Banchieri, 1604).

¹⁶ This is the second time that happens in the work.

Discussion and Conclusion

The madrigal comedy is an essential part of music history and an important attempt to intertwine music and drama. Understanding it gives insight into the development process of opera, which is probably the most groundbreaking innovation in staged productions.

From a 21st century point of view, madrigal comedy has a few weaknesses as a genre. First of all, the problem of the audience associating itself with, and feeling empathy towards the characters; in Vecchi's case, this has to do with a single character's words being sung by two or more singers; in Banchieri's case, it has to do with the audience hearing the story being told from a third-person point-of-view. Opera is by far more persuasive and inviting in that context. Secondly, in most cases, the plot is not strongly held together. As opposed to operas, it is hard to follow the plotline when it is interrupted by sentimental madrigals and *intermedii*¹⁷ popping out now and then. Thirdly, madrigal comedy relies heavily on cultural references from 16th- and 17th-century Italy which makes it locally oriented in terms of time and place. This works in both ways as it makes the local populace relate more to the work while alienating a foreign audience. Fourthly, the musical language of the time dealt with both tonal and modal procedures and was still not developed enough to prolong an idea for extended periods of time, which sometimes creates a cohesion problem. Lastly, the goal being entertainment rather than deep conceptual thinking contradicts Vecchi's premise of aurally creating images in the mind. It especially does not work with a less properly educated audience. Besides, even if the work is staged with "masks miming," as Banchieri advised, it is still obvious that the actors are separate from the singers, creating a displacement phenomenon, which would not be bizarre in a surreal David Lynch movie.¹⁸

Nevertheless, even for the modern listener, the playful and energetic melodies, imaginative word-painting, clarity and freshness of the sound, heart-breaking and beautiful love madrigals utilizing chromaticism, singers jovially mimicking instruments with their voices, and the theatrical value of madrigal comedies are some of the elements that make them pleasant to listen and watch.

Regarding the analysis of *Il Zabaione Musicale* five important points need to be addressed. First of all, the time signature rarely changes, keeping the music in duple meter. However, if one observes where the composer makes the change to triple meter, one will see that it is always the critical areas, such as endings. This helps to keep the audience interested and prepares a fresh start for the next movement. Secondly, the short duration of movements: The longest movement being 2 minutes and 36 seconds, and most of them being around just a minute, it is possible to say that the composer wants the listener to focus on the whole, rather than small parts; he wants the piece to keep flowing. Thirdly, the loosely set plot: the text is not coherent and especially challenging for the 21st-century listener. However, one should note that the mindset behind madrigal comedy is different from opera. The former is interested in entertaining the public via cultural references and short movements that do not need that much commitment from the listener, while the latter is concerned with telling an orderly and continuous story, requiring complete attention from its audience. Fourthly, the commitment to G major, especially in the last two-thirds of the piece: For the classically trained listener of today, staying on a single center for so long might be aurally overwhelming. This was less of an issue in Banchieri's time since the methods and applications of modulation were limited. Lastly, the multiple occurrences of the

¹⁷ Music (and sometimes dance) performed between acts.

¹⁸ See the opera singer scene in Lynch's *Mulholland Drive* (2001).



word “zabaglione”, mostly towards the end, in a praising manner. This can be likened to catch-phrases of today’s TV series. It is not hard to imagine that it created a direct reaction from the audience of the time because of the cultural reference.

In an age where the old-style clashed with the new style, Banchieri stood as a bridge, since he admired and encouraged innovative ideas while reserving the right to use the old techniques. His entertainment music made use of theatrical elements and pushed the boundaries of setting text to music. He considered the music and the text to be equally important. If extensively studied, his works, along with his mischievous, cheerful, open-minded, and creative spirit can be a source of inspiration even for today’s artists. His nonchalant acceptance of the coexistence of serious and light music was forward-looking, which should enlighten and set an example for the radical minds of our day.

References

- Anderson, K. (1995). [Liner notes]. In 8.553785 [CD]. Germany: Naxos.
- Arnold, D. (1986). *Giovanni Gabrieli and the music of the Venetian High Renaissance*. Oxford: Oxford University Press.
- Banchieri, A. (1997). *Il zabaione musicale, inventione boscareccia, et primo libro di madrigali: a cinque voci*. Stuttgart: Cornetto-Verl.
- Banchieri, A. (1614). Adriano Banchieri [woodcut]. In *Cartella musicale*. Venice: Giacomo Vincenti.
- Banchieri, A. (1609). *Conclusioni nel suono dell’organo*. Bologna: Giovanni Rossi.
- Banchieri, A. (1604). *Il Zabaione Musicale*. Milan: l’herede di Simon Tini & Filippo Lomazzo.
- Banchieri, A. (1596). *Canzoni alla francese*. Venice: Ricciardo Amadino.
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2002, May 10). Madrigal comedy. In *Encyclopaedia Britannica*. Retrieved September 16, 2021, from <https://www.britannica.com/art/madrigal-comedy>.
- Bowman, C. B. (1971). *The Ecclesiastiche Sinfonie (Opus 16) of Adriano Banchieri* (Unpublished doctoral dissertation). New York University, New York.
- Capaccioli, E. (1954). *Precisazioni biografiche su Adriano Banchieri* (p. 341). Milano:s.n..
- Damschroder, D., & Williams, D. R. (1990). Adriano Banchieri. In *Music theory from Zarlino to Schenker: A bibliography and guide* (pp. 22-24). Stuyvesant (NY): Pendragon Press.
- Fantuzzi, G. (1781). Banchieri Adriano. In *Notizie degli scrittori bolognesi* (Vol. 1, p. 338). Bologna: Stamperia di S. Tommaso d’Aquino.
- Farahat, M. (1991). On the staging of madrigal comedies. In I. Fenlon (Ed.), *Early music history: Studies in medieval and early modern music* (Vol. 10, pp. 123-144). Cambridge: Cambridge University Press.
- Einstein, A., Krappe, A. H., Sessions, R., & Strunk, W. O. (1949). *The Italian madrigal* (Vol. 2). Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- Einstein, A. (n.d.) *Madrigals of the sixteenth and seventeenth centuries* [Microfilm]. Northampton, MA: s.n..
- Freedman, R. (2013). Madrigal Parodies. In *Music in the Renaissance* (pp. 185-188, 236-237). New York: W. W. Norton.
- Garrett, L. R. (1972). *Adriano Banchieri’s Conclusioni nel suono dell’organo of 1609 a translation and commentary* (Unpublished doctoral dissertation). University of Oregon, Oregon.
- Hollingworth, R. (2020). Orazio Vecchi - L’Amfiparnaso. Retrieved August 07, 2021, from <https://www.ifagiolini.com/l-amfiparnaso-live.html>



Kelly, D. T. (1962). *The Instrumental Ensemble Fantasias of Adriano Banchieri* (Unpublished doctoral dissertation). The Florida State University, Florida.

Kennedy, M., & Bourne, J. (2007). *The concise Oxford Dictionary of music*. Oxford: Oxford University Press.

Kennedy, M. (2021). Adriano Banchieri. Retrieved August 13, 2021, from <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095444462>

MacClintock, C. (1982). On Organ Playing. In *Readings in the history of music in performance* (p. 127). Bloomington: Indiana University Press.

Marcase, D. E. (1967). *L'Organo suonino: Translation, Transcription and Commentary* (Unpublished doctoral dissertation). University of Michigan, Michigan.

May, W. S., & Wiering, F. (2001). Banchieri, Adriano. Retrieved August 07, 2021, from <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01932>

Mischiati, O. (1963). Banchieri, Adriano. In *Dizionario biografico degli italiani* (Vol. 5). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.

Morley, T. (1597) *A Plaine and Easie Introduction on to Practicall Musicke*. London: Peter Short.

Nutter, D. (2001). Madrigal comedy. Retrieved August 07, 2021, from <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17409>

Peacham, H. (1968). *The compleat gentleman*. Amsterdam: Theatrum Orbis Terrarum.

Peri, J. (1934). *Le musiche sopra l'Euridice*. Roma: Reale accademia d'Italia.

Schmidl, C. (1938). Banchieri don Adriano. In *Dizionario universale dei musicisti* (p. 34). Milano: Sonzogno.

Strunk, W. O. (1950). *Source readings in music history: From classical antiquity through the romantic era*. New York: W.W. Norton.

Vecchi, O. (1977). L'Amfiparnasso. In C. Adkins (transcr. and trans.), *Early Musical Masterworks* (p. 15). Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Vecchi, O. (1597). An actor delivering the prologue of L'Amfiparnasso [woodcut]. In *L'Amfiparnasso*. Venice: Appresso Angelo Gardano.



Özgün Makale

Edebiyat ve Müziğin Kesişim Noktası:

*Literaturoper*¹

Junction Point of Music and Literature:

Literaturoper

F. Zeynep BİLGE²

Öz

Edebiyatla müziğin ortak yaratımı *Literaturoper* melez doğası gereği hem edebiyat hem müzik araştırmacılarının ilgisini çekmekte. Bu çalışma, söz konusu türün farklı besteciler, müzik gelenekleri ve dillerde verilmiş örnekleri üzerinden edebiyatın operaya nasıl entegre olduğu ve bu dönüşüm sırasında hangi değişikliklerin kaçınılmaz olduğu sorularına cevap aramaktadır. Daha önceden okurla buluşmuş edebiyat metinlerinin operaya uyarlanması sürecinde besteci ve librettistin kaynak metin hakkındaki yorumlarının operayı nasıl şekillendirdiği de çalışmanın ana konularındandır. Çalışma, farklı örnekler üzerinden edebiyatla müziğin kurduğu ortak dilin opera sahnesindeki yolculuğu hakkında fikir verirken bestecilerin müzikal kimlikleri ve dâhil oldukları gelenekleri de tartışmayı amaçlamaktadır. Bu süreçte bir tür çeviri edimi olarak yorumlanması gereken uyarlamada önemli rol oynayan türe ve erek kültür ile dile özgü norm ve uzlaşımlar da göz önüne alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Literaturoper, Uyarlama, Opera, Operada Edebiyat.

Abstract

Literaturoper, which is a joint creation of literature and music, attracts the attention of literature and music scholars by its nature. This study seeks answers to the following questions through examples by various composers in different musical traditions and languages: How literature is integrated into opera? What changes are inevitable during this transformation process? How the composer's and librettist's interpretations of the source text shape the opera while adapting the literary texts that have previously been published is also one of the concerns of this study. While different examples present an idea about the journey of the language created by literature and music on opera stage, this study aims at discussing the musical identities of composers and traditions they are involved in. Norms and conventions specific to the genre as well as target language and culture, which play a significant role in adaptation (which should be interpreted as an act of translation) are also taken into account.

Keywords: Literaturoper, Adaptation, Opera, Literature in Opera.

¹ Makale başvuru tarihi: 24.08.2021, makale kabul tarihi: 28.09.2021.

² Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, zeynep.bilge@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6217-8280.



Antik Yunan'da tiyatronun doğuşundan bu yana yakın ilişki içinde bulunan müzik ve edebiyat, kardeş iki sanat dalı olarak binlerce yıldır iletişim hâlineleler. Söz ile müzik ve dansı bir araya getiren antik Yunan tiyatrosu ve özellikle koronun seyirciyle buluşmasından bu yana kendi içinde dönüşen ve evrilen sanat türleri arasında operanın ayrıcalıklı konuma sahip olduğunun söylenmesi mümkündür. Bu çalışma, iki kardeş sanatın, opera ve edebiyatın en belirgin kesişim noktalarından *Literaturoper*'e odaklanmaktadır. Bu bağlamda, daha önceden yazılıp okurla buluşmuş edebî eserlerin opera uyarlamaları olarak tanımlanan *Literaturoper* örnekleri üzerinden edebiyat-müzik ilişkisini farklı yönleriyle çözümlenmektedir.

Hâlen kesin tanımı üzerinde uzlaşmaya varılmadığı gözlemlenen *Literaturoper* terimini yirminci yüzyıl başında ilk kullananlardan³ Alman müzik eleştirmeni Edgar Istel, *Das Libretto: Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuchs* (*Libretto: Opera Kitabının Özü, Yapısı ve Etkisi 1914*) başlıklı çalışmasında *Literaturoper*'i bir alt tür olarak sıralar. Ancak Istel'in terminolojisinde *Literaturoper* kaynak edebiyat metninin libretto içinde neredeyse sözcüğü sözcüğüne yer alması anlamına gelmektedir. Operaya özgü uzlaşımlar gereği kaynak metnin kısaltılması mümkündür, ancak sözcüklerin ve diğer dilsel özelliklerin librettoda aynen bulunması beklenir. *Literaturoper*'in bu şekilde sınırlandırılmasıyla librettistin işlevsizleştirilmesi ve özellikle kano-nik edebiyat metnlerinin operaya hükmetmesi gibi kaygılar ön plana çıkar. *Literaturoper*'i kaynak metin üzerinde yapılan değişikliklerin boyutlarını ve türünü sınırlandırmaksızın “edebiyat uyarlaması opera” olarak yorumlamak binlerce yıldır insana insan olma hâllerini farklı biçimlerde aktaran bu iki sanat dalının bir arada var olabilecekleri bir alan yaratır.

Peter Petersen (1999) bu alt türün sınırlarını ve özelliklerini tanımlayan temel yayınlardan biri kabul edilen “Der Terminus ‘Literaturoper’ – eine Begriffsbestimmung” (“‘Literaturoper Terimi – Bir Tanım’”) başlıklı makalesinde, *Literaturoper*'de uyarlamanın kaynak metinle bağının görünür olduğuna dikkat çeker. Bu görünürlük farklı biçimlerde meydana gelebilir: Benjamin Britten'ın *Billy Budd* operasında olduğu gibi uyarlamayla kaynak metin aynı adı paylaşabilir ya da Giuseppe Verdi'nin *La Traviata* operasında olduğu gibi kaynak metin uyarlamasının içinde adıyla değil, yalnızca öyküsüyle varlık gösterir. Kaynak metnin uyarlama içindeki görünürlüğünün en önemli sonuçları sadakat ve aslına uygunluk gibi kavramlar devreye girdiğinde görülür. Bu çalışmada incelenen operaların kaynak metinleriyle ilişkileri tartışılırken sadakat kavramına özellikle yer verilmemektedir. Zira Linda Hutcheon'un da belirttiği gibi (2013), uyarlamayı kaynaktan farklı, kendine özgü bir eser ya da metin olarak görmek özellikle bu çalışmanın konusu gibi türler arası dönüşümlerde esastır. Her türün kural, norm ve uzlaşımları öykü ya da mesajın farklı biçimlerde aktarılmasını zorunlu kılarken kaynak metinle uyarlama arasındaki ilişkinin de biçimini belirler.

Bir tür çeviri edimi olarak yorumlanması gereken *Literaturoper*, öncelikle biçimsel dönüşüme işaret eder; sözlü dilin yanına müziğin de katılmasıyla türe özgü bir dil meydana gelir. Ayrıca librettonun kaynak metnin ana dilinden farklı dile çevrilmesiyle (Gioacchino Rossini'nin Shakespeare'in aynı adlı oyunundan uyarladığı *Otello* operası gibi) bu çeviri edimi çok katmanlı da gerçekleşebilir. Bu çalışmaya konu olan *Literaturoper* örneklerinin bir kısmı tiyatro bir kısmı roman/öykü türünden uyarlanmışlardır. Bu bağlamda değerlendirildiklerinde kullanılan dil ve işaret sistemlerinin farklılığı dikkat çeker. Hem sahnede üç boyutlu olarak seyirciyle hem de basılı hâliyle okurla buluşması yönüyle iki farklı kitleye hitap edebilen tiyatro eserleri sahnelendiklerinde sözlü dilden farklı işaret sistemleri kullanmaları açısından operayla

³ *Literaturoper* terimi, görece genç bir terim olsa da bu alt türün neredeyse opera tarihi kadar eski olduğu görülmektedir. Edebiyat ile operanın organik bağı henüz adı konmadan yüzyıllar önce *Literaturoper* örneklerinin opera sahnelerinde seyirci/dinleyiciyle buluşmalarına neden olmuştur.

benzerlikler gösterir. Sözlü dilin yanı sıra ses, mimik, dekor ve benzeri işaret sistemlerinin bir araya gelmesiyle tiyatro ve opera gibi sahne sanatları farklı duylara hitap eden çoğul bir dil kullanırlar. Buna karşın, roman ya da öykülerden uyarlanan operalar kaynak metinde kullanılan sözlü dilin dışında farklı işaret sistemlerini iletişim aracı olarak kullanarak kaynak metinden biçimsel açıdan da büyük ölçüde ayrılır. Dahası, operada yalnızca sözlü dil, yani libretto değil, aynı zamanda müzik de bir iletişim yolu olarak kullanılır. Hatta bu çalışmada verilen örneklerde de görüldüğü gibi zaman zaman müziğin iletişim gücü sözlü dilin önüne geçer. Sözcüklerle müzik arasındaki bu ortaklık (ki bazı araştırmacılar bu ilişkiyi daha çok bir üstünlük savaşı olarak tanımlarlar) Peter Conrad'ın betimlediği gibi, operanın sözcükleri “notaların içine saklama”sıyla⁴ ortaya çıkar (Conrad, 1981, s. 113).

Kuramsal açıdan uyarlama kavramı irdelendiğinde temel unsurlardan birinin uyarlamayı yapan kişinin kaynak metinle kurduğu ilişki olduğu görülür. Başka bir deyişle, uyarlama motivasyonu uyarlamaya imzasını atan sanatçının kaynak metin hakkındaki yorumlarıdır. Bu nedenle, uyarlamayı bir okuma ve yorumlama biçimi olarak görmek gerekir. Edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalardan farklı olarak opera uyarlamalarında –yani *Literaturoper* örneklerinde- iki sanat türünün kendilerine özgü kural ve uzlaşmaları nedeniyle büyük değişiklikler görülmesi kaçınılmazdır. Bunun başlıca nedeni edebiyat metniyle librettonun uzunluk ya da sözcük sayısı farkıdır. Bir sözcüğün konuşulmasıyla şarkı formunda seslendirilmesi arasındaki sürenin farklı olması üzerinden açıklanan bu durum, edebiyat eserlerinin librettoya dönüşüm aşamasında büyük ölçüde kısaltılmalarına neden olur. Geleneksel yorumuyla zihinsel ve sessiz bir eylem olarak yorumlanan okuma eylemi⁵ müziğin baskın olduğu şarkı söyleme eylemine dönüşürken elbette bu deneyimin gerçekleştiği süre de değişir. Aynı durum tiyatrodan uyarlanan operalar için de geçerlidir. Örneğin, William Shakespeare'in yaklaşık on yedi bin sözcükten oluşan ve iki buçuk saat süren *A Midsummer Night's Dream* (*Bir Yaz Gecesi Rüyası*, 1596) oyununu 1961'de operaya uyarlayan Benjamin Britten ve Peter Pears kaynak metni büyük ölçüde keserek opera biçiminde sahnelenmesi yine iki buçuk saat süren bir librettoya imza atarlar. Shakespeare'in dilini olduğu gibi bırakan ancak pek çok sahne ve hatta karakteri librettonun dışında tutan bu opera, oyundan operaya dönüşüm sürecinin süreyle bağlantısının en dikkat çekici örneklerinden biridir. Shakespeare'in benzer dinamiklere sahip kadın-erkek ilişkilerine odaklandığı *A Midsummer Night's Dream*'inin Britten ve Pears uyarlamasında oyunun açılış sahnesine yer verilmediği, operanın doğrudan periler korosu eşliğinde büyümlü ormanda açıldığı görülür. Bu nedenle opera izleyicisi kaynak oyunun başında vurgulandığı hâliyle erkeklerin kadınlar üzerindeki gücüne ve baskısına tanıklık etmezler. Her ne kadar Oberon ve Titania arasındaki ilişki benzerlikler içerse de Shakespeare'in oyununda Atina Dükü Theseus'un Amazon Kraliçesi Hippolyta'yı kılıcının gücüyle evliliğe ikna ettiğini açıklaması ve Egeus'un kızı Hermia'yı malı olarak gördüğünü açıkça ifade etmesi kaynak metindeki kadın-erkek ilişkilerinin doğası hakkında okurun/izleyicinin fikir edinmesini sağlar. Öte yandan, operanın perilerle açılıp perilerle sona ermesi hem Puck'ın final konuşmasında hem de eserin adında yer alan “rüya” kavramına vurgu yapar.

Benzer biçimde Verdi de *La Traviata* (*Düşkün Kadın*, 1853) operasının kaynağı *La Dame aux camélias* (*Kamelyalı Kadın*, 1848) romanının açılış bölümlerine eserinde yer vermez. Alexandre Dumas'nın romanı esere adını veren karakterin ölümünden sonra eşyalarının açık arttırmada satılmasıyla başlarken, Verdi'nin operası renkli bir balo sahnesiyle açılır.⁶ Böylelikle aynı

⁴ Makaledeki tüm çeviriler yazara aittir.

⁵ Burada elbette günümüz teknolojik gelişmelerinin sonucu sesli kitapları ayrı tutmak gerekir.

⁶ Söz konusu balo sahnesinin zirvesinde opera tarihinin en tanınmış brindisi'lerinden biri olan “Libiamo, ne' lieti calici” duyulur.



karakterleri ve öyküyü resmeden iki eserin kendilerini okur ya da izleyiciye tanıtış biçimleri birbirinden büyük ölçüde ayrılır. Romanın ilk bölümlerindeki ölüm ve karamsarlık Verdi'nin operasında görülmezken, *La Traviata*'nın izleyicisi Violetta'nın yavaş yavaş ölüme sürüklenişine tanıklık eder. Verdi 18 Eylül 1852 tarihinde Léon Escudier'den *La Dame aux camélias*'ın (1852) oyun metnini ister ve librettist Francesco Maria Piave'nin belirttiğine göre Verdi ve Piave eserden öyle etkilenirler ki, beş gün gibi kısa bir sürede taslak metni ortaya çıkartırlar (Seta, 2004, s. 76). Böylelikle romandan, tiyatroya, tiyatrodan da operaya uzanan çok katmanlı uyarlama ortaya çıkar. *La Dame aux camélias* oyununun operaya dönüşme sürecinin başlangıcına işaret eden bu durum, uyarlamayı yapan sanatçıyla kaynak metin arasındaki güçlü iletişim ve etkileşimi gözler önüne serer. Verdi denince akla gelen ilk librettistlerden biri olan Francesco Maria Piave tarafından kaleme alınan librettoda Dumas'nın Marguerite Gautier'i Violetta Valéry'e dönüştür. Marguerite ve Violetta'nın öyküleri arasındaki en belirgin fark yaşamlarının sonlanmasıdır: Dumas, Marguerite'in Armand'la son kez bir araya gelmelerine izin vermezken, Verdi Violetta'nın Alfredo'yla buluşmasına ve "Parigi, o cara" düetinde geç de olsa kavuşan sevgililerin Paris'ten uzaklaşma hayali kurmalarına izin verir. Kaynak metinle operanın sonlarındaki bu farkın öykülerdeki nedeni Armand ile Alfredo arasındaki eylem/eylemsizlik farkı olarak görülür. Léonard Rosmarin'in (1999) de iddia ettiği gibi Verdi ve Piave tarafından kurgulanan Alfredo genç, idealist aşık prototipi olarak sahnede yer alırken Dumas'nın hayal gücünden çıkan Armand sevgisini göstermek ve ona sahip çıkmak konusunda yetersiz bir karakterdir (Rosmarin, 1999, s. 89). Birbirlerine çok yakın tarihlerde yazılan bu roman ve opera uyarlaması arasındaki farklılıkları kültürel ve türe özgü ayrılıklarla gerekçelendirmek mümkündür.

Yine bir Verdi-Piave ortak eseri olan *Macbeth* (1847) operasında bestecinin kaynak metin ve karakterler üzerine yorumları çok daha net görülür ve duyulur. Shakespeare'in üç cadısını üç farklı ses grubundan oluşan kadın koroyla opera sahnesine taşıyan Verdi, Lady Macbeth'in olay örgüsü ve esere adını veren kocası Macbeth üzerindeki etkisini kaynak oyundan daha güçlü biçimde vurgular. Gerek ikinci perdenin finalindeki ziyafet sırasında seslendirdiği *brindisi*, "Si colmi il calice" ("Kadehi doldur") gerekse dördüncü perdede yer alan uyurgezerlik sahnesinde seslendirdiği "Una macchia è qui tuttora!" ("Burada hâlâ bir leke var") ile Lady Macbeth bu operanın en derinlikli ve sesi akıllarda en çok kalan karakteri olarak resmedilir. Verdi'nin özellikle ziyafet sahnesini yorumlarken Lady Macbeth'ten "*il demonia dominatore*" ("egemen iblis") diye söz etmesi onu her şeyi kontrol eden şeytani bir karakter olarak gördüğünü ve resmettiğini gözler önüne serer (Rosen ve Porter, 1984, s. 99). Bu açıdan değerlendirildiğinde, Verdi'nin Shakespeare'in aynı adlı oyunuyla (1606) okur/izleyici olarak kurduğu ilişkinin ve kaynak metni yorumlayış biçiminin uyarlamanın tasarlanma sürecinde ne denli belirleyici olduğu açıkça anlaşılır. Kaynak metinle karşılaştırıldığında Lady Macbeth'in operada çok daha belirgin, görünür ve iştiril bir role ve öneme sahip olduğu açıktır.

Operada Lady Macbeth'in görünürlüğü ve gücü artarken kaynak oyunun operaya dönüşme sürecinde yapılan kısaltmalar başka karakterler üzerinden gerçekleşir. Shakespeare trajedilerinde görünen kişisel alan kamusal alan iletişimi *Macbeth*'te de belirgindir. Macbeth çiftinin kendilerine, birbirlerine ve seyirciye gösterdikleri yüzleriyle diğer karakterlere gösterdikleri yüzlerinin farkı kişisel-kamusal alan farkına dayanır. Ancak Verdi'nin operasında kamusal ve politik alanla ilgili pek çok durum, diyalog, sahne ve hatta karakterin librettoya dâhil edilmediği görülür. Kral Duncan'ın sessiz bir figürana dönüşmesi, Macbeth'in krallığı döneminde İskoç halkının ülkelerini terk etmelerine neden olacak bir tirana dönüşmesi gibi konular öykünün politik boyutundaki

boşluklardan sadece bazılarıdır. Böyle değerlendirildiğinde, Verdi'nin kamusal olana değil, kişisel, özel olana odaklandığı anlaşılar.

Kaynak metinle opera arasındaki farklılıklar yalnızca besteci ve librettistin kişisel yorumları sonucunda ortaya çıkmazlar. Her çeviri ediminde görüldüğü gibi erek okur ve kültür bu süreçte büyük rol oynar. Erek kültüre ait norm, gelenek ve beklentilerin en belirgin görüldüğü *Literaturoper* örneklerinden biri yine bir Shakespeare uyarlaması olan Ambroise Thomas imzalı *Hamlet*'tir (1868).⁷ Kültürlerarası dönüşümün izleri öykünün temel pek çok unsurunun değiştirilmesiyle gözler önüne serilir. Thomas'ın operasının detaylarına inmeden önce *Hamlet*'in (1601) Fransa yolculuğuna değinmek yararlı olacaktır. 1727 tarihli bir gazete makalesinin isimsiz yazarı, babasının cenazesi sırasında annesinin giydiği ayakkabılar hakkında konuşan *Hamlet*'in Fransız seyircisini hayrete düşürdüğünü, Fransız trajedilerinde yer almaya layık hiçbir prensin böyle bir yorumda bulunmayacağını söyler (Bailey, 1964, s. 2). Bu nedenle, *Hamlet* oyununun Fransa'da sahnelenişinde çeviriden çok uyarlamasının kullanıldığı görülür. Böylelikle oyun, Fransız tiyatro sahnelerine ve seyircisine "yaraşır" hâle dönüştürülür. Her ne kadar, zaman içinde George Sand gibi düşünürlerin de etkisiyle *Hamlet*'e yaklaşım değişmeye başlasa da Ambroise Thomas'ın operası 1847 yılında seyirciyle buluşan Paul Meurice tarafından Fransızca'ya çevrilen ve Alexandre Dumas'nın editörlüğünü üstlendiği versiyonu temel alır. Operanın kaynak metinden öykü bağlamında büyük ölçüde ayrıldığı görülür. İki eser arasındaki en belirgin fark, Thomas'ın operasının sonunda *Hamlet*'in hayatta kalması ve yeni kral olarak halk tarafından sevinç nidalarıyla karşılanmasıdır. Bir diğer önemli fark ise operanın Ophélie'nin kaynak metne kıyasla –tıpkı kendisinden oldukça farklı bir kadın karakter olan Lady Macbeth gibi– çok daha görünür ve iştilir olmasıdır. Tümüyle Ophélie'ye adanan dördüncü perdede Fransız operasının önemli uzlaşımından bir bale sahnesi de yer alır.⁸ Bu defa *Hamlet*'in içine bale yerleş-tiren Fransızlar İngiliz tiyatro severler tarafından eleştiri yağmuruna tutulur. Bu kültürel farklar ve gelenekler bir kenara bırakılırsa bu perdenin *Literaturoper* bağlamındaki en önemli işlevi bes-tecinin Ophélie karakterine verdiği önemi vurgulamasıdır. Bu perde doğrudan kaynak metnin operaya dönüşmüş hâli olarak yorumlanabilir. Zira, bilindiği üzere Shakespeare'in oyununda "Ophelia'nın delilik sahnesi" ("Ophelia's mad scene") olarak da bilinen dördüncü perde beşinci sahne boyunca Ophelia Gertrude, Claudius ve Laertes'e bilindik bazı halk şarkılarından bölümler seslendirerek çiçekler dağıtır. Oyunun belki de en dramatik bölümlerinden biri olan bu sahnede kendini ifade etmesine bir türlü izin verilmeyen, diyaloglarda hep alıcı ve dinleyen konumunda bulunması beklenen, uysal, boyun eğmiş Ophelia'nın kendine özgü iletişim yolu bulmaya yönelik trajik çabası görülür.⁹ Thomas'ın operasının finalinde Ophélie'nin cenazesinin yer alması ve neredeyse dördüncü perdenin tümünün ona ayrılması, kaynak metindeki sessiz karakterin Thomas sayesinde kendi sesine kavuşmasına neden olur. Bestecinin bu karaktere gösterdiği özenin ve verdiği önemin Fransız –özellikle Parisli– sanat severlerin Ophelia hayranlığı ile açıklanması mümkündür. 1827 yılında Fransa turnesi yapan İngiliz tiyatro grubunun *Hamlet* temsilleri ve

7 Detaylı inceleme için bakınız: Bilge, F. Z. (2020). 'A vos jeux, mes amis': Ophelia finding her own voice in Ambroise Thomas's *Hamlet*. M. Gadpaille ve V. Kennedy (Ed.) *Words, Music and Gender* içinde (ss. 191-199). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

8 Fransız opera geleneğindeki bu uzlaşımın ne denli önemli görüldüğünün en ilginç örneklerinden biri bu çalışmada değinilen Verdi'nin *Macbeth* operasıdır. 1847 yılında Floransa'daki Teatro della Pergola'da dünya prömiyeri yapılan eserin Paris'te sahnelenmesi için Fransızlar Verdi'den bazı değişiklikler yapmasını isterler. Bu değişikliklerin başında operaya bale sahnesi eklenmesi yer alır. Floransa'daki dünya prömiyerinden on sekiz yıl sonra, 1865 yılında Fransız opera normlarına uygun hâle getirilen *Macbeth* Paris prömiyerini yapar (Schmidgall, 1977, ss. 208-211). Günümüzde çoğunlukla 1865 versiyonunun sahnelendiğini de ayrıca belirtmek yerinde olur.

9 Detaylı inceleme için bakınız: Bilge, F. Z. (2020). "Her Speech is Nothing": The Communicative Function of Songs in Ophelia's Mad Scene. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (39), ss. 105-116. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Yayınları.



özellikle Ophelia'yı canlandıran Harriet Smithson'ın performansı büyük ses getirir. Bu performansların etkisiyle Ophelia *femme fragile* ("kırılgan kadın") imgesinin en önemli temsilcilerinden biri hâline gelir. Ophelia'nın Paris halkı üzerindeki etkisi öyle büyüktür ki on dokuzuncu yüzyıl saç ve giyim modasında gözle görülür etkisi olur (Bilge, 2020, s. 195).

Ophelia'nın izleyiciler üzerindeki etkisinin tersine, Salome çok farklı açılardan ses getirir. Başka bir deyişle Ophelia'nın *femme fragile* imajı Salome'de *femme fatale*'e ("ölümcül kadın") dönüşür. Estetisizm ve dekandansın en önemli temsilcilerinden biri olan İrlandalı yazar Oscar Wilde tarafından Fransızca kaleme alınan ve ilk kez 1896 yılında seyirciyle buluşan Salome oyunu, yazarın en tartışmalı eserlerinden biridir. Bu çalışmanın odak noktası ve sınırları nedeniyle operanın ve olay örgüsünün derinliklerine girmektense uyarlama ve kaynak oyun arasındaki ilişkiyi dil bağlamında irdelemek daha yararlı olacaktır. Yeni Ahit'te bulunan bir öyküde isimsiz yer alan Salome, Wilde'in oyunu öncesinde de pek çok sanatçının eserlerine konu olmuştu.¹⁰ Wilde'in sembolik oyununda çevresindeki erkekler –üvey babası Herod başta olmak üzere– tarafından bakışa maruz kalan, arzu nesnesi olarak görülen Salome'nin arzu ve bakış silahlarını bir erkeğe çevirmesinin neden olduğu karanlık trajedi resmedilir. Wilde'in oyununu Richard Strauss 1905 yılında operaya uyarlar. Prömiyerinden itibaren büyük beğeni toplayan bu operada Strauss'un müzikal bazı uzlaşmaları nasıl yıktığı ya da tersyüz ettiği de görülür. Karen Bennett'in da dikkatleri çektiği üzere besteci müzikal semiyotik bağlamında ilginç bir karar alarak kötücül Herod'u tenor, kurban Jochanaan'ı bariton olarak konumlandırır. Halbuki, geleneksel opera uzlaşmaları medeni, zarif ya da kahraman genç erkeği tenor, buna karşın kötücül, hain erkeği bariton ya da bas olarak görmeyi bekler (Bennett, 2019, s. 51). Geleneksel uzlaşmaları bu şekilde ters yüz ederek Strauss'un sınırları ve kuralları zorlamak konusunda kaynak oyunun yazarı Oscar Wilde'a yakın bir duruş sergilediğini iddia etmek yanlış olmaz. Benzer bir ilişkiyi yine müzikal bağlamda duyabilmek mümkündür: Özellikle on dokuzuncu yüzyıl Batı sanatını farklı yönlerden etkisi altına alan Oryantalizm, Wilde'in oyununda Doğu kültürlerine yapılan göndermelerle, Strauss'un operasında ise özellikle "Yedi Tül Dansı"nın müziğinde kendini gösterir. Salome'nin dansıyla ilgili en önemli noktalardan biri Wilde'in oyununda dansın süresinin, içeriğinin ve yönteminin açıklanmamasıdır. Bu belirsizlik bir yandan oyunu sahneye koyan yönetmenleri özgürleştirirken öte yandan belirsizliğin boyutları kararsızlığa sürükleyebilmektedir. Buna karşın, Strauss'un müziği Herod'un nasıl baştan çıkacağını ilk notadan itibaren belli etmeye başlar. Dansla birlikte tonun değişmesi, o ana kadar operaya hâkim olan atmosferin doğuya özgü vurmalı çalgılarla yerini coşkun bir heyecana bırakması eserin başından itibaren Salome'yi baştan çıkartmaya çalışan Herod'un bu egzotik bölümde nasıl etki altına alınacağını habercisi gibidir (Bennett, 2019, s. 56). Müziği açısından değerlendirildiğinde operanın bütününden farklı bir yapıya sahip olan "Yedi Tül Dansı" on dokuzuncu yüzyıldan itibaren Batı'yı etkisi altına alan ve Oscar Wilde'in eserinde de kendini gösteren Oryantalizmin büyüsunü müzik diliyle yansıtır. Sözün tümünden yok olduğu, tüm iletişimin çalgılar ve bedenle sağlandığı bu sahne operanın içine uzlaşım ya da gelenek gereği yerleştirilmiş bir bale sahnesi değil, doğrudan ana karakterin iletişim yolu olarak kullanılan görsel ve işitsel bir sahnedir. Bu sahneyle bir kez daha operada müziğin sözün önüne geçme olasılığı gözler önüne serilir.

Salome'nin Hedwig Lachmann imzasını taşıyan librettosunda kaynak metnin yaklaşık yüzde kırkı yer alır. Bu çalışma bağlamında uyarlamanın çok katmanlı doğasına, yani kullanılan sözlü dildeki çeviri edimine değinmek doğru olacaktır. Zira, dekadansın dili olarak kabul edilen

¹⁰ Bu sanatçıların en önemlileri arasında Titian ve Caravaggio ile Wilde'in Salome'yi zihninde şekillendirmesinde etkin rol oynadığı tahmin edilen Gustave Moreau sayılabilir.

Fransızca yazılan ve yazarın kendisi tarafından “güzel renkli müzikal” (Wilde, 1996, s. 72) bir eser olarak betimlenen *Salome* oyununun Almanca librettoyla operaya uyarlanması Gary Schmidgall gibi uzmanların dikkatini çekmiştir. Bu uzmanlar tarafından Almancanın fonetik açıdan daha keskin bir karaktere sahip olması nedeniyle Wilde’ın Fransızca sözlerle elde ettiği müzikalitenin tehlikeye düştüğü algısı dillendirilir. Hatta bu konuda en sık verilen örneklerden biri Türkçeye “karşısındakinin dudaklarını arzulamak” şeklinde çevirebileceğimiz “D’est de ta bouche que je suis amoreuse” söz dizisinin Almancada yine aynı anlama gelen “Deinen Mund begehre ich” sözleriyle karşılanmasıdır (Schmidgall, 1977, s. 272). Diller arası müzikal üstünlük odaklı rekabetinin dışında kaynak metnin müziğe uyarlanırken dil değiştirmesi özellikle ses üzerinde önemli rol oynayan sesli harflerin değişmesine neden olur. Paul Robinson’ın da altını çizdiği gibi “sesli harfleri değiştirdiğinizde –ki bu durum çeviride kaçınılmazdır- eserin müzikal dokusunu ve böylece de eserin asıl karakterini değiştirirsiniz” (1988, s. 332).

Ancak dilbilim ve fonetik bağlamında değer taşıyan bu gibi değerlendirmeler librettonun tek başına varlık göstermediği, yani mutlaka müzikle ve insan sesiyle birlikte sunulduğu gerçeğinin önüne geçmemelidir. Bu noktada temel soru kaynak metnin kendine özgü müzikalitesinin müziğe nasıl uyarlandığıdır. Schmidgall’ın da değindiği gibi Strauss, çok katmanlı ve sembolik kaynak oyunun psikolojik derinliğine odaklanmayı ve bunu müziğine taşımayı tercih etmiştir. Strauss’un operasında müzik gergin ve hatta vahşidir, zira devamlılıktan yoksundur (Schmidgall, 1977, s. 279). Ayrıca, besteci bu gergin müziğin Almancanın kendine özgü fonetik ve dilbilimsel kurallarıyla iş birliği içinde çalışmasına olanak sağlamıştır.

Kaynak metnin müzikalitesine ilişkin bir başka örnek Thomas Adès’in 2004 tarihli *The Tempest* (*Fırtına*) operasıdır. Shakespeare’in aynı adlı oyunundan İngiliz bir besteci tarafından uyarlanan operanın librettosu yine İngiliz bir librettist tarafından dil içi çeviriyle oluşturulur. Aynı zamanda tiyatro yazarı olan librettist Meredith Oakes, Shakespeare’in en müzikal oyunlarından biri kabul edilen metni günümüz İngilizcesiyle düzyazıya çevirerek büyük risk alır. Zira, operanın tüm dünyada büyük beğeni toplamasına karşın libretto özellikle Shakespeare uzmanları tarafından olumsuz yönde eleştirilmiştir. Britten ve Pears’ın *A Midsummer Night’s Dream*’de izlediği yolu –yani Shakespeare’in dilini, sözcüklerini, cümle yapısını olduğu gibi bırakıp metni kısaltmayı- tercih etmeme gerekçesi olarak hâlihazırda müzikal bir dilin müziğe çevrilmesinin zorluğu olduğunu belirtir. Shakespeare’in neredeyse tüm eserlerinde kullandığı biri vurgulu, biri vurgusuz beşli hece sistemi (*iambic pentameter*) kendine özgü bir ritme sahip olmakla kalmayıp aynı zamanda dize sonlarının kapanmasına da neden olur. Oakes, besteciyi müzikal açıdan özgürleştirmek amacıyla dil içi çeviri yapmayı ve librettoyu günümüz İngilizcesinde düzyazı formunda kaleme almayı tercih ettiğini belirtir.¹¹

Bu operada Adès’in kaynak metnin olay örgüsü ve karakterleri üzerinde yaptığı temel değişiklikleri sömürgecilik sonrası kuram (*postcolonial theory*) bağlamında değerlendirmek mümkündür. Sömürgecilik kavramını sorunsallaştıran bu kuram, sömürülene ses ve görünürlük olanağı sunarak sömüren sömürülen ilişkisine sömürülen tarafından bakmayı kolaylaştırır. Bu kuramı anımsatan biçimde Adès ve Oakes -Shakespeare’in aksine- operada son sözü Prospero’ya değil Caliban ve Ariel’e verir. Dahası adanın doğasını temsil eden Ariel ve yerlisi (bu adaya başka top- raklardan koparılıp getirilen bir kadının oğlu olmasına rağmen) Caliban’ın ağızlarından çıkan son sözcükler ve sesler, Prospero ve diğer Batılı “medeniyet” temsilcilerinin adadan gitmesinin adayı ve adaya ait varlıkları nasıl özgürleştirdiğini vurgular. Perde inerken seyirci/dinleyicinin

¹¹ Shakespeare’in *The Tempest* oyununun İngiliz opera uyarlamaları üzerine yazar tarafından Cardiff Üniversitesi’nde yürütülen araştırma kapsamında librettist Meredith Oakes ile 2012 yılında Londra’da gerçekleştirilen yüz yüze görüşmeden alınmıştır.



duyduğu tek sözcük Caliban'ın ağzından çıkan "Caliban!" adyken, bu sözcüğe Ariel sahne arkasından çeşitli sesli harflerle eşlik eder. Böylelikle Prospero ve diğer Batılıların adaya getirdiği kültür, dil ve tüm kurallar etkilerini kaybedip yerlerini adanın asıl sahiplerinin seslerine bırakır.

Kaynak metni tiyatro oyunları olan bu operalarda görüldüğü üzere her iki sahne sanatının işaret sistemleri bağlamında ortak pek çok yönü bulunmaktadır. Ancak kısa öykü ve özellikle romanlardan uyarlanan operaların kaynaklarıyla daha farklı iletişim içinde oldukları ve türlere özgü uzlaşımlar ve gereksinimler nedeniyle birbirlerinden ayrıldıkları görülmektedir. Librettolarıyla da bilinen İngiliz şair W. H. Auden (1951) operanın ve librettonun işlevine ve alanına ilişkin görüşlerini kaleme alırken, operayı romanla karşılaştırır. Auden'a göre romanla opera arasındaki temel fark operada olasılıklara yer olmamasıdır. Başka bir deyişle, romanlarda görülen, iyi ve kötü, etkin ve edilgen olabilme potansiyeline sahip karakterler operada bulunamaz, zira "müzik dolaysız bir gerçekliktir ve içinde ne olasılığa ne de edilgenliğe yer yoktur" (Auden, 1951, s. 8). Daha önce de değinildiği gibi roman ya da öykülerden uyarlanan operaların kaynak metinlerle aralarındaki en büyük fark kullandıkları işaret sistemleridir. Herman Melville'in ölümünden sonra, 1924 yılında yayımlanan kısa romanı *Billy Budd, Sailor (Denizci Billy Budd)* 1951 yılında Benjamin Britten tarafından *Billy Budd* adıyla operaya uyarlandığında doğal olarak bu işaret sistemlerinden kaynaklanan büyük değişiklikler görülür. Zira yazılı dil ve sözcükler, operada müzik, beden dili, mekân gibi farklı işaret sistemleriyle de desteklenir. Bunların ilki anlatıcıdır: Melville'in romanında Billy Budd'ın öyküsü üçüncü tekil şahıs anlatıcı tarafından okura aktarılır. Ancak bu üçüncü tekil şahıs anlatıda anlatıcının her şeyi gören ve bilen biri olmadığını romanın sonlarına doğru Vere ile Billy arasında kapalı kapılar ardında gerçekleşen konuşma hakkında bilgi sahibi olmadığını itiraf etmesinden anlarız. Yine de olay örgüsünün içinde yer almaması ve geçmişte kalan bir öyküyü aktardığını belli etmesiyle, Billy Budd'ın öyküsüyle ilişkisi tıpkı antik Yunan'daki koroyu anımsatan bir mesafeye işaret eder. Ünlü İngiliz romancı E.M. Forster tarafından kaleme alınan opera librettosunda ise romandan farklı olarak metne eklenen giriş ve sonuç bölümleri öykünün karakterlerinden biri olan kaptan Vere tarafından anlatılır. Böylelikle yaşlı Vere'nin geçmişte kalan bu olayı nasıl hatırladığı bir tür geriye dönüş biçiminde seyirciye/dinleyiciye sunulur. Bu bağlamda, Vere'nin operada anlatıcı rolünü üstlendiğini iddia etmek mümkündür. Ancak Vere'nin şahit olmadığı olayların da bu geriye dönüş dâhilinde aktarılması öykünün Vere'nin anıları ve hayal gücünün ürünü olduğunu düşündürür. Her ne kadar Billy Budd özelinde operanın anlatıcısı karakterlerden biriymiş gibi görünse de Nina Penner'ın (2020) da belirttiği gibi çoğu zaman orkestra karakterlerin iç dünyalarına giriş imkânı sunarak bir tür anlatıcı işlevi görür (Penner, 2020, s. xiii).

Billy Budd'ın öyküsünün uyarlama süreci kendi içinde çok katmanlı bir çeviri edimine işaret eder. Melville, romanını metnin son bölümünde yer alan "Billy in the Darbies" ("Kelepçelenmiş Billy") adlı baladdan yola çıkarak kaleme alır.¹² Dolayısıyla Billy'nin ballad biçiminde başlayan öyküsü önce düz yazıyla romana oradan da tekrar müziğe yani operaya uyarlanır. Britten'in operasında bu ballad "Look! Through the port comes the moonshine astray" (Bak! Ay ışığı yolunu şaşırmış, iskele tarafından geliyor") adlı aryaya dönüşerek idamını bekleyen Billy tarafından seslendirilir. Böylelikle bu arya temel işlevini yerine getirir ve seyirci/dinleyicinin karakterin iç dünyasına girmesine izin verir. Nasıl operada orkestra bir tür anlatıcı işlevi görüyorsa arya da karakterlerin iç dünyalarını, duygu durumlarını, düşüncelerini dillendiren iç seslerinin dışa vurumu olarak tanımlanır. Üçüncü tekil şahıs anlatıcıya sahip roman ve öykülerle bu eserlerin opera

¹² Çoğunlukla müzikle birleşip şarkıya uyarlanan bir şiir formu olan balladı Melville romanı yazmaya başlamadan önce kaleme almıştır.

uyarlamaları arasındaki en belirgin fark, karakterlerin doğrudan seyirci/dinleyicilerle iletişim kurabilmeleridir. Kaynak metne adını vermesine rağmen hep başkalarının gözünden geçmiş zamanda tarif edilen Billy Budd, Britten'in operasında tam anlamıyla kendi sesine kavuşur. Yine de giriş ve sonuç bölümlerindeki anlatıcı görevi ve Billy'nin ölümünün kendisi üzerindeki etkilerinin aktarımı bağlamında değerlendirildiğinde Britten'in operasında odaklanılan karakterin Vere olduğunu iddia etmek yanlış olmaz (Seymour, 2004, s. 138). Bu iddianın müzikal karşılığı, Britten'in genç kurban Billy yerine Vere'yi tenor olarak tanımlaması ve hatta bu karakteri Peter Pears için bestelemesinde görülür (Carpenter, 1992, s. 282).

Opera sahnesinde kendi sesine kavuşan tek karakter elbette genç denizci Billy Budd değildir; Dmitri Şostakoviç bir burnun da kendi sesiyle insanlığa seslenmesine imkân verir. Şostakoviç'in henüz yirmi bir yaşındayken Gogol'un "Burun" (1836) öyküsünü 1928 yılında üç perdelik opera-ya dönüştürürken bu avangart ve gerçeküstücü metni aynı özellikleriyle opera sahnesine taşır. Parçası olduğu bedeni terk edip kendi başına bir yaşam süremeye başlayan ve ait olduğu kişiden daha yüksek bir rütbeye sahip olan burnun ve o burnun sahibinin öyküsü hem Gogol'un hem de Şostakoviç'in döneminde politik taşlama içeriyordu. Rus edebiyatının en önemli ve başarılı taşlamalarından biri kabul edilen bu ironik metnin opera uyarlaması da aynı ironi ve taşlamayı müzikte yansıtır. Rütbelerine ve görevlerine her şeyden çok önem veren bürokratları eleştirirken Şostakoviç çok farklı müzikal türleri operasında birleştirir: Vurmali çalgıların özellikle kendini gösterdiği operada dönemin Rus halk müziği, vals parodisi, klasik opera gibi müzikler çoğu zaman kendini komik duruma düşüren tiz sesli üst rütbeli erkek karakterlere eşlik eder.¹³ İlk iki perdesi Şostakoviç tarafından yazılan librettoda Gogol'un "Burun" öyküsü dışında yine aynı yazarın "Palto", *Bir Delinin Hatıra Defteri* ve *Evlenme* gibi eserlerinin yanı sıra Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler* romanına da atıfta bulunulur. Bu göndermelerle dönemin Rus toplumunun ve sınıfsal yapısının ironik eleştirisi çok katmanlı biçimde sunulur. Operayı, kaynağı olan kısa öyküden ayıran en önemli özelliklerinden biri ise çoksesliliğidir. Şostakoviç'in eserini müziği meydana getiren farklı uzlaşım ve solo yapan çok sayıdaki karakter nedeniyle karmaşık bir opera olarak betimlemek mümkün. Bu da elbette müziğin olay örgüsünün groteskliğiyle uyum içinde olduğunu gösterir. Gogol'un öyküsünde sözcüklerin yarattığı taşlama ve grotesk karakter Şostakoviç'in operasında çalgı uyarlamaları, insan sesi kullanımı ve oyunculukla yaratılır. Ocak 1930'daki prömiyerinde "deneysel bir performans" olarak tanımlanan operası için Şostakoviç "müzik ve teatral sunum sentezi" yaratmaya çalıştığını söyler (Tumanov, 1993, s. 402). Başka bir deyişle, bu operada müzik ve harekete ilişkin elementler birbirinin önüne geçmeyecek şekilde tasarlanmışlardır. Bu bağlamda karakterlerin ağızlarından çıkan sözler, yani operada müziğin ortağı olarak tanımlanan sözlü dil, en az müzik kadar önemlidir (Tumanov, 1993, s. 413).

Şostakoviç'in *Burun* operasında görülen edebiyat-opera diyalogu Gaetano Donizetti'nin 1835 tarihli *Lucia di Lammermoor* (*Lammermoor'lu Lucia*) operasında daha farklı sonuçlar doğurur. Kaynak öyküdeki değişiklikler bağlamında değerlendirildiğinde Şostakoviç'in operasına yaptığı ve çoğunlukla Gogol'un kaynak metninin kısalığıyla ilişkilendirilen ekler Donizetti'nin uyarlamasında kısaltmalar olarak görülür. Elbette bunun en önemli nedeni ünlü İskoç romancı Sir Walter Scott'ın metninin operaya tümüyle uyarlanamayacak kadar uzun bir tarihî roman olmasıdır. Bu çalışma kapsamında vurgulanan uyarlama nedenleri ve besteci ile librettistlerin kaynak metni yorumlama biçimleri göz önüne alındığında Donizetti'nin net bir tercihte bulunduğu görülür. İngiltere ile İskoçya'yı birleştiren 1707 Birlik Yasaları'nın kabulü etrafında meydana gelen

¹³ Üst rütbeli erkek karakterlerle geleneksel müzik türlerinin bu şekilde özdeşleştirilmesine ilişkin farklı örnekler Tumanov'un makalesinde irdelenmektedir (1993, ss. 397-414).



olayları arka plan olarak kullanan 1819 tarihli Sir Walter Scott, romanı gerçek bir olaya dayanan aşk öyküsü ekseninde, İskoç tarihini ve on sekizinci yüzyıl İskoçya'sındaki sosyo-politik dinamikleri ele alır. Bu açıdan düşünüldüğünde romanın *The Bride of Lammermoor* (*Lammermoor'un Gelini*) başlığındaki gelin (*bride*) sözcüğü ve bu sözcük aracılığıyla evlilik kurumuna yapılan gönderme Lammermoor adının yanında ikinci planda kalır. Zira eserin başlığında gelinin adı değil, güneydoğu İskoçya'da yer alan Lammermoor Tepeleri belirleyici konumdadır. Yalnızca eserlerin adlarına bakıldığında bile yazar ve bestecinin odak noktalarındaki farkın görülmesi mümkündür. Sir Walter Scott'ın romanındaki isimsiz gelin Donizetti'nin operasında yerini Lucia'ya (yani romandaki Lucy'e) bırakır. Böylelikle odak, mekân ve mekânla ilişkili tarihsel olaylardan gelinin ve evliliğin kendisine kayar. Donizetti'nin odak noktasını bu şekilde belirlemesiyle operanın tümüne aşk ve evlilik karşıtlığı yerleşir. Yine, operanın adından beklendiği üzere operanın ana karakteri Lucia'dır. Her ne kadar eserin açılış sahnesinin hâkimi kaynak romandaki eril düzeni yansıtacak biçimde erkek koro ve erkek karakterler olsa da bu ataerkil düzen içinde kendi arzularını ve isteklerini elde etmesine izin verilmeyen Lucia'nın trajedisi Donizetti'nin operasının temelini oluşturur.

Kaynak romanda politik nedenlerle birbirine düşman iki ailenin çocuklarının birleşmesini imkânsız kılan her ne kadar eril düzen olsa da bu düzenin metindeki en büyük savunucusu Lucy'nin annesi Leydi Ashton'dır. Donizetti'nin operasında Lucia ve Edgardo'yu ayırmak amacıyla mektuplaşmalarına engel olan, sahte mektuplar yazan Enrico'nun romandaki esin kaynağı bu anne karakteridir. Donizetti'nin operasında öykü başlamadan önce annenin ölmüş olması Lucia'nın bu eril dünyadaki yalnızlığını vurgularken Scott'ın romanındaki derinlikten dinleyici/seyirci mahrum kalır. Müzikologlar, kötücül anne karakterine bu operada yer verilmemesini on dokuzuncu yüzyıl İtalyan opera geleneğinde annelerin -az sayıdaki istisnalar hariç- hep sevgi dolu, koruyucu anneler olarak resmedilmesiyle açıklamaktadırlar (Fisher, 2007, s. 22). Öte yandan, operada Lucia ve hizmetçisi Alisa dışında kadın karakter olmaması Lucia'nın başka kadınlarla kıyaslanmasına da engel olur. Böylelikle Lucia'nın çaresizliği vurgulanır. Donizetti'nin Lucia'ya verdiği önemin en büyük göstergelerinden biri Verdi'nin *Macbeth* operasındaki uyurgezerlik sahnesini ve Thomas'nın Hamlet operasındaki delilik sahnesini anımsatan bir sahnesinde Lucia'yı ve onu canlandıran sopranoyu ön plana çıkartmasıdır.

Lucia di Lammermoor her ne kadar on dokuzuncu yüzyıl İtalyan opera repertuvarının önemli eserlerinden biri olarak kabul görse de bu çalışma bağlamında ironik bir metinlerarası öneme sahiptir. Philip Reed (2011) tarafından da dillendirilen iddiaya göre Britten *A Midsummer Night's Dream* içindeki *Pyramus and Thisbe* (*Pyramus ve Thisbe*) operasını Donizetti'nin eserinin parodisi olarak bestelemiştir (Reed, 2011, s. 39). Shakespeare'in oyunundaki oyun-içinde-oyunun doğrudan operaya çevirisi olan bu sahnede zanaatkarlardan meydana gelen bir grup amatör aktör Shakespeare'in *Romeo and Juliet* (*Romeo ve Jülyet*, 1597) oyununa da esin kaynağı olan Pyramus ve Thisbe'nin trajik öyküsünü Atina Dükü Theseus ve Amazonlar Kraliçesi Hippolyta'nın Atina'daki düğününde sahnelerler. Gerek kaynak oyunda gerek Britten'in operasında sınıfsal farklılıkların ve amatör oyuncuların yetersizliklerinin vurgulandığı bu sahne özellikle Britten'in eserinde çok çarpıcıdır. Zira eserin bütününe hâkim olan müzikal uzlaşımlar bu bölümde yerini on dokuzuncu yüzyıl İtalyan operası normlarına ve özellikle bel canto geleneğine bırakır. Britten'in *A Midsummer Night's Dream* operasını tamamlamadan Şubat 1959'da Joan Sutherland'ı büyük üne kavuşturan *Lucia di Lammermoor* operasını Royal Opera House'da izlediği ve Peter Pears'a yazdığı 27 Şubat 1959 tarihli mektupta operayı "korkunç bir deneyim" olarak tanımladıktan sonra "sanki Mozart, Gluck ve diğerleri hiç var olmamış gibi, sıradan, bayağı, çok sıkıcı" diyerek

eleştirisini sürdürür (Reed, 2011, s. 39). Bu eleştiriler ışığında Donizetti'nin kendi müzikal imzası ve kaynak metni yorumlayışı ışığında başarı elde eden operası Britten'in *A Midsummer Night's Dream* operasında amatör oyuncuların yetersizliklerini vurgulamak için kullanılır.

Bu çok katmanlı metinlerarası ve uyarlama odaklı ilişkiler roman, şiir, tiyatro ya da opera fark etmeksizin metin olarak yorumlanabilen tüm eserlerin birbirleriyle iletişim içinde olduğunu göstermektedir. Birbirinden farklı biçim ve yoğunluklarda gözlemlenen bu ilişkiler ağı insan olma hâllerine odaklanan sanat eserlerinin dönem, dil, kültür, tür farkı gözetmeksizin geçerliliğini koruduğunun ve birbirlerinin içinde varlıklarını sürdürebileceğinin kanıtıdır. Bir tür çeviri edimi olan uyarlamalarda bu iletişim, dönüşümün gerekçesi ve yöntemine bağlı olarak değişkenlik gösterir. Mitolojik bir anlatı olarak yaşamına başlayan Pyramus ve Thisbe'nin öyküsü Ovidius'un *Metamorphōsēs (Dönüşümler)* eserinde yazılı ölümsüzleştikten sonra Shakespeare'in *Romeo and Juliet* oyununda farklı biçime evrilip, yine bir Shakespeare oyununu uyarlayan Britten'in elinde Donizetti'nin bir roman uyarlaması olan operasının müzikal uzlaşmalarıyla birleşerek *A Midsummer Night's Dream* operasında bambaşka bir forma bürünür.

Eserlerin bu sonsuz döngü içinde nasıl bir dönüşüm içinde seyirci, okur ya da dinleyiciye sunulduğu, uyarlama çalışmalarının temelini oluşturmaktadır. Opera ve librettunun nasıl okunup değerlendirilmesi gerektiğini tartışan Robinson'a (1988) göre opera yorumlayan kişilerin sorması gereken asıl soru, "metin ne diyor?" değil, "metin müzikal doku içinde kendine nasıl bir yer buluyor?" olmalıdır (Robinson, 1988, s. 341). Bu çalışmada kısaca *Literaturoper* bağlamında tartışılan örneklerde kaynak metnin operaya dönüşürken müzikle nasıl bir ortak dil oluşturduğu ve bu dönüşüm sürecinde türlere özgü farklı işaret sistemlerinin ne gibi değişikliklere neden olduğunun altı çizildi. Verilen örnekler elbette çoğaltılabilir, zira operayla edebiyatın ortak tarihi azımsanmayacak kadar uzun. Dahası, bu ilişki insanlığın operaya ve edebiyata ilgisi sürdükçe devam edecek. Ancak bu çalışmada asıl amaç farklı örneklerin değişik özelliklerine odaklanarak sözlü dille müziğin kesişim noktası olan *Literaturoper*'in genel çerçevesini ve yöntemlerini belirlemektir.

Bu çalışmada irdelenen örneklerde görüldüğü üzere tüm uyarlama edimlerinde olduğu gibi *Literaturoper*'de de temel olan bestecinin –ve librettistin- kaynak edebiyat metniyle okur ya da izleyici olarak kurdukları ilişki ve bu ilişki sonucunda kaynak metni farklı işaret sistemleri kullanılarak yeniden kurgulama süreçleridir. Bu sürecin sonunda seyirci/dinleyiciye sunulan opera, kaynağıyla iletişim kurar ve onun kimi yönlerinin altını çizerek daha da belirginleştirir. Bu dönüşüm sürecinde belirleyici unsur bestecinin –ve librettistin- bakış açısı ve yorumudur. Sözcüklerle müziğin ortaklaşa meydana getirdiği operaya özgü dili kullanan *Literaturoper*, kaynağı olarak konumlandığı edebiyat metniyle bir arada ve aynı zamanda ondan bağımsız olarak varlık gösterebilme yetisine sahiptir. Bu nedenle, uyarlama çalışmaları bağlamında metinler ve türler arası iletişim ve etkileşimin en belirgin ve zengin örneklerinden birini oluşturur.

Kaynaklar

- Auden, W.H. (1951). Some reflections on opera as a medium. *Tempo, Summer, No. 20*, ss. 6-10.
- Bailey, H. P. (1964). *Hamlet in France: from Voltaire to Laforgue*. Cenevre: Librairie Droz.
- Bennett, K. (2019). The musical power of Salome: Strauss translates Wilde. *Translation matters, Vol. 1. No. 2*, ss. 43-62.
- Bilge, F. Z. (2020). 'A vos jeux, mes amis': Ophelia finding her own voice in Ambroise Thomas' Hamlet. V. Kennedy ve M. Gadpaille (Ed.), *Words, music and gender* içinde (ss. 191-199). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.



- Carpenter, H. (1992) *Benjamin Britten: a biography*. Londra: Faber & Faber.
- Conrad, P. (1981). *Romantic opera and literary form*. Berkeley: University of California Press.
- Dumas, A. (2013). *The lady of the camellias*. L. Schillinger (Çev.). Londra: Penguin Books.
- Fisher, B. D. (2007). *Opera classics library: Lucia di Lammermoor*. Miami: Opera Journeys Publishing.
- Gogol, N. (2021). *Burun*. M. Yılmaz (Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Hutcheon, L. (2013). *A theory of adaptation*. Londra: Routledge.
- Istel, E. (1914). *Das libretto: wesen, aufbau und wirkung des opernbuchs*. Berlin, Leipzig: Schuster & Loeffler.
- Melville, H. (1973). *Billy Budd, sailor and other stories*. H. Beaver (Ed.). Londra: Penguin Classics.
- Penner, N. (2020). *Storytelling in opera and musical theater*. Bloomington: Indiana University Press.
- Petersen, P. (1999). Der Terminus 'Literaturoper' - eine Begriffsbestimmung. *Archiv für Musikwissenschaft*, 56, 1, ss.52-77.
- Reed, P. (2011). *A midsummer night's dream: the music*. B. Britten, G. Kahn (Ed.), *Overture opera guides: a midsummer night's dream* içinde (ss. 23-40). Londra: Oneworld Classics.
- Robinson, P. (1988). A deconstructive postscript: reading libretti and misreading opera. A. Gross ve R. Parker (Ed.) *Reading opera* içinde (ss. 328-346). Princeton: Princeton University Press.
- Rosen, D. ve A. Porter. (1984). *Verdi's 'Macbeth': a sourcebook*. Londra, New York: Cambridge Scholars Press.
- Rosmarin, L. (1999). *When literature becomes opera*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi.
- Schmidgall, G. (1977). *Literature as opera*. New York: Oxford University Press.
- Scott, S. W. (2008). *The bride of Lammermoor*. Oxford: Oxford University Press.
- Seta, F.D. (2004). New currents in the libretto. S. L. Balthazar (Ed.), *The Cambridge companion to Verdi* içinde (ss. 69-87). Cambridge: Cambridge University Press.
- Seymour, C. (2004). *The operas of Benjamin Britten: expression and evasion*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Shakespeare, W. (2003). *A midsummer night's dream*. H. F. Brooks (Ed.). Londra: The Arden Shakespeare.
- Shakespeare, W. (1997). *Hamlet*. H. Jenkins (Ed.). Walton-on-Thames: The Arden Shakespeare.
- Shakespeare, W. (2004). *Macbeth*. K. Muir (Ed.). Londra: The Arden Shakespeare.
- Shakespeare, W. (1980). *The tempest*. F. Kermode. New York: The Arden Shakespeare
- Tumanov, A. N. (1993). Correspondence of literary text and musical phraseology in Shostakovich's opera *the nose* and Gogol's fantastic tale. *The Russian review*, Vol. 52, No. 3, ss. 397-414.
- Wilde, O. (1996). *De profundis*. Mineola: Dover Publications.
- Wilde, O. (1967). *Salome*. L. A. Douglas (Çev.). New York: Dover Publications.



Özgün Makale

Gestus Müziği^{1, 2}**Gestic Music³****Ayşegül DİNÇ⁴****Öz**

Gestus, Bertolt Brecht (1898-1956) tarafından kuramlaştırılan epik tiyatronun temel kavramlarından biridir. Jestten farklı olarak gestus, oyundaki karakterlerin bireysel ifadelerini yansıtmaz; yaratıcı ekip tarafından oyunun toplumsal olana dair söylem geliştirmesine yönelik bir bilinçle oluşturulur. Gestusların oluşumunda önemli unsurlardan birisi müziklerdir. Epik tiyatronun biçimsel yapısı ve ideolojik yaklaşımıyla uyumlu olan bu müziğe gestus müziği adı verilir.

Literatür taraması yoluyla toplanan verilerin betimsel içerik analizine tabi tutulmasıyla oluşturulan bu makalede, tiyatro ve müziğin kesiştiği noktada duran gestus müziğine dair temel bilgiler, Brecht'in verdiği örneklerden ve ona ait epik oyunlarda kullanılan müziklerden yola çıkılarak elde edilmiştir. Sonuçta, gestus müziğinin, ortodoks tiyatro müziğinden işlevsel açıdan ve sahnedeki eylemle kurduğu karşıt ilişki bakımından farklı olduğu, epizodik yapıyı oluşturmak için oyunu parçaladığı ve ideolojik iletileri aktarmak için kullanıldığı tespit edilmiş, ayrıca gestus müziğinin sınırları ve epik tiyatrodaki yeri belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Gestus, Gestus Müziği, Epik Tiyatro, Bertolt Brecht.

Abstract

Gestus is one of the basic concepts of epic theatre theorized by Bertolt Brecht (1898-1956). Unlike gesture, gestus does not reflect the individual expressions of the characters in the play, it is created by the creative team with an awareness to develop a social discourse of the play. Music is one of the key elements in the formation of Gestus. This music, which is compatible with the formal structure and ideological approach of epic theater, is called gestic music.

In this review (compilation) type of article created with the literature review method, the basic data on gestic music, which stands at the intersection of theater and music, were obtained from the examples given by Brecht and the music used in his epic plays. As a result, it has been determined that gestic music is different from the orthodox theater music in terms of its functional and oppositional relationship with the action on the stage, it breaks up the play to create the episodic structure and is used to convey ideological messages.

Keywords: Gestus, Gestic Music, Epic Theatre, Bertolt Brecht.

¹ Makale başvuru tarihi: 28.08.2021, makale kabul tarihi: 13.10.2021.

² Çalışma, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde Ocak 2021 tarihinde Doç. Dr. Elif Damla Yavuz danışmanlığında tamamlanan *Haldun Taner'in Epik Tiyatrosunda Müzik* başlıklı doktora tezinin aynı başlıklı bölümünden türetilmiştir.

³ The study was compiled from the doctoral thesis titled *Music in Haldun Taner's Epic Theater* completed under the supervision of Associate Professor Elif Damla Yavuz at January 2021 within Mimar Sinan Fine Arts University Social Sciences Institute.

⁴ Arş. Gör. Dr., Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, aysegul3005@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4262-196X.



Giris

Özünü Marksizm ve Hegelyan diyalektikten alan toplumcu-gerçekçi bir tür olan epik tiyatro, 1930'larda Bertolt Brecht (1898-1956) tarafından kuramlaştırıldı. 1900'lerin ilk yarısında, Erwin Piscator'un (1893-1966) Agit-prop olarak nitelendirdiği, Marksist ajitasyon ve propagandaya dayalı proletarya tiyatrosunun ideolojik ve teknik anlamda kaynaklık yaptığı bu türün en büyük motivasyonu toplumda sınıf bilinci uyandırmak, faşizme, diktaya, kapitalizme ve burjuva değerlerine karşı toplumsal bir uyanışı sağlamaktır. Epik tiyatronun biçimsel unsurları bu amacı desteklerken, başta gestus olmak üzere Brecht'in oluşturduğu kavramlar, toplumsal olana dair söylem geliştirmeye katkı sağlar. Epik tiyatronun biçimsel unsurlarının temelleri, Brecht'in burjuvaya mâl olan Aristotelesçi tiyatroya karşı çıkması ile şekillenir. Aristotelesçi tiyatro eserinin bütünlüklü yapısına karşın epik tiyatro epizodik yapıyı kullanır. Böylece Aristotelesçi tiyatronun prensiplerinden olan, seyircinin sahnede kiyle birlik kurması durumunun yani özdeşleşimin (katharsis) karşısına geçer ve seyircinin sahnedekine eleştirel bakmasını sağlar. Gestuslar aracılığıyla burjuva değerlerine ve burjuvanın kapitalizmi ivmeleyen mirasına karşı çıkışın teknik açıdan temelinde bu biçim farkı söz konusu olduğu gibi aynı zamanda epizodik yapı gestusların oluşumu için alan açar.

Mutlu Parkan, gestus kavramını "bilimsellik" üzerinden açıklar. Brecht'in kendi örneklerinden yola çıkan Parkan'a göre, elmanın ağaçtan düşüşü gibi sıradan bir olaya yabancı bir olay gibi bakan Newton'un, 'neden ve nasıl düşüyor?' sorularını sormasına neden olan tutumu, gestusların algılanmasını sağlayan kavramsal süreçlere benzer (2015, s. 30). Gestusun felsefi kökleri ise Walter Benjamin'in tespit ettiği üzere, Hegelci diyalektiktir. Tiyatroyu diyalektik bir tutumla ele almak, gestusların oluşmasını sağlar. Bu diyalektik tutum, birbirini takip eden anlatım ve davranış şekilleri arasındaki çelişkiden ve karşıtlıktan değil, uzlaşmadan doğar (Benjamin, 2018, s. 26).

Gestus kavramı jestle karıştırılmamalıdır. Jestler kişisel durumları açığa vururken, gestus toplumsal olanı gösterir. Gestus kullanan oyuncu, jest yapmaya odaklanan oyuncu gibi metne sadık kalan ve metindeki duyguları ya da durumları yalnızca fiziksel şekilde aktarma derdinde olan oyuncu değildir. Oyunu, kendi ideolojik penceresinden yorumlar, sanatsal araçlardan yararlanarak değerlerini, ideolojisini ve yaşadığı toplumun bireyleri arasındaki ilişkileri oyununa aktarır ve rolünün sınırlarını aşar. Böylece bireysel olandan, toplumsal olana doğru söylem geliştirir. Oyuncu, karakterin iç dünyasına değil, karakter üzerinden yaratacağı gestuslara odaklanır. Gestusları somut hâle getiren bu oyunculuk anlayışı hem sanatsal hem de toplumsal anlamda yarar sağlar ve seyircinin oyunda geçen karakterlerin davranışlarına sebep olan, sınıfsal ve ideolojik nedenleri anlamasını kolaylaştırır (Arıcı, 2006, ss. 96-100).

Gestus toplumsal olana ait bir dildir (Brecht, 1981, s. 177) ve şu temelleri içerir: toplumsal davranış (*social behaviour*), kişisel tavra dayalı bakış açısı (*attitudinal perspective*), hisleri açığa vuran mizansen (*demonstrative enactment*). Dolayısıyla, gestus kavramının özünde, insanın toplumsal etkileşiminin teatral temsillerinin bulunduğu söylenebilir (Ferran, 2000, s. 7). Brecht, gestus kavramını *Gesamthaltungen* (toplu tutum) kelimesiyle açıklar. Bu kavram, oyuncunun kendi toplumu ve diğer bireylerle olan ilişkisinin altını çizen ve ortaya çıkaran tutum ve davranışlarını kapsar. Bu sadece bir dizi beden veya el hareketi değildir. Bunun yerine, gestuslar çeşitli toplumsal ilişkiler hakkında politik açıklamalar yapar, olayları tarihsel bağlamlara yerleştirir (Nadar, 1974, s. 90).



Gestusların oluşması için çeşitli teknikler kullanılır: Oyuncunun canlandığı karakterin tüm çelişkilerini ortaya koyması (Macclean'dan aktaran Arıcı, 2006, s. 98), oyunu duraklatmak (Benjamin, 2018, ss. 31-32), sahnenin müzikten dekora kadar her bileşenle beraber eleştirel bir tutum takınması, bunlardan bazılarıdır. Hangi davranışların gestus oluşturup hangilerinin oluşturmayacağına dair Brecht'in verdiği örneklerden yola çıkarak çeşitli hareket betimlemeleri yapılabilir (bkz. Tablo 1):

Gestus olmayan	Gestus olan
Bir yaz günü bir sineğe karşı kendini savunma.	Pejmürde kılıklı bir adamın köpeklerle karşı kendini savunması.
Bir kış günü, sakar birinin kaygan bir zemin üzerinde düşmesi.	Bir bürokratin kaygan bir zemin üzerinde kaymamak için uğraşıp didinmesi. Böyle bir kayma sonucu başkalarının gözünde saygınlığını yitirme.
	Çalışma gestusu. Doğayı egemenliği altına almayı amaçlayan insan etkinliğinin bir toplum sorunu olması ve insanlar arası eşitsizliği artırması.
Acı çekme. Özellikle hayvansal sınırları aşmayacak kadar soyut ve genel kaldığı sürece.	Acı çekmeme. Her türlü savaş ve yıkım karşısında acı çekmez bir tavır takınma.
Faşistlerin görkemi.	Görkemin kalitesiz bir görünümde olması.
Faşistlerin yolda rap rap ilerlemesi, Kendinden güvenli bir böbürleniş.	Bu yürüyüş ölüler üzerinde gerçekleştiğinde.
Salt böbürleniş.	Açıklanmış böbürleniş.
'Kovalanmış Köpek Bakışı' (İnsanlar arasındaki problemlerle oluşturulmuşsa).	'Kovalanmış Köpek Bakışı' (Bir insanın başka insanların oyunları ile hayvansal bir düzeye indirgenmesi).

Tablo 1: Gestus Olan ve Gestus Olmayan Hareketler (Brecht, 1981, s. 178).

Tablo 1'de görüldüğü üzere davranışlar, kişinin kendisinden ve doğal akışın getirisinden çıkıp diğerleriyle etkileşime geçtiğinde gestus oluşması mümkün olur. Böylece, klasik tragedya anlayışındaki mevcut hareket skalası değişime uğrar ve ideoloji üzerinden yeniden yorumlanır. Aynı şekilde epik tiyatronun dışındaki tiyatro türlerinde müzik, alışlagelmış şekilde çeşitli ruh hâllerini betimlemek için bir arka plan olarak kullanıldığı gibi kimi zaman da sahnedeki eylemle uyum içerisinde ya da onu destekler nitelikte kullanılır. Örneğin, bir askeri geçit için marş, kilise sahnesi için ilahi tercih edilir. Kısacası, sahne doğal olarak ne talep ediyorsa ona uygun müzikler kullanılır ve metinde ne varsa müzik de onu ihtiva eder. Gestus müziği ise alışılmış tiyatro müziklerinden tamamen farklıdır.

Epik Tiyatro ve Gestus Müziği İlişkisi

Epik tiyatronun temel amacı, ideolojik olanı vurgulamaktır. Bunu da oyun içerisinde belirgin karşıtlıklar yaratarak ve oyunu duraklatarak yapar. Böylece gestusların oluşmasını sağlar. Müzik hem gestusları oluşturan bir işleve bürünür hem de gestusun kendisi hâline gelir ve gestus müziğine dönüşür. Gestus müziğinde, belirgin ve bilinçli bir uyumsuzluk ve karşıtlık vardır. Bu uyumsuzluk ve karşıtlık dinleyiciyi yabancılaştırır. Eric Bentley bu durumu şöyle anlatır: Yaygın

olarak kullanılan ortodoks tiyatro müziği metni çoğaltır ve sahnenin atmosferine göre şekil alır; yani müzik fırtınalı sahnelerde fırtınalı, sessiz sahnelerde sessizdir. A'yı A'ya ekler.⁵ Bir Brecht oyununda, müziğin A'ya B'yi eklemesi gerekir. Böylece, A yabancılaştırılır ve eserin (oyunun) dokusu zenginleştirilir. Yani müzik, öncelikle metnin ve hareketin kendisinden bağımsız olmasıdır, sonrasında ise ona karşı uyumsuz bir duruş sergilemelidir. Bu uyuşmazlığı, Walter Hinck dramatik metnin ifadeleri ve duygusal nitelikteki ifadelerin uyuşmazlığı olarak açıklar. Epik tiyatrodan müzik ve diğer sahne hareketleri içerisinde birbirini itme ve dışlamayı içeren bir ilişki vardır. Reinhold Grimm'in ifadesiyle epik tiyatrodan müzik, çoğunlukla imge ve kelime karşılıklı olarak birbirlerini dışlar; şarkılar içerisinde metin ve müzik, metin ve hareket tam tersi yönde çalışır ve böylece bilinçli bir uyumsuzluk oluşur. Bu uyumsuzluğu yakalamak için çeşitli yaklaşımlar mevcuttur. Duygusal bir an için hareketli ve eğlenceli bir şarkı kontrast oluşturabilir ya da bir eğlenceyi gösteren sahnede militarist bir marş ritmi kullanılabilir (Nadar, 1974, ss. 79-87).

Hareket ve müzik arasında oluşturulan bilinçli uyumsuzluğa aşağıdaki örnekler verilebilir:

Örnek 1. Gölde kürek çeken bir kızın suya düşmesi sahnesine bir müzik yazılmak istenirse, burada besteci için iki seçenek vardır. İlki geleneksel yaklaşımdır; yani, sahneye uygun şekilde gerilimi yansıtan bir müzik yazılabilir, bu müzik o anda kızın yaşamda kalma çırpınılarını ya da içinde bulunduğu çaresizliği anlatabilir. Diğer seçenek ise bu sahne için gestus müziği ilkesiyle ilerlemektir. Buna göre, doğa manzarasını ya da doğanın bu duruma karşı kayıtsızlığını anlatan bir müzik kullanılabilir. Böylece gestus müziğiyle yabancılaştırma sağlanabilir (Nadar, 1974, ss. 79-80).

Örnek 2. *Küçük Burjuvanın Yedi Günahı* (*Die sieben Todsünden der Kleinbürger*, 1933) bale kantatında, Anna karakterini canlandıran oyuncu, aynı anda karakterin iki uç özelliğini yansıtır. Oyuncu şarkısını söylerken, aynı zamanda dans eder. Yaptığı dansla oyundaki karakterin iç çatışması görülür. Nutku, bu örnekteki çatışmayı şöyle ifade eder: “[D]ans eden içgüdüsel ve duygusal Anna ile şarkı söyleyen rasyonel ve pratik Anna” (2015, s. 95). Burada müzik, danstan bağımsız ya da hareketin aksini imler şekilde olabilir. Böylece söylenen şarkı ve yapılan hareket birbirini dışlar.

Örnek 3. *Kafkas Tebeşir Dairesi* (*Der kaukasische Kreidekreis*, 1948) oyununda şarkıcının, terk edilen çocuğun hizmetçi kız tarafından kurtarılışını betimleyen şarkıyı soğuk ve hareketsiz söyleme biçimi, anneliğin öldürücü bir zaafa dönüşebileceği dehşetini sergileyebilir (Brecht, 2005, s. 67). Aynı zamanda bu söyleyiş tarzı, konuyu annelik ve terk edilen bebek trajedisinden çıkarak seyirciyi toplumsal içeriğe ve mülkiyet kavramını düşünmeye sevk eder.

Örnek 4. *Üç Kuruşluk Opera* (*Die Dreigroschenoper*, 1928) oyununda gangster Macheath karakteri, “suç ve ahlaksızlığı” öven şarkısını takım elbiseli ve papyonlu bir şekilde, bir centilmen edasıyla söyler. O anki görünüşle şarkının sözlerinin uyumsuzluğu, oyundaki burjuva eleştirisini netleştirir (Brecht, 1998, s. 273).

Örnek 5. *Hanns Eisler (1898-1962), Galile'nin Yaşamı* (*Leben des Galilei*, 1943) oyununun zafer çağrışımlarıyla dolu karnaval sahnesi için bir kutlama müziği bestelemek yerine, gerilim dolu bir müzik besteler. Böylece halkın gizli başkaldırı isteğini gösterir (Brecht, 2005, s. 67). Müzik ve şarkı sözleri arasında oluşturulan bilinçli uyumsuzluk ve karşıtlığa ise şu örnekler verilebilir:

Örnek 1. *Üç Kuruşluk Opera* oyununda, polis müfettişi Kaplan Brown ile gangster Macheath'in birlikte söyledikleri, eski askerlik günlerini dile getiren “Top Tüfek Şarkısı”nda (“Kanonen

⁵ 'A' harfi ile oyunun bir sekansı ya da tablosu ifade edilmektedir. Dolayısıyla 'A'dan kasıt, müzik malzemesi değildir. Bentley bu formül ile ortodoks tiyatro müziğinin, oyunda peşpeşe gelen iki benzer sekans ya da tablo arasında bağ kurduğunu, gestus müziğinin ise farklı sekanslar ya da tablolar arasında bağımsız şekilde varolduğunu kastetmektedir.



Song”), sözler emperyalizmi ve faşizmi gösterirken müzik Alman tangosunun ritmik düzenindedir. Müziğin sözlere karşı çıkan bu alaylı havasıyla yabancılaştırma sağlanmış olur (Brecht, 2005, s. 173).

Örnek 2. *Ana (Die Mutter, 1932)* oyununda emekçi sınıfın iktidar olabilme problemini öğrenme eylemi üzerinden anlatan “Öğrenmeye Övgü” (“Lob des Lernes”) ve “Diyalektiğe Övgü” (“Lob der Dialektik”) şarkıları, duygusallık ve akılcılık arasındaki çizgiyi bilinçli bir uyumsuzluk yaratarak göstererek gestus müziğine dönüşürler. Duygu yoğunluğu içeren müziklerine karşın akıl çerçevesinde tutulan sözler, şarkıları bir zafer şarkısı niteliğine kavuşturur. Bu iki örnekte aynı zamanda gestus müziğinden beklenen mantığı kutsayan tavır da görülür.⁶

Örnek 3. *Üç Kuruşluk Opera*’da sokak haydutlarının ya da fahişelerin kendi yaşamlarını anlattıkları şarkılar, içerik ve tür anlamında burjuva tarzı bir müziğe sahiptirler. Toplumun alt tabakasını temsil eden kişilerin, burjuva müziğiyle şarkı söylemeleri bir karşıtlık yaratır. Böylece burjuva toplumu ve kapitalizm eleştirisi yapılır. Brecht, burjuvayı fahişeler ve sokak haydutlarıyla özdeşleştirir. Bu karşıtlık, aynı zamanda oyun karakterleri ile yaşantı yönünden herhangi bir ortak noktası olmayan sıradan seyirci arasında bir benzerlik yaratır ve toplumsal açıdan kimse-nin farkı olmadığını gösterir.

Gestus müziği bazen de farklı sınıfı temsil eden karakterlerin çatışmasını yansıtırken oluşur. Örneğin, *Sezuan’ın İyi İnsanı (Der gute Mensch von Sezuan, 1938)* oyununda “Sekizinci Filin Şarkısı” (“Das Lied vom achten Elefanten”) söylenirken, kurgulanan sahne ile tütün işçileri ve onlardan sorumlu olan gözcüler üzerinden sınıflı toplum olgusu eleştirilir. Gözcü, çalışırken hızlanmaları için şarkı söyleyen işçileri sıklığı artan şekilde kırbaçlar. Kırbaç sesleri ritim tutar gibi bir hâl alır ve gittikçe temposu artar, eşzamanlı olarak işçilerin söylediği şarkının da temposu artar. Bu hareket, işçilerin şarkıyı söylerken nefes nefese kalmalarına sebep olacaktır. Gözcü ise aynı anda kahkahalar içerisinde nefes nefese kalır. Bu iki nefes nefese kalma hâli birbirine karışırken gözcünün kahkahaları duyulur. Brecht, bu sahneyi başkaldırmadaki zaaf ve bu zaafın etkisinin trajik şekilde sonuçlanması şeklinde yorumlar (Brecht, 1998, s. 327).

Başkaldırmadaki zaaf, savaş olgusuyla iç içe geçmiş şekilde *Cesaret Ana ve Çocukları (Mutter Courage und ihre Kinder, 1939)* oyununda da görülür. Başkarakter Anna Fierling, oyunun başında ve ortasında söylediği şarkıyı sonunda bir kez daha söyler; ancak bu kez diğer söylediği durumlardan farklı olarak üç çocuğunu da savaşı bir gelir kapısı olarak görmesi yüzünden yitirmiştir. Aslında durumu açısından duygusal bir noktadadır. Fakat Brecht, o anda şarkıyı gürültülü ve şamatalı savaş borularıyla keser. Fierling’in savaşa karşı başkaldırmada gösterdiği zaaf, en son kendini ifade etmek üzere söylemek istediği şarkıyı bile söylemesine izin vermez. Özdemir Nutku metin ve müziğin çatışık hâlinin ortaya çıkardığı bu durumu şöyle anlatır:

“Cesaret Ana’nın sonunda, Anna Fierling başta söylediği şarkıyı söyler. Savaşta üç çocuğunu yitirmiş acılı bir anadır. O an acı bir durumun saptaması vardır; ancak Brecht, duyguyu olabildiğince kısmak için Anna’nın şarkısını gürültülü ve şamatalı boru sesleriyle duygudan uzaklaştırır. Oyunun yönetmenleri, Brecht ve Engel duyguyu arka plana iterler, böylece seyircinin ağlaması, duygusal bir boşalığa gitmesi önlenir; bu da sahneyi daha etkili yapar. Çünkü burada önemli olan, Anna’nın üç çocuğunu yitirmiş olmasından daha çok, üç çocuğunu yitirmesine rağmen, Anna’nın hala savaş vurgunculuğu yapmakta oluşudur. Aynı oyunda, Aşçı, ‘Tanrımız yüce bir kaledir, zapt edilemez’ şarkısını huşu içerisinde söylerken,

⁶ Tüm bu örnekleri Brecht’in duygusal efektlerden kaçınması şeklinde yorumlamak yanlış olacaktır. Esasında epik tiyatrodaki duyguların gösterimi mevcuttur, fakat duygular akli melekeleri ikinci plana atmayacak seviyede tutulur. Asıl amaç seyircinin duyguyla bütünleşerek özdeşleşime (katharsis) girmesini engellemektir.

dilsiz Kathrin, orospunun şarkısını ve çizmesini giymeye çalışır. Bu önce gülünç bir karşıtlık yaratır ama şarkıyla sözsüz oyun geliştikçe, seyircinin düşünmesini sağlayacak bir etki yapar.” (Nutku, 2015, s. 118)

Başkaldırmadaki zaafı başka bir açıdan ele alan bir şarkı ise *Üç Kuruşluk Opera*’nın ikinci perdesindeki oldukça popüler olmuş “İnsan Neyle Yaşar?” (“Denn wovon lebt der Mensch?”) şarkısıdır. Burada insanın isyan etmesini vaazlarla ve çeşitli politik söylemlerle engelleyen sistem eleştirilir. Şarkıdaki bir dize şöyledir: “Önce tıkmak gelir, sonra ahlak” (“Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral”) (Nutku, 2015 ss. 108-109). Böylece gestus müziği aracılığıyla politik bir tavır takınılır.

Aslında gestus müziğini politik tavırdan ayrı düşünmek olanaksızdır. Şarkılar politik ve toplumsal değere sahip olmaksızın gestus müziğine dönüşemezler. Brecht bunu şöyle açıklar:

“[Gestus] Artistik bir ilke midir? Müzisyen için önce artistik bir ilkedir bu. [...] Müzisyenin, müzik metinlerini, özellikle canlı ve kolay tadına varılır biçimde yaratabilmesine katkıda bulunur. Ne var ki, önemli olan gestusa dikkat ilkesinin, müzisyenin müzik etkinliğini sürdürürken politik bir tavır takınabilmesini sağlamasıdır. Dolayısıyla, müzisyenin toplumsal bir gestusu yaratı konusu yapması zorunludur.” (Brecht, 1981, s. 177)

Peki, politik kaygıları olan, gestus müziği bestelemek isteyen bir besteci, örneğin Lenin’in ölümü üzerine bir müzik yazmak isterse ne yapmalıdır? Brecht sorunun cevabına dair çeşitli alternatifler sunar (bkz. Tablo 2):

Lenin’in ölümü üzerine bestelenecek kantat için besteci ne tür bir tavır takınmalıdır?		
Bestecinin ağırbaşlı bir tavır takınması	Bestecinin öfkeli bir tavır takınması	Bestecinin bu durumu kaderci bir yaklaşımla bestelemesi
Bu tarz bir beste gestus müziği kapsamında anlamsızdır. Çünkü hangi ideolojiden olursa olsun, hatta “düşman” olarak görülen birinin ölümü karşısında bile ağırbaşlı bir tavır takınılması gerekir.	Toplumsal en seçkin kişilerinden birinin uygunsuz bir zamanda yaşamını kaybetmesine öfkelenmek, doğal olana karşı öfkelenmek olduğundan, bu yaklaşım da komünist bir gestus sayılamaz.	Kadere teslimiyet komünizme uygun bir gestus değildir.
Peki, besteci ne yapabilir?		
“Bir komünistin tutacağı komünistçe yasın gestusu apayrı nitelik taşır. Bir bestecinin besteleyeceği metin karşısında, bir konuşmacının yaptığı konuşma karşısında takınacağı tavır, onun politik, dolayısıyla insan olarak eriştiği olgunluğun aşamasını gösterir. Bir kimsenin hangi nedenden ötürü kendini bir yasa kaptıracağını ve bunun ne türlü bir yas niteliği taşıyacağını, onun büyüklüğü belirler. Yası alıp, örneğin yüce bir aşamaya yerleştirmek ve onu toplumu ileriye götüren nesne durumuna sokmak, artistik bir iştir.” (Brecht, 1981, s. 177).		

Tablo 2: Lenin’in Ölümü Üzerine Müzik (Brecht, 1981, s. 177).

Genel olarak Brecht’in yazıları ve kitaplarında, özel olarak da Tablo 2’de görülebileceği üzere Brecht, bestecinin ne yapacağını dikte etmek yerine ne yapmaması gerektiğini anlatır. Besteciye sanatsal özgürlüğe sahip olduğu bir alan bırakır. Saadati, gestus ilkesinin oyun içerisindeki tüm müzisyenlere ve besteciye, müzik yaratmanın yanı sıra, politik olarak da var olabilme olanağı sunduğunu belirtir (2015, s. 67). Bir müziğin politik değeri de bestecinin sahip olduğu özgür alan içerisinde kendini ifade ediş şekliyle bağlantılıdır:



“Bir metni içeren müzik parçası için hepsinden güzel bir ölçüt, kompozitörün ayrı ayrı bölümleri nasıl bir tavır, nasıl bir gestusla karşısındakilere ilettiği; nazik mi, kızgın mı, alçakgönüllü mü, kurnaz mı ya da hiç pazarlıksız mı karşısındakilere sunduğudur. Gestus'lara başvururken bunlar arasında en olağanları, en bayağıları, en yavanları yeğ tutulmalıdır. Bir müzik parçasının politik değeri, bu yoldan belirlenebilir.” (Brecht, 1981, s. 180)

Gestus müziğinin oyun içerisindeki bir başka işlevi de oyunu duraklatmaktır. Walter Benjamin, müzik aracılığıyla eyleme ne kadar çok ayırma ve duraklatma işlemi yapılırsa, oyundan elde edilen gestusların sayısının o kadar artacağını belirtir. Ona göre epik tiyatrodaki metnin ve şarkıların ana işlevi eylemi sergilemekten ya da desteklemekten çok duraklatmaktır (Benjamin, 2018, s. 60).

Bunlara ek olarak gestus müziğini yaratmak için oyunculara çeşitli öneriler verilebilir. Öncelikle oyuncu, aksi yaratıcı ekip tarafından istenilmediği takdirde, şarkıya kendini kaptırmamalı, ona karşı koymalıdır; şarkıyı söylerken çevresindeki atmosferden kendini izole eden bir tavırda olmamalıdır; müziğin eğlenceyi destekler niteliğini göz önüne almalıdır (Brecht, 2005, ss. 66-67). Bahsi geçen oyunların müziklerini besteleyen Kurt Weill'a göre gestus müziği, icra anında eylemi gösterip hâlihazırda var olan gestusları yeniden üretebilir, hatta oyuncuyu anlaşılır kılabılır. Müzik, yanlış bir yorumu engelleyerek bir eylemin ana tonunu ve temel gestusunu belirleyebilir ve bunu yaparken de oyuncuya kendi tarzını sergilemek için geniş fırsatlar sunabilir. Doğal olarak gestus müziği hiçbir şekilde metinlerin ayarlanmasıyla sınırlı değildir (Weill, 1961, ss. 30-31).

Sonuç

Epik tiyatro, merkezine ideolojik olanı yerleştirir. Bu ideoloji diyalektik materyalizmin ve Marksizmin sistem tahayyülünden beslenir. Sınıfsız toplum anlayışı, üreten-ürün ilişkisinde adalet, özel mülkiyetin yok edilmesi gibi temel düsturlara yönelik iletiler oyunlarda işlenir. Epik bir oyunda ideoloji, yaratıcı ekipten ışık tasarımı kadar oyunu var eden her bir elemana yansır. İdeolojik olanı görünür kılan tekniklerin başında gestus oluşturmak gelir. Gestus, jest gibi oyuncunun kişisel ifadelerini yansıtmaz, toplumsal bir söylemin ortaya çıkması için oyuncu ve oyunun diğer tüm elemanları sayesinde ortaya çıkar. Böylece ideolojik olan vurgulanır. Epik tiyatrodaki müzik de ideolojik olana göre dizayn edilip konumlandırıldığı için gestus oluşumuna katkı sağlar, hatta gestusun kendisine de dönüşebilir. Gestus yaratan ve gestusa dönüşen bu müzik türüne gestus müziği denir.

Gestus müziği, sahnede o anda varolan eylemle karşıtlık oluşturur ya da eylemden bağımsız bir varoluşa sahiptir. Bu durum müziğin özerkliğinin göstergesi olduğu gibi seyircinin oyuna kapılmasını engelleyerek eylemin ya da müziğin dikkat çektiği eleştiriyi seyircinin kavramasına olanak sağlar. Gestus müziği, epik tiyatro oyununun amacına uygun olarak, bireysel olana yönelik bir söylem geliştirmek yerine seyircide toplumsal olana dair bir etki yaratmaya odaklanır. Böylece tamamen kişisel olan duygu yerine, toplumsal problemleri çözüme yönelik ivmelenen mantığı kutsar. Aynı zamanda yaratıcı ekibin, burjuva toplumunun ve kapitalizmin bireyci yaklaşımından değil, kolektivizmin ve sosyalizmin toplumcu yaklaşımından yana bir tavır koyduğu seyirciye aktarılır.

Gestus müziği, besteci ve oyuncuların sahip oldukları ideolojileri, metinden ve yönetmenden bağımsız olarak gösterebilmelerine olanak sağlar. Örneğin, bir oyuncu söylediği şarkıya yönelik görüşlerini söyleyiş tarzı ve hareketleriyle belli edebilir ya da besteci oyunun konusundan başka bir düzlemde beste yapabilir. Düşünce özgürlüğü açısından önemli olan bu tavır, oyunun yaratıcı ekibinden herhangi birinin, oyuncunun, bestecinin, yazarın hatta yönetmenin, olası faşizan baskısını engeller.



Gestus müziği ile eylem arasındaki ilişki, ironiye dayanır ve ilişki leitmotiflerin sahne hakkında verdiği otomatik bilgiler ve açıklayıcılık gibi değildir. Gestus müziği, dramatik durumları aktarmaz ya da duyguları ifade etmez. Müziğin gösterileni onaylamak gibi bir zorunluluğu yoktur. Müzik eylemle çakışabildiği gibi karşıtlık da oluşturabilir. Gestus müziğinin bir görevi de oyunu duraklatmaktır. Duraklatma eylemi hem epik tiyatronun epizodik yapısını oluşturur hem seyircinin müziğin oyunu duraklattığı sahnelerle dikkat kesilmesini sağlar hem de özdeşleşimi (katharsis) kırar. Böylece epik tiyatrodaki müzik, gestus oluşumunda en önemli oyun bileşenidir.

Kaynaklar

Arıcı, O. (2006). Epik tiyatro ve gestus kavramı üzerine. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*, (18), ss. 87-104.

August, W. (2010). *Kurt Weill: the 'composer as dramatist' in American musical theatre production* (Unpublished Doctoral dissertation). Queen Mary, University of London, London.

Aurin, A. (2013). *Dialectical music and the lehrstück* (Unpublished Doctoral dissertation). The University of New South Wales, Sydney.

Benjamin, W. (1996). Epik tiyatro üzerine üç metin (A. Cemal, Çev.). 27 Eylül 2018 tarihinde <http://www.halksahnesi.org/1996/03/06/epik-tiyatro-uzerine-uc-metin-walter-benjamin/adresinden edinilmiştir>.

Benjamin, W. (2018). *Brecht'i anlamak* (H. Barışcan, G. Işısağ (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Branscombe, P. (1961). Brecht, Weill and Mahagonny. *The Musical Times*, no:102 (1422), pp. 483-486.

Brecht, B. (1964). *Rol dağıtımı üzerine*. (T. Aktürel, Çev.). *Oyun Dergisi*, ss:12-13.

Brecht, B. (1981). *Epik tiyatro*. (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Brecht, B. (1989). *Tüm oyunları cilt-9* (A. Cemal, A. Çalışlar vd., Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Brecht, B. (1994). *Berliner Ensemble tiyatro çalışması* (Y. Onay, Çev.). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Brecht, B. (1998). *Tüm oyunları cilt-8* (A. Cemal, A. Çalışlar vd., Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Brecht, B. (2005). *Tiyatro için küçük organon* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Dinç, A. (2021). *Haldun Taner'in epik tiyatrosunda müzik* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Ferran, P. W. (2000). The Threepenny songs: cabaret and the lyrical gestus. *Theater*, 30 (3), pp: 5-21.

Hecht, W. (1961). The development of Brecht's theory of the epic theatre 1918-1933. *The Tulane Drama Review*, 6 (1), pp. 40-97.

Nadar, T. R. (1974). *The music of Kurt Weill, Hanns Eisler and Paul Dessau in the dramatic works of Bertolt Brecht* (Unpublished Doctoral dissertation). Michigan Üniversitesi, Michigan.

Nutku, Ö. (2001). *Dram sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Nutku, Ö. (2011). *Dünya tiyatrosu tarihi-1*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Nutku, Ö. (2015). *Bertold Brecht ve epik tiyatro*. İstanbul: Özgür Yayınları.

Parkan, M. (2015). *Brecht estetiği ve sinema*. İstanbul: Yazılama Yayınevi.

Saadati, A. (2015). *Türk Tiyatrosu'nda açık biçim üzerine iki oyun incelemesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi. Erzurum.

Weill, K., Albrecht, E. (1961). Gestus in music. *The Tulane Drama Review*, 6 (1), pp. 28-32.



Özgün Makale

Édouard Louis'nin *Babamı Kim Öldürdü* Romanında ve Moda Sahnesi'nin Aynı Adlı Oyununda Müziğin Rolü¹

The Role of Music in Édouard Louis' Novel *Who Killed My Father* and the Play of the Same Name by Moda Sahnesi

İpek AKANAY²

Öz

Sosyo-ekonomik bağlamın ve tarihsel bir sürecin ürünü olan müzik, ontolojisi gereği zamana, mekâna ve zihinlere rahatlıkla sızar. Müziğin sosyolojik bir bakışla ele alınmasıyla, mevcut toplumsal gerçeklik parçaları ile ilişkisi ortaya çıkartılabilir. Böylece müzik üzerinden yapılan bir eleştiri, toplum ile kurulan ilişkinin incelenmesinde son derece önemli verilere ulaşılmasını sağlayabilir. Bu bağlamda araştırmada, Fransız yazar Édouard Louis'nin *Babamı Kim Öldürdü* (*Qui a tué mon père*) adlı romanında geçen müziksel bağlantılar üzerinden toplumsal gerçeklik parçalarını incelemek amaçlanmıştır. Ayrıca metnin sahnelendiğini de belirtmek gerekir. Romandan türeyen bir tiyatro yapıtı olarak *Babamı Kim Öldürdü*'de müzikle ilgili göstergelerin oyunun anlam dünyasına katkılarını sorgulamak ve oyunu sahneleyen Moda Sahnesi'nin yorumu hakkında bilgi vermek hedeflenmiştir. Bu doğrultuda çalışmada, yapıtta müziğe yapılan referanslar Julia Kristeva'nın göstergebilimsel çözümlemeler alanına kazandırdığı "metinlerarasılık" kavramı ışığında incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro-Müzik İlişkisi, Metinlerarasılık, Göstergebilim, Kültür Endüstrisi, Toplumsal Eleştiri.

Abstract

Music which is the product of socio-economic context has a considerable role in social life. Thus, the criticism made through music could provide access to crucial data about society. The aim of this research is to analyze the pieces of social reality through the musical connections in Édouard Louis' novel *Who Killed My Father* (*Qui a tué mon père*). It should also be pointed out that the text has been staged. The aim is also to question the contribution of musical signs to the semantic world of the play and to give information about the interpretation of Moda Sahnesi. The references to music in Louis' work have been analyzed with concept of intertextuality introduced in the semiological analyses of Julia Kristeva.

¹ Makale başvuru tarihi: 27.08.2021, makale kabul tarihi: 27.09.2021.

² Arş. Gör., Müzikoloji Anabilim Dalı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, ipek.akanay@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9035-0447.



Keywords: Theater-Music Relationship, Intertextuality, Semiotics, Culture Industry, Social Criticism.

Giris

Müzik toplum hayatında sayısız işleve sahiptir; çok az sanat dalı gündelik yaşama bu denli sızabilmiştir. Törenler, ritüeller, sinema, tiyatro gibi topluma ait pek çok uygulamada müziğin kullanıldığı dikkat çekmektedir (Ergur, 2020, s. 25). Müzik anlık deneyimleri de şekillendirir. Bir kez olan veya özelliği anlıksal olan deneyimler toplumsalın bir parçasıdır. Ali Ergur’un deyimiyle müzik bu anlarda katalizör işlevi görür: “Yıllarca dinleyip pek özel bir anlam atfetmediğimiz bir müzik eseri, sıradan bir pop parçası bile olsa, özel bir duygunun yaşandığı (hüzün, ayrılık, kavuşma, karşılaşma, âşık olma, anma, vb.) bu andan itibaren deneyimi mühürleyen bir özellik kazanır” (2020, s. 27). Dolayısıyla, müziğin duygu belleğinin oluşumunda önemli bir rolü vardır. Édouard Louis’nin *Babamı Kim Öldürdü* (*Qui a tué mon père*) metnindeki anılarda da müziğe yapılan referanslar dikkat çekmektedir. Bu bağlamda araştırmada, yazarın duygu belleğinde yer etmiş müzikle ilgili göstergeleri incelemek ve metinde geçen müziksel unsurların toplum ile olan ilişkisine dair tespitlerde bulunmak amaçlanmıştır.

Günümüzün en etkili genç yazarlarından biri olarak görülen Édouard Louis, 1992 yılında Fransa’nın Amiens şehrinde doğar. Ailesinde üniversiteye giden ilk kişi olarak École Normale Supérieure’de okur; ardından siyasal bilimler alanında yüksek lisansını tamamlar. 2014 yılında *Eddy’nin Sonu* (*En Finir Avec Eddy Bellegueule*) adlı otobiyografik romanı büyük ilgi çeker ve 2016 yılında *Şiddetin Tarihi’ni* (*Histoire de la Violence*) yazar. Kitaplarında homofobi, ırkçılık, şiddet, sosyal eşitsizlik, işçi sınıfının durumu gibi konuları işler (Can Yayınları, 2021). Louis’nin *Babamı Kim Öldürdü* romanı ise 2018 yılında yayımlanır. Bu kitabında yazar kendi anılarını kronolojik olmayan şekilde, çok sert ve açık bir dille kurgular. Romanda ele aldığı konu ilk bakışta bir baba-oğul ilişkisi olarak görülebilir ancak sayfalar ilerledikçe derin sosyolojik tespitler göze çarpar; siyaset eleştirisi, yoksulluk, güvencesizlik, toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulanması gibi temalar dikkat çeker. Édouard Louis romanında, babasının bir iş kazası sonucunda yaşadığı sağlık problemlerinden siyasetçileri sorumlu tutar. Dolayısıyla “babalık” ve “erkeklik” kavramları üzerinden ciddi bir kapitalizm, ataerkillik ve toplumsal cinsiyet rolleri eleştirisi sunduğu belirtilebilir. Kitabın arka kapakındaki tanıtımında şu sözlerle yer verilmiştir:

“Birtakım iç hesaplaşmalar içindeki yazar uzun zaman sonra çocukluğunun geçtiği, küçük, çirkin bir Fransız kentinde yaşayan babasını ziyarete gider. Karşısında bulduğunu, erkeklerin duygularını bastırması ve sert olması gerektiğini savunan, bugün ‘toksik erkeklik’ denen kültürün içine doğmuş, kendisine rol model olan birçok erkek gibi erkenden okulu bırakıp işçiliği değişmez bir kader gibi sırtlanarak fabrikalarda çalışıp ellisinde yatağa mahkûm olmuş, zavallı bir adamdır.” (Louis, 2020)

Babamı Kim Öldürdü’de yazarın hafızasının gücü dikkat çeker. Louis, çocukluğuna dair anılarının yıllarını hatırlar; en küçük ayrıntıları aktarır. Bu bağlamda müziğin anıları belleğe etkili şekilde işleyen yönü, anlam ve his aktarma gücü göz önünde bulundurulduğunda, yazar için şarkıların, anılarına sadece eşlik eden bir fon olmanın ötesine geçtiği belirtilebilir. Jacques Attali’nin belirttiği üzere, hafızaya alınmış bir yapıt yeniden işitildiğinde sadece yapıtın kendisi değil, ne zaman ve nasıl duyulduğu da algılanır. Dolayısıyla sesli bir ortam, bir ezgi kişilere belli bir atmosferi, bir anlamı, bir hissi uyandırabilir ve müziğin anlaşılmasını sağlayan ses hafızası, çocukluk döneminin ilk zamanlarından itibaren oluşur (Attali, 2017, s. 37). Bu doğrultuda metin-



de görüldüğü üzere müziğin, çocuğun babasıyla kurduğu iletişimde önemli bir rolü vardır. Ayrıca oyunda geçen popüler müzik şarkılarının, izleyicilerin zihinlerinde de kültürel karşılıklara sahip olduğu var sayılabilir. Böylece müziklerin taşıdığı kültürel kodların da izleyici tarafından alımlandığı; metinde kelimelerle ifade edilmeyen anlamların seyirciye ulaştığı düşünülebilir.

Makalede ilk olarak, Moda Sahnesi'nin *Babamı Kim Öldürdü* yorumu incelendi. Ayrıca oyunun yönetmeni Kemal Aydoğan ile iletişim kuruldu ve bilgilerine başvuruldu. Çalışmanın ikinci bölümünde metinlerarasılık kavramı ele alındı. Son bölümde ise metinde geçen müziksel referansların ya da başka bir deyişle müziğe dair göstergelerin yapıttaki rolü üzerine tespitler sunuldu ve oyunda icra edilen şarkılar metinlerarasılık kavramı ışığında değerlendirildi. Yapılan literatür taramasında Édouard Louis'nin *Babamı Kim Öldürdü* romanı ve Moda Sahnesi'nin aynı adlı oyunu hakkında bir araştırmaya rastlanmadı. Bu doğrultuda Moda Sahnesi'nin yorumunun tiyatro-müzik ilişkisi bağlamında analiz edilmesiyle *Babamı Kim Öldürdü* metninin anlam katmanlarına dair veriler elde etmek hedeflendi. Böylece yapıtta geçen müzikle ilgili göstergeleri sosyolojik bir bakışla inceleyip topluma yönelik çıkarımlarda bulunmak mümkün oldu.

Moda Sahnesi'nin *Babamı Kim Öldürdü* Yorumu

Édouard Louis, kitabı roman formatında yazmıştır ancak girişinde “[B]u bir tiyatro metni ol- saydı...” ifadesi dikkat çekmektedir. Bu doğrultuda metin, Internationaal Theater Amsterdam, Théâtre National de Strasbourg ve Lithuanian National Drama Theatre tarafından sahnelenmiştir. Ayrıca, yönetmenliğini Thomas Ostermeier'nın üstlendiği, Schaubühne Berlin ve Théâtre de la Ville Paris ortak yapımı olan versiyonda, metni Édouard Louis'nin kendisi oynamıştır. *Babamı Kim Öldürdü*'nün Türkiye prömiyeri ise 17 Eylül 2020 tarihinde Moda Sahnesi'nde³ gerçekleştirilir. Ayberk Erkay'ın⁴ çevirisiyle sahnelenen oyunun yönetmeni Kemal Aydoğan⁵, oynayan ise Onur Ünsal'dır.⁶ Makalenin bu aşamasından itibaren metin, tiyatro-müzik ilişkisi bağlamında değerlendirilecek ve Moda Sahnesi'nin yorumu⁷ göz önünde bulundurulacaktır.

Sanat yapıtı ve ona yönelen kişi arasında üç aşamalı bir ilişkiden bahsedilebilir. İlk aşamada duyularla yapıtın genel özellikleri algılanır. Özkan Manav'ın belirttiği üzere, eğer bu yapıt bir

3 Moda Sahnesi, 2013 yılında İstanbul'da kurulan bir sanat mekânıdır. Ana etkinlik kanallarından biri kendi bünyesinde üretilen oyunlardır. Ayrıca konuk tiyatrolara, müzisyenlere, dans gruplarına ve sanatın değişik alanlarındaki üretimlere ev sahipliği yapmaktadır. Bununla birlikte bünyesinde, edebiyat-sinema-sanat atölyeleri, seminerler ve sinema salonunda bağımsız film gösterimleri düzenlenmektedir (Moda Sahnesi, 2013).

4 Fransız edebiyatı, tiyatro kuramları ve çağdaş felsefe eğitimi aldıktan sonra sanatsal ve akademik faaliyetlerini bu alanlarda sürdürmüştür. Çevirdiği pek çok yapıt farklı yayınevleri tarafından yayımlanmış, oyun çevirilerinden birçoğu sahneye taşınmıştır. Mallarmé, Rimbaud, Stendhal, Apollinaire, Flaubert, Valéry, T.S. Eliot, Artaud, Aragon, Camus, Vian, Céline, Genet, Koltés ve Perec gibi Batı edebiyatının farklı türlerinde yapıtlar sunmuş isimlerden çeviriler yapmıştır (Louis, 2020, s. 7).

5 1987 yılında D.T.C.F. Tiyatro Bölümü'nden mezun olmuştur. 1990 yılında Tiyatro Stüdyosu'nda yapım yardımcısı olarak çalışmaya başlamış ve aynı tiyatrodan 1994-1998 yılları arasında yönetici olarak çalışmıştır. 1999'da tiyatro hayatına başlayan Oyun Atölyesi'nin kuruluşunda yer almış ve buradan ayrıldığı Ekim 2012'ye kadar tiyatro yöneticiliği ile birçok oyunun yönetmenliğini yapmıştır. 2013 yılında açılan Moda Sahnesi'nin kurucularındandır. Moda Sahnesi'nin, *Hamlet* (2013), *Bütün Çılgınlar Sever Beni* (2013), *Palyançolar Okulu* (2013), *6 Oyuncu Yönetmenini Arıyor* (2014), *Parkta Güzel Bir Gün* (2014), *Roberto Zucco* (2014), *Köpek, Kadın, Erkek* (2015), *Bira Fabrikası* (2015), *En Kısa Gecenin Rüyası* (2015), *Seviyoruz ve Hiçbir Şey Bilmiyoruz* (2016), *Bir Başkadır A.* (2016), *Fırtına* (2017), *Köleler Adası* (2018), *Arıza* (2018), *Kıyı* (2018), *Ağaçların Kokusu* (2019), *Yeni Bir Şarkı* (2019), *Babamı Kim Öldürdü* (2020) ve *Ormanlardan Hemen Önceki Gece* (2021) oyunlarını yönetmiştir (Moda Sahnesi, 2021a).

6 2006 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Tiyatro Bölümü'nden mezun olmuştur. *Eğreti Gelin* (2004), *Şaşkın* (2005), *Pandora'nın Kutusu* (2007), *Devrim Arabaları* (2008), *Fin* (2013), *Erkek Tarafı* (2013), *Yol Ayrımı* (2017), *Aden* (2018), *Rodi* (2015 – kısa film), *Hüvelbaki* (2015 – kısa film), *Sevinç Vesaire* (2018 – kısa film), *İkinci Gece* (2019 – kısa film) filmlerinde rol almıştır. *Çok Uzak* (Dot – 2006), *Hoop Gitti Kafa* (Krek – 2010), *Azrail'in Gözyaşları* (Oyun Atölyesi – 2004), *Hırçın Kız* (Oyun Atölyesi – 2006), *Testosteron* (Oyun Atölyesi – 2008), *Antonius ile Kleopatra* (Oyun Atölyesi – 2012) oyunlarında oynamıştır. Moda Sahnesi'nin kurucularındandır; bu tiyatrodan oynadığı oyunlar ise *Hamlet* (2013), *6 Oyuncu Yönetmenini Arıyor* (2014), *Bira Fabrikası* (2015), *En Kısa Gecenin Rüyası* (2015), *Kıyı* (2018) ve *Babamı Kim Öldürdü*'dür (2020). Ayrıca, *Hamlet* ve *6 Oyuncu Yönetmenini Arıyor* oyunlarının çevirilerini yapmıştır (Moda Sahnesi, 2021b).

7 Moda Sahnesi'nin *Babamı Kim Öldürdü* oyununun künyesi: yazar Édouard Louis, çeviren Ayberk Erkay, yöneten Kemal Aydoğan, oynayan Onur Ünsal, müzik Dengin Ceyhan, sahne tasarımı Cansu Aslan, görsel tasarımı Fidel Kılıç, ışık tasarımı İrfan Varlı, yönetmen asistanı Cem Burçin Bengisu (Moda Sahnesi, 2020a).

“müzik parçasıysa sessel oluşumlar bize kendini duyurur”; bu aşamaya “algılama” denir. İkinci aşama ise “alımlama” sürecidir. “Alımlama, algıyla bütünleşen bir düşünsel etkinlik olarak tanımlanabilir” (Nemutlu ve Manav, 2011, s. 20). Bu aşamada düşünsel süreçler başlar; zaman zaman önceki deneyimler ile bağlantı kurularak yapıtı oluşturan birimler anlamlandırılmaya çalışılabilir. Alımlama sırasında duygulanılabilir, heyecanlanılabilir. Bir sanat yapıtı ile izleyicisi arasındaki ilişki bu süreçte kurulur. Alımlama aşamasından sonra izleyici ya da sanatçı eğer bu alana ilgiliyse, “yapıtı oluşturan öğelerden, yapıtta alımladığı nitelik ya da kavramlardan yola çıkarak yeni fikirler üretebilir” (Nemutlu ve Manav, 2011, s. 20). Bu son aşamaya “yorumlama” denir. Tiyatro ve müzik gibi yorum sanatlarında, izleyicinin yapıt ile ilişkisi yorum veya yorumcular üzerinden kurulur. Bu sanat dallarında “alımlamanın alımlanması ya da yorumun alımlanması durumu söz konusudur.” (Nemutlu ve Manav, 2011, s. 20). Dolayısıyla yorumcuların sorumluluğu önemlidir. Yapıtlar, farklı yorumlarla çeşitli anlam olanaklarına açılabilir ve bazı anlamların altı çizilebilir. Bu doğrultuda makalede Moda Sahnesi’nin *Babamı Kim Öldürdü* metnini yorumlar-ken önemsedığı temalar incelenmiştir.

Babamı Kim Öldürdü metninde Édouard Louis’nin yaşadığı acıları, şiddeti ve yoksulluğu tanımlarken, duygularının dışına çıkıp onları sosyolojik bir perspektifle değerlendirdiği görülür. Böylece yazar metinde baba figürünü ele alıp, onu bu hâle getiren durumları analiz etmiş ve toplumla ilgili çıkarımlar yapmıştır. Kemal Aydoğan’ın belirttiği üzere Moda Sahnesi olarak oyunu yorumlarken en çok önemsedikleri konu babayı anlama isteğidir (2020, 38:29). Bu tema metnin en kritik yapı taşlarından. Çünkü Louis’nin kitapta belirttiği üzere, babanın tarihini yazmak kendisinin yokluğunun tarihini yazmaktır (2020, s. 17). Böylece Aydoğan’a göre, kendimizi var edebilmek için babayı anlamak ve problemleri tarif edebilmek gerekmektedir (2020, 38:36). Dolayısıyla oyun, seyirciyle ortak akıl ve ortak duygu geliştirme fikriyle sahnelenmiştir (2020, 59:17).

Ayberk Erkay’a göre Louis’nin anlattığı hikâye ağlatmaya ve melodramatik bir duruma dönüşmeye müsaittir (2020, 20:35). Ancak Kemal Aydoğan’ın da ifade ettiği üzere, yazar buna izin vermez, çok ayrıntılı şekilde hatırlamasına rağmen duygularıyla arasına mesafe koyar; ideolojinin insanları nasıl şekillendirdiğini doğrudan kaleme alır. Aydoğan, Louis’nin bu tavrını bozmadan, yani ajitasyona yer vermeden oyunu sahnelemek istediklerini belirtmiştir (2020, 21:41). Onur Ünsal’ın da işaret ettiği üzere, metin zaten ajitasyona çekilebilecek yerlerden uzaklaşılmasını söylemektedir (2020, 27:00). Böylece romanda yazarın duygularına kapılmadığı, son derece sert bir dille ailesini ve kendisini inceleme sürecine aldığı söylenebilir. Moda Sahnesi de bu anlayışa paralel bir yorum getirir. Ayrıca oyunda eleştirel süreçlere açılan bazı noktalarda mizahi bir tavır olduğu gözlemlenmiştir. Bu noktada oyunun anlam bütünlüğünü bozan bir mizahi etkiden bahsedilmemektedir. Mizahın tek amacı güldürmek değildir, toplumsal eleştiri sunmak için de güçlü bir araçtır. Oyuncunun jestleriyle, ses tonuyla metne böyle bir ifade kattığı belirtilebilir. Kemal Aydoğan’ın oynama tercihleri üzerine şu açıklaması önemlidir:

“Babasını anlatırken bir sızıyı dillendirmesine karşın babasıyla barışık bir yerden anlattığını düşünerek oynama tercihlerini kurduk. Zira babasının devlet tarafından kurban edilmesini, gözden çıkarılışını takip eden bir çocuk ya da yetkin bir gözden seyrederiz, dinliyoruz bu yaşamı...Bu anlatının gerçekleşmesi babanın kabulü ile mümkün. Bu kabul de bizi direnen bir neşenin varlığına götürüyor. O neşe olmazsa “patetik” bir anlatımın içinde, hezeyan denizinde boğulurduk. Buradan anladığımız için o gülmeler gerçek oldu.” (K. Aydoğan, kişisel görüşme, 29.07.2021)

Aydoğan'a göre "metin gücünü dünyayı anlatabilmesinden" almaktadır (2020, 31:34). Yapıt, dünyanın pek çok yerinde yaşanan ortak problemlerin kapitalizme dayandığına işaret eder. Sınıf ilişkileri pek çok ülkede benzer toplumsal yapılar üretmektedir. Aydoğan'ın *Babamı Kim Öldürdü*'ye dair şu sözleri metnin alımlanması açısından önemlidir: "İnsanın sosyolojik olarak belirlenişini kavramaya çalışan bir metin, kültürel unsurlarıyla birlikte... Pop şarkıcılarının ya da filmlerin hayatımıza nasıl yerleştiğini, girdiğini, bizim duygularımızı nasıl oluşturduğuna dair bir sürü şey söylüyor" (2020, 57:56). Sözelimi, küreselleşmeyle beraber tıpkı oyunda adı geçen *Titanic* filminin Türkiye'de de önemli bir hasılat yapması ve zihinlere yer etmesi gibi metinde referans gösterilen müziklerin, Türkiye'de ve dünyanın birçok ülkesinde tanınırlığı, benzer bir müziksel anlayışın müzik piyasasına hâkim olması kapitalizmin bir sonucudur. Böylece, Moda Sahnesi'nin yorumunda metnin hâlihazırda sunduğu kapitalizme karşı eleştirel bakışı önemse-diği saptanabilir. Ayrıca Aydoğan, metinden sadece birkaç cümle çıkardıklarını, onun dışında olduğu gibi oynadıklarını ancak sahne tasarımının (bkz. Resim 1) kendilerine ait olduğunu belirtmiştir (2020, 1:03:03). Verilen bilgilere ek olarak, oyun için Dengin Ceyhan tarafından bes-telenen müziğin de oyunun anlatısına göre şekillenerek metnin alımlanmasında etkili olduğu düşünülmektedir.



Resim 1: Moda Sahnesi'nin *Babamı Kim Öldürdü* Oyununun Sahne Tasarımı (Moda Sahnesi, 2021c).

Édouard Louis metnin sahnelenmesi ihtimalini düşünerek birtakım öneriler sunmuştur. Moda Sahnesi'nin yorumunun bu ifadelerle örtüştüğü söylenebilir:

"Babayla oğul neredeyse hiç bakmazlar birbirlerine. Yalnızca oğul konuşur, ilk cümleleri-ni bir kâğıda ya da ekrana bakarak okur, sesini babasına duyurmaya çalışır ama nedendir bilinmez, babası onu duyamıyor gibidir. Birbirlerine dokunacak kadar yakındırlar ama ula-şamazlar. Bazen tenleri buluşur, temas kurarlar fakat o anlarda bile birbirlerine uzaktırlar." (Louis, 2020, s. 11)

Verilen kesitte baba ile çocuğun arasındaki mesafenin/uzaklığın vurgulandığı belirtilebilir. Oyun boyunca çocuk anılarını paylaşmakta ve babasıyla iletişim kurmaya çalışmaktadır. Bu noktada metinde geçen anılarda, ikisi arasındaki mesafeleri yakınlaştıran, birbirlerine temas etmelerini sağlayan bir aracı dikkat çekmektedir: Müzik/şarkılar, aralarındaki bağı kuran bir rolle oyuna dâhil olmuştur.

“[Tiyatro], insanın doğayla mücadelesini kodlayan, temsil eden, yeniden canlandıran ve o sürecin uzağında olanlar için anlatılaştıran bir özelliğe sahip olduğu için dans, bedensel anlatım, ritim, doğa seslerinin taklidi olan müzik kullandığı başlıca araçlar olmuştur.” (Ergur, 2020, s. 114). Oliver Sacks *Müzikofili: Müzik ve Beyin Öyküleri* adlı kitabında, konuşma ve şarkı söylemenin beyin farklı bölgelerinde gerçekleştiğini ancak beyindeki temsillerindeki bu büyük farklara rağmen bazı benzerlikler bulunduğunu da belirtmiştir (2016). Aynı sebepten ötürü, Ergur’un verdiği bilgilere göre, söz konuşma hâlindeyken hafızaya daha az aktarılır, ancak müzikle birleştiğinde çok daha kolay, farklı ve hızlı şekilde beyinde kodlanır; adeta zihinlere kazınır. Dolayısıyla müziğin sözü belleğe yerleştirme yetisi, bir tiyatro yapıtında da aynı şekilde işler. Müziğin bu destekleyici kullanımı tiyatro sanatının ilk zamanlarından itibaren söz konusu olmuştur (Ergur, 2020, s. 116).

Babamı Kim Öldürdü metninin kurgusunda da müziğin önemli bir yeri olduğu düşünülmektedir. Roman ve oyun arasındaki en temel farkın belki bu noktada gizli olduğu ifade edilebilir. Romanda popüler müzik şarkılarına atıf yapılmaktadır. Metin sahneye taşınırken bu şarkıların icra edilmesi tercih edilmiştir. Bu bağlamda, Kemal Aydoğan’ın oyundaki müziğin kullanımı hakkındaki görüşleri önemlidir:

“Duyguyu yönlendirecek, seyirciyi manipüle edecek müzik kullanımlarından yana değilim. Babamı Kim Öldürdü’de müzik kültür endüstrisinin etkisi bağlamında devrede. Popüler düzlemde kişilerin hayatına girip belli duyguları ortak üretmesi, benzer duygusal haritalar üretmesi bağlamındaki sahip olduğu etkiyi göstermek açısından kullanılıyor. Bunu yaparken hem sistemin belirleme gücünü gösteriyor hem de bireylerin bu sisteme rağmen kendiliklerine açılan kapı olarak da işlev gördüğünü gösteriyor. Tümüyle olumlu ya da tümüyle olumsuz demek mümkün değil. Seyirci oyunun geçtiği kültürel atmosferi kavraması açısından müzikleri duymasının etkili olduğunu düşünüyorum. Soyut, tanımadığımız bir dünyada geçmiyor oyun. Bunlar bizim de içinde olduğumuz bir gerçekliğin hareketleri. Bizi oyunun problemine bağlaması açısından etkili olduğunu sanıyorum müzik kullanımının.”

(K. Aydoğan, kişisel görüşme, 29.07.2021)

Dolayısıyla müziğin sessel bir süreç olması bakımından oyunun alımlanmasında önemli bir işlev üstlendiği yorumunda bulunulabilir. Bir müzik yapıtının seslendirilmesinde, yorumcunun ona kattığı renklerle, hangi bağlamda icra edildiğiyle paralel şekilde farklı anlam olanakları ortaya çıkar. Böylece, müzik yapıtının icra edildiği mekâna/zamana göre farklı anlamlara transpoze edildiği, yeni anlamlar yüklendiği de belirtilebilir. Bu doğrultuda metinlerarasılık kavramı sanat yapıtlarının göstergebilimsel olarak incelenmesinde öne çıkmaktadır.

Müzik ve Metinlerarasılık

Metinlerarasılık terimi Fransızcaya ilk kez 1960’ların sonlarında Bulgar asıllı Fransız göstergebilimci, psikanalist ve yazar Julia Kristeva’nın erken dönem çalışmalarıyla girer. Bu kavramı, “Bağlanmış Metin” (“The Bounded Text”) başlıklı makalesi ve “Kelime, Diyalog ve Roman” (“Word, Dialogue, and Novel”) gibi denemelerinde ortaya koyar (Allen, 2011, s. 14). Kristeva metinlerara-



sılık kavramını göstergebilimsel çözümlemeler alanına, Rus edebiyatı kuramcısı ve eleştirmeni Mihail Bahtin'in (1895-1975) diyalojizm⁸ kavramından ilham alarak kazandırmıştır. Bahtin gibi her metnin içinde başka metnin yer aldığı; metnin geçmiş ve çevresel kültürler ile ilişkili olduğu düşüncelerine sahiptir. Dolayısıyla metinlerarasılık kavramının göstergeçözüm kuramına tarihsel ve toplumsal boyut kazandırdığı belirtilebilir (Rifat, 2018, s. 186).

Kristeva'ya göre, "her metin bir alıntılar mozaigi gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür" (Aktulum'dan aktaran Bakırcı ve Karahasanoğlu, 2020, s. 119). Bu bağlamda araştırmalarında, bir edebî yapıtın, yalnızca tek bir yazarın ürünü olmadığını, yapıtın, yazarın diğer metinleriyle ve dilin kendi yapısıyla ilişkisinden doğan bir ürün olduğunu savunur. Kristeva'ya göre metinlerarasılıkta en önemli nokta, metnin birbirlerine bağlı olmasıdır. Bütün metinler, önceden var olan metinlere atıfta bulundukları, dönüştürdükleri ve onlardan yararlandıkları için metinlerarası sayılabilir. Herhangi bir sanat eseri, diğer metinlerle etkileşime giren, onları yeniden yazan, dönüştüren veya parodileştiren bir metinlerarası okumaya açılabilir. Metinlerarasılık, bir metinden direkt veya dolaylı alıntı, ima, gönderme, taklit, kolaj, parodi, pastiş ve yapısal paralellik gibi çeşitli biçimlerde ortaya çıkabilir (Zengin'den aktaran Tüzün, 2011, s. 269). Böylece, metnin anlamı başka metinler tarafından şekillendirilir.

1970'li yıllarda ayrıca, yapısalılık üzerine en hararetli tartışmalar yapılmakta, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Roland Barthes, Michel Foucault ve Louis Althusser gibi postyapısalcı düşünürler çalışmalarını sunmaktadır (Allen, 2011, s. 14-15). Bu doğrultuda, metinlerarasılık kavramı, Fransız göstergebilimci, edebiyat eleştirmeni ve düşünür Roland Barthes'ın (1915-1980) çalışmalarında da görülmektedir. "Yapıttan Metne" ("From Work to Text") başlıklı yazısında "metin çoğuldur" ifadesine yer vermiştir. Barthes'a göre bu cümlede kastettiği, "metin birçok anlama gelir" değildir. "Metin indirgenemez şekilde çoğul anlamlar taşır" demektir. Barthes'ın belirttiği üzere metinler, pek çok alıntı, referans vb. kullanabilir yani başka metinlerle örülür. Her metin metinlerarası bir özellik barındırır; içinde tutunduğu kendisinden farklı bir metin vardır (1977, ss. 159-160).

Sonuç olarak, edebî metinlerden anlam çıkarma edimine okuma veya yorumlama denebilir. Allen'ın belirttiği üzere, edebiyat eserleri önceki edebiyat eserlerinin oluşturduğu sistemlerden, kodlardan ve geleneklerden inşa edilir. Diğer sanat biçimlerinin ve genel olarak kültürün kodları bu yapıtların anlamlarının kurulmasında önemlidir. Kuramcıların görüşlerine göre, yapıtlar edebî olsun veya olmasın, metinlerarası bir konuma sahiptir. Dolayısıyla her okuma eylemi bizi bu ilişkisel ağları görmeye davet eder. Bir metni yorumlamak, anlamlarını keşfetmek bu ilişkilerin izini sürmektir. Böylece her okuma metinlerarası bir sürece açılabilir. Allen'a göre anlam, bir metnin içinden çıkar, onun ilişkili olduğu metinler ağına doğru hareket eder ve atıfta bulunduğu tüm diğer metinlerle birlikte kurulan bir olgu hâline gelir. Sonuç olarak metin, metinlerarası olur (Allen, 2011, s. 1). Bu noktada, müzik de dâhil olmak üzere pek çok metnin metinlerarasılık kavramı üzerinden analizinin yapılabileceği belirtilebilir.

Dilin dil olması için paylaşılmaması ve üzerinde uzlaşılması gerekmektedir. Müzik de dil gibi bir sistem kurar; toplumsal bir ifade biçimi olarak içinde birtakım kültürel kodlar taşır. Taşıdığı bu anlamlar ve dil ile olan benzerliği, müziğin göstergebilimsel olarak incelenmesine imkân tanımıştır. Müziksel göstergebilim alanında çok önemli çalışmaları olan kuramcı Eero Tarasti, *Müziğin İşaretleri (İmleri): Müziksel Göstergebilim Kılavuzu (Signs of Music: A Guide to Musical*

⁸ "Roman estetiğini açıklayabilmek için M. Bahtin tarafından ortaya atılan kavram...Bu anlayışa göre, romanın yaratıcısı olan anlatıcı-yazarın söylemi ile romandaki kişilerin söylemleri birbiriyle ilişki içindedir; anlatıcı-yazarın söyleminin anlatı kişilerinin söylemine göre bir üstünlüğü yoktur" (Rifat: 2018: 91).

Semiotics) adlı kitabında müziksel göstergeleri anlama süreçleri üzerine birtakım tezler sunar. Tarasti'ye göre "anlama", göstergeyi veya metni, diğer göstergeler veya metinler ağıyla bağlantılı olarak incelemektir. Müzik "mutlak" (*absolut*) olabilir, ayrıca diğer sanatlarla da ilişkisini koruyabilir. Böylece kendisini çevreleyen kültürün izlerini taşır. Tarasti'nin belirttiği üzere, bazen müziği anlamamanın yolu sanatlar arasındaki ilişkileri/ağı kavramaktan geçer (2002, s. 20). Benzer şekilde bir edebiyat veya tiyatro yapıtının daha örtük sayılabilecek anlamlarını keşfetmek için de diğer sanatlarla olan ilişkisine bakılabilir.

Isabelle Marc'ın verdiği bilgilere göre, anlam aslında kültürel bir yapı olduğu için, müziğin ne anlama geldiği, üretim, dağıtım ve alımlama kültürleri tarafından belirlenmektedir. Böylece, müziğin göstergebilimsel katmanlarına içkin anlamları (müziksel, sözel ve performans), tarihsel ve mekânsal koşullarla şekillenir. Şarkılar, üretim ve alımlama süreçlerini belirleyen çeşitli bağlamlarda yaratılsa da yayımlandıktan sonra -özellikle küresel müzik piyasası aracılığıyla yayılırsa- zaman içinde yolculuk eder ve kültürlerarası bir ürün hâline gelir veya Marc'ın ifadesiyle "gezici şarkı" (*travelling song*) ya da "gezici müzik" (*travelling music*) biçimini alır (2015, s. 5).

Babamı Kim Öldürdü metninde geçen popüler müzik şarkılarıyla bir anlam ağı örüldüğü söylenebilir. Bir başka deyişle, gezici popüler müzik şarkıları bağlam değiştirerek metinde yerini almıştır. Oyunda bu müziklerin seslendirilmesiyle toplumsal alanda paylaşılan kültürel kodlar sahneye taşınır. Dolayısıyla hâlihazırda var olan müzikler, bir başka sanat yapıtının içinde kullanıldığında, onlardan alıntı yapıldığında, metinlerarası bir okumaya imkân sağlar. Sanatlar arasındaki ilişkilerin kavranmasında ve yapıtlarda gizli kalan anlam olanaklarının deşifre edilmesinde metinlerarası bir incelemenin katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Müzikle İlgili Göstergelerin Oyundaki Rolü

Müziksel anlam son derece öznel olmakla beraber toplumsal alanda da paylaşılmaktadır. Böylece müziksel göstergelerin incelenmesiyle, içinde yaşanan topluma, döneme, politik sürece ve ekonomik ilişkilere dair çıkarımlar yapılabilir. *Babamı Kim Öldürdü*'de de müzik üzerinden toplumsal eleştiri sunmak mümkündür. Bu doğrultuda, yapıttaki müzik referanslarının üç önemli rolü olduğu tespit edilmiştir.

1) Baba ve oğul arasındaki en önemli bağ olan müzik/dans yoluyla "potansiyel baba"nın keşfi:

Metinde tasvir edildiği üzere baba, duygularını bastıran, sert olması gerektiğini düşünen, kendi ailesindeki rol modellerinin de yaptığı üzere okulu bırakıp fabrikada işçi olarak çalışmaya başlayan bir karakterdir. Louis, bütün çocukluğunun babasının yokluğunu ümit etmekle geçtiğini, evde olmaması için dua ettiğini aktarır. Ancak şu sözü dikkat çeker: "Seni tanımayı tesadüfen öğrendim" (Louis, 2020, s. 15). Okuyucu/seyirci de Louis'nin anılarında babasının gerçekleşme ihtimali olan ancak yaşam koşullarından ötürü hiçbir zaman gerçekleşemeyen potansiyeline ait birtakım göstergelere şahit olur. Bu göstergelerden belki de en önemlisi, babasının müzik/dans ile kurduğu ilişkidir. Louis'nin annesi onu odasında tek başına dans ederken görür ve yazar bu anısıyla ilgili şu sözleri paylaşır: "en çok dans ederken sana benzediğimi söyledi" (Louis, 2020, s. 15). Babasının dans etmesine ne kadar şaşırdığı ise şöyle karşılık bulur: "senin bedeninin böylesine özgür, böylesine güzel, erkeklik takıntına böylesine ters düşen bir şey yapmış olabilir miydi sahiden? Belki de bir zamanlar başka biriydin."; annesi devam eder: "Baban sürekli dans ederdi! Nereye gitsek. Dans etmeye bir başladı mı herkes ona bakardı. Benim sevgilim olduğu için gurur duyardım!" (Louis, 2020, s. 15-16). Louis'nin babası, annesinin söyledikleri inkâr eder; ancak yazar babasının yalan söylediğini fark etmiştir. Bu bağlamda metinde ciddi bir şekilde aile, ba-

balık, erkeklik kavramları üzerinden toplumsal cinsiyet rolleri eleştirisi yapıldığı söylenebilir. Müzik ve dansın inkârı babasının erkeklik takıntısıyla ilişkilidir. Dolayısıyla müzik, erkek bedeni inşasını sorgulatan, oluşturulmuş erkeklik kalıbının çatlaklarından sızan bir unsur hâline gelmiştir. Bahsedilen çatlağa bir başka örnek ise babanın televizyonda opera izlediği sahnedir. O ânı Louis şöyle aktarır:

“Solist kadının kederli sesi duyulunca, gözlerinin ıslık ıslık parlamaya başladığını gördüm. En anlaşılabilir olanı, dünya tarafından dayatılan normlara ve kurallara uymakta zorlananların bile -bir erkeğin asla ağlamaması gerektiğini söyleyen senin gibilerin- başkalarını bu kurallara uydurmak için deli gibi çırpınması. Bu durum, bu çelişki canını yakıyor muydu? Bir erkeğin asla ağlamaması gerektiğini söyleyip duran sen, ağlamaktan utanıyor muydun? Bak sana ne söyleyeceğim: Ben de ağlıyorum. Hem de çok. Sık sık.” (Louis, 2020, s. 17)

Görüldüğü üzere müzik, babanın duygularıyla temas ettiği bir alan açmaktadır. Bu da aslında zihnindeki erkeklik kavramının dışında kalan bir alandır. Dolayısıyla müzik, babanın içinde taşıdığı potansiyelin ve çocuk ile kurduğu bağın en önemli göstergelerindendir. Kitaptaki şu söz akla gelmektedir: “Senin hayatın daha en başından beri sana rağmen ve hatta sana karşı işleyen olumsuz bir hayat olagelmiş” (Louis, 2020, s. 25). Louis, işçi sınıfına mensup yoksul bir ailede doğmuştur. Babasının parasının olmadığı, okula gitmediği, seyahat edemediği, düşlerini gerçekleştiremediği metinde sıklıkla yinelenir. Böylece, güvencesizlik, yoksulluk gibi ekonomik kaynaklı sorunların, babasının kişiliğinin oluşumundaki etkisinin altı çizilmiştir. Sonuç olarak metinde, ataerkillik eleştirisi ile iç içe bir kapitalizm eleştirisi de sunulduğu belirtilebilir.

Kitapta Jean-Paul Sartre’ın (1905-1980) *Varlık ve Hiçlik* adlı yapıtından alıntılanan cümle de dikkat çekmektedir: “Kadın ve erkek yaptıkları şey midir, yoksa kişiliğimizin hakikatiyle eylemlerimizin arasında bir fark bir mesafe var mıdır?” (Sartre’dan aktaran Louis, 2020, s. 25). Böylece, kişiliğin hakikati potansiyel kişilik olarak düşünülebilir. Babasının potansiyel kişiliği, müzik ve dansla, duygularla temas hâlinindedir. Karısından ayrılınca onu ne kadar sevdiğini anlar, çocuklarına karşı da sevgi duyar ancak bu duygularını onlara net bir şekilde gösteremez. Beş yıl boyunca genç olmaya çalışmıştır fakat sonrasında babasının ve dedesinin yolundan gitmiştir. Sonuç olarak baba, kendi babası gibi olmak istemez ancak o hayattan da kaçamaz. Böylece Sartre’ın ifadesi düşünüldüğünde, babanın eylemlerinin zorlu çalışma koşulları neticesinde şekillendiği söylenebilir. Yazar kendi babasını ve dedesini aynı döngüye sokan şeyin yoksulluk ve erkeklik -bu sebeplerden dolayı eğitimsizlik- olduğuna işaret eder. Metinde yazarın babası hem bir fabrika işçisi hem de bir baba olarak iç içe betimlenmiştir. Yazar, ailesini tüm çıplaklığıyla kaleme alır; baba figürü üzerinden toplumsal cinsiyet rolleri ve toksik erkekliğe dair pek çok saptama yapabilmek mümkündür. Anne ise muhtemelen bütün ev işlerini ve bakım görevini yani görünmeyen emeği/yeniden üretimi üstlenir. Bu durum aslında, ataerkiyle kapitalizmin iç içe geçtiği yerdir. Bir fabrika işçisi olan babanın, özellikle metnin sonuna doğru geçirdiği kaza sürecine dair bilgiler sunulur. Baba aslında Louis’nin deyişiyle, “siyasetin, erken ölüme layık gördüğü insanlardan biri”dir (Louis, 2020, s. 14). Bir başka deyişle, kapitalist sistemde harcanabilir bir hayattır (*disposable life*).

Zygmunt Baumann’ın belirttiği üzere, modern öncesi toplumlarda ziyan kavramı bulunmaz, her şey değerlendirilir. Dolayısıyla toplum düşüncesinde “gereksiz” diye bir şey yoktur. Ancak modernleşme ile birtakım değişiklikler meydana gelir. Modernde düzenleme ve sürekli ilerleme düşüncesi hâkimdir. Baumann’ın verdiği bilgilere göre, modernleşmeyle ihtiyaç fazlası insan (*redundant people*) ve harcanabilir insan (*disposable people*) kavramı ortaya çıkar. Harcanabilir

insanları iki endüstri meydana getirmiştir. Bunlardan ilki toplum mühendisliği, yani düzen kurma fikridir. Daha iyi bir toplum, üretim, uyum yaratmak hedeflenen anlayıştır. Dolayısıyla bu düzene uymayan insanlar harcanabilir olacaktır. Harcanabilir insanları oluşturan ikinci olgu ise ekonomik ilerlemedir. Daha az efor, para, maliyet ve iş gücü kullanma isteğinden kaynaklanır. Bunun temelinde ekonomik gelişim fikri yatar ve böylece bazı insanların yaşamı ihtiyaç fazlası olur. Baumann’a göre harcanabilir insanlar da düzen projesine uymayanlar ve yetenekleri artık kullanılamazlar olarak ikiye ayrılır (2015, 1:04). Édouard Louis’nin babası da sistemin harcanabilir olarak kabul ettiği insanlar arasında görülebilir. Kapitalist sistem öyle içselleştirilmiştir ki, Louis’nin babası yatağa mahkûm olup destek maaşı aldığı anda kendini kötü hisseder ve biraz iyileştiğinde bedensel emek vereceği bir işe koşulur. Kitabın son kısmında, babanın fabrikada yaşadığı kaza, ilaçlarının sigorta kapsamından çıkarılması ve destek maaşı için hasta hâliyle çalıştırılmasına dair bölümler yer alır. Metnin kapanışında Louis’nin aktardığı üzere, baba son yıllarda değişmiş, başka biri olmuştur. Ancak yaşadıkları yüzünden şimdi olduğu insanı keşfetmesi için artık çok geçtir. Louis’nin annesine ait alıntılanan şu cümle dikkat çeker: “Baban geçmişi anlatmak istemiyor çünkü o geçmiş ona başka biri olabileceği ama olamadığını hatırlatıyor.” (Louis, 2020, s. 43). Ailedeki yoksulluk ve fabrika işçiliği döngüsünü kıran, yüksek eğitime erişmek için büyük bir çaba sarf eden ise Édouard Louis olmuştur.

Oyunda, çocuğun babasıyla arabada Celine Dion’un “My Heart Will Go On” adlı şarkısını dinledikleri sahne son derece akılda kalıcı ve etkileyicidir (bkz. Resim 2). Dolayısıyla seslendirilmiş müziğin duygu aktarımında çok önemli bir araç olduğu ifade edilebilir. Romanın bu kesitinde sadece Celine Dion’un korsan CD’sini teybe koydukları bilgisi verilmiş, hangi şarkı olduğu detayı paylaşılmamıştır. Ancak alımlayıcının da Celine Dion deyince akla ilk gelen şarkısının “My Heart Will Go On” olacağı tahmin edilmektedir. Louis, babasının şarkılara bağıra çağıra eşlik ettiğini, kendisinin de ona eşlik ettiğini aktarır ve şöyle ekler: “Klişe olduğunu biliyorum ama sanki o anlar, geri kalan zamanlarda bana söyleyemediğin şeyleri söylemeyi başardığın yegâne anlardı” (2020, s. 43). Böylece şarkıların ikisinin ilişkisinde önemli yeri olduğu, aralarında ortaklık kurduğu ve babasının potansiyelini ortaya çıkaran bir işlev üstlendiği belirtilebilir. Şarkılar, babasının

Louis’ye söyleyemediği şeylerin, açıkça veremediği sevgisinin göstergesi olmuştur.

2) Sistem eleştirisi: Toplumsal cinsiyet rollerinin, siyasetin ve kapitalizmin sorgulanması:

Yazarın kurguladığı anlatıda takıntılı şekilde tekrar eden bir anısının varlığı dikkat çekmektedir. Louis’nin bu anısı adeta *idefix*’e dönüşerek romanın ilk bölümüne yayılır. Metinde sürekli 2001 yılına ait o anıya, aile ve arkadaşlarının bir araya geldiği kış akşamına geri dönülür. Édouard Louis, dokuz yaşında olmasına rağmen o akşamı detaylarıyla paylaşır. Babasının çok sık arkadaşlarını davet etmediğini, bu sebeple babasının ve misa-



Resim 2: Moda Sahnesi’nin *Babamı Kim Öldürdü* Oyunu “My Heart Will Go On” Şarkısının İcrasına Ait Görsel (Moda Sahnesi, 2020b).

firlerin onuruna bir gösteri yapma fikrinin aklına geldiğini belirtir (2020, s. 17). O akşam yaptığı “numaradan konser” hazırlığı ve gösterisini şu cümlelerle aktarır:

“Masada oturan bütün çocukları toplayıp -ben hariç üç oğlan- odama götürdüm ve provalar için derhal kolları sıvadım. Şuna karar vermiştim: Aqua isimli bir pop grubunu canlandıracak -artık yoklar galiba-, evdekilere konser verecektik. Bir saatten fazla koreografi çalıştık, kafamdan bir sürü dans, bir sürü hareket uydurdum, çocuklara emirler yağdırıp durdum. Ben şarkıcı kadın olacaktım, diğer üçü de hem arada bana eşlik edecek hem de grubun müzisyenleri olarak görünmez gitarlarını çalacaklardı. Salona ilk ben girdim, diğerleri peşimden geliyordu, işareti verdim ve gösteriye başladık ama sen hemen başını çevirdin. Anlamıyordum. Bütün yetişkinler bizi izliyordu ama sen bakmıyordun. Beni fark etmen için daha yüksek sesle şarkı söylüyor, daha büyük hareketlerle dans ediyordum ama bakmıyordun. Baba diyordum, baksana, baksana, resmen savaş veriyordum bak diye ama sen bakmıyordun.” (Louis, 2020, ss. 17-18)

İlk kez kitabın 17. sayfasında anlatılan bu anıya, 20., 24. ve 28. sayfalarda dönüş yapılmıştır. Dolayısıyla “numaradan konser”in Louis’nin zihninde önemli bir yeri olduğu söylenebilir. Çocuk babasını gururlandırmak istemektedir, ancak konser tahmin ettiği sonucu vermez. Kadın kılığına girmiş olmasından dolayı babası onu görmezden gelir. Louis’nin şu sözleri dikkat çeker: “Numaradan konser akşamı şarkıcı oldum diye, kız kılığına girdim diye mi yaraladım seni?” (2020, s. 24). Bu noktada, Kubilay Aktulum’un *Müzik ve Metinlerarasılık* adlı kitabından şu bilgiler alın-
tılabilir: “Bir kadın şarkıcının söylediği bir şarkının erkek sanatçı tarafından okunması ya da tersi bir işlem, bir *persona* değişikliğini de beraberinde getirir, şarkı özgünlüğünden uzaklaşır... burada şarkının kendisi değil, şarkının yorumlanma biçimi üzerinde durulur” (2017, s. 86).

Aqua’nın “Barbie Girl” şarkısı Barbie ve Ken oyuncak bebeklerini konu alır. Buna göre, Barbie bebek Lene Nystrøm tarafından seslendirilmiştir. *Babamı Kim Öldürdü* metninde görüldüğü üzere, çocuk bu şarkıyı icra ederek bir kadın şarkıcı maskesi takar. Metinlerarasılık açısından bakıldığında, şarkının oyunda icra edilmesiyle farklı bir bağlama taşındığı söylenebilir. Çocuğun ısrarla babasının dikkatini çekmeye uğraşması, kendi eşcinsel kimliğini kabul ettirmeye çalışması olarak okunabilir. Dolayısıyla müziğin, toplumsal cinsiyet rollerine bir tepki gösterme aracına dönüştüğü yorumunda bulunulabilir.

Numaradan konserde çocuğun ısrarla babasının dikkatini çekmeye çalışması ve metinden alıntılanan şu ifadeler arasında -müzikten bahsedilmemesine rağmen- paralellik dikkat çeker: “Dinletene kadar tekrar etmek zorunda değil miyiz? Onları bizi dinlemeye mecbur bırakmak değil mi tek çaremiz? Bağarmaktan başka bir çaremiz var mı?” (Louis, 2020, s. 19). Bu kesitte Louis, mevcut siyasi düzeni eleştirmektedir. Metinde, sesini duyurana kadar devam etmek, tekrar etmek, dinlemeye mecbur bırakmak ifadeleri dikkat çekmektedir. “Baba, diyorum, baksana, baksana resmen savaş veriyordum” (Louis, 2020, s. 19). Louis, babasına Aqua’nın şarkısıyla sesini duyurmaya, ona kimliğini kabul ettirmeye çalışmıştır. Tıpkı ezilenlerin, egemenlere sesini duyurmaya çalışması gibi. “Fabrika tarafından ezilmiş belin yüzünden, hayatın değil, yaşamaya mecbur bırakıldığın hayat tarafından ezilmiş belin yüzünden -senin hayatın değildi bu, kendi hayatını hiç yaşamamıştın sen, onun kenarında yaşamıştın-” (Louis, 2020, s. 45). Yazarın romanındaki bu ifadelerinde de görüldüğü üzere, son derece sert bir kapitalizm ve siyasi düzen eleştirisi sunduğu tespit edilmiştir. Numaradan konser anısı örneğinde ise baba ve oğlunun müzik üzerinden kurduğu ilişkinin toplumsal eleştirinin örtük kalan kısmını oluşturduğu söylenebilir.

Moda Sahnesi'nin yorumunda "Barbie Girl" adlı şarkı oyuncu tarafından seslendirilmiştir (bkz. Resim 3). Böylece şarkının icrasının izleyicinin zihninde kültürel kodlar canlandırarak, oyunda altı çizilen problemlerle bağlantı kurmada etkili olabileceği düşünülmektedir. Çocuğun anılarında yani bireysel hafızasında müziğin önemli bir rolü vardır. Ayrıca oyunda geçen şarkıların toplumsal hafızada da yeri bulunmaktadır. Yazar metinde 1998-2017 yıllarına ait anılarını aktarmıştır. Dolayısıyla bu zaman dilimini tanıyan seyircinin zihninde, şarkıları duyduğunda toplumsal gerçekliğe ait çeşitli kültürel imgeler canlanabilir. Sonuç olarak, müziklerin icrası metindeki kültürel atmosferin yaratılmasında ve seyircinin oyunla bağ kurmasında rol oynamıştır.

3) Kapitalizmin her alana etki etmesinin göstergesi kültür endüstrisinin ürünleri şarkılar: Thomas Edison'un 1877'de fonografı icat etmesinden itibaren ses kayıt teknolojisi hızla gelişir ve müzik bir endüstri hâline gelir. 1975'e doğru plak satışları zirveye çıkar. 1990 yılına gelindiğinde kaset satışları doruktadır; Attali'nin aktardığı üzere o yıl 1,5 milyar adet satış yapılmıştır. 2001 yılında ise kaset yerini CD'ye bırakır ve aynı sene 2,5 milyar adet CD satılır. Dolayısıyla artık müzik endüstrisi, başlıca müzik yayıncılarından ve radyolardan oluşan bir piyasa hâline gelir (2017, s. 131). Attali'nin verdiği bilgilere göre, "küçük markaların yanı sıra beş girişimci, bugün müzik piyasasının beşte dördünü, Amerikan piyasasının ise onda dokuzunu kontrol etmektedir: EMI, Warner, Bertelsmann, Vivendi-Universal ve Sony...Tekrarlama estetiğinin temeli, işte bu sanatsal sorumlular tarafından biçimlendirilir" (2017, ss. 131-132). Böylece müziğin kültür endüstrisinin en önemli alanlarından biri olduğu belirtilebilir.



Resim 3: Moda Sahnesi *Babamı Kim Öldürdü* Oyunu "Barbie Girl" Şarkısının İcrasına Ait Görsel (Moda Sahnesi, 2021d).

Kültür endüstrisi kavramı ilk kez Frankfurt okulu düşünürleri, Theodor Adorno (1903-1969) ve Max Horkheimer'in (1895-1973) 1947 yılında yayımlanan *Aydınlanmanın Diyalektiği* (*Dialektik der Aufklärung*) adlı kitaplarında kullanılmıştır. Yapıtta düşünürler, Aydınlanma düşüncesinin geldiği noktayı tartışır ve Marksizm eleştirisi sunar. Adorno kültür endüstrisi eleştirisinde, sanat

ürünlerinin ticari amaçlarla üretilmesinden ve egemenlerin bu yolla ideolojilerini yaymalarından duyduğu endişeyi sıklıkla dile getirmiştir. Frankfurt Okulu düşünürlerine göre bu durum, yapılan kültürel üretimlerin anlamlarını yitirmesine, sadece ticari amaçlar güden metalar olmalarına yol açacaktır (Öztürk, 2020, s. 530). Adorno'nun belirttiği üzere, kapitalizmde “bütün üretim piyasa içindir, mallar insan ihtiyaçlarını ve arzularını karşılamak için değil, kâr elde etmek için, daha fazla sermaye elde edinmek için üretilir” (Adorno'dan aktaran Öztürk, 2020, s. 530).

Adorno kitle toplumunda göz ve kulağın terbiye edildiğinden bahseder. Dolayısıyla insanlar izledikleri ve dinledikleri vasıtasıyla yönlendirilebilir. Kültür endüstrisinin en önemli eleştirilerinden biri metalaşma durumu sonucunda ürünlerin standartize olması üzerinedir. Buna örnek olarak Hollywood sineması ve pop müzik gösterilebilir. Adorno ve Horkheimer'a göre, “kültür endüstrisi bu aldatmacayı tüketiciye doyum diye yutturtmakla kalmaz, bunun da ötesinde tüketicinin zihnine, ona ne sunuluyorsa onunla yetinmesi gerektiğini kazır. Tüm dallarıyla kültür endüstrisi gündelik yaşamdan bir kaçış vaat eder” (2014, s. 189). Böylece Adorno'ya ve Horkheimer'a göre egemenler, kitleleri kontrol altında tutmak için kültür ürünlerine başvurur. *Aydınlanma'nın Diyalektiği*'nde “konumu sağlamlaştıkça, kültür endüstrisi tüketici gereksinimleriyle istediğini yapabilir hâle gelebilir; bu gereksinimleri üretebilir, yönlendirebilir, denetim altına alabilir, hatta eğlenmeyi geri çekebilir” sözü dikkat çeker (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 192).

Babamı Kim Öldürdü'de Aqua'nın “Barbie Girl” isimli şarkısının toplumsal cinsiyet rollerinin ve kapitalizmin eleştirilmesi açısından rolü olduğu tespit edilmiştir. Ancak önemli bir çelişki dikkat çekmektedir. Oyunun anlatısındaki yerinin son derece kritik olduğu düşünülen Aqua'nın “Barbie Girl” ve Celine Dion'un “My Heart Will Go On” isimli şarkıları aslında kapitalizmin müzik alanındaki yansımalarıdır. Bu iki şarkı da dünya genelinde çok büyük tanınırlık kazanmış, milyonlarca kopyası satılmış, müzik listelerinde en üst sıralara yerleşmiş ana akım pop müzik örnekleridir. Bir başka deyişle, kültür endüstrisinin ürünleridir.

“My Heart Will Go On” ve “Barbie Girl” adlı şarkılar küresel sermayenin bütünleşmesi ve onun kültür ürünlerinin standart biçimde insanlara sunulmasının göstergeleridir. Metinde çocuğun doğum günü hediyesi olarak babasından Titanic filminin VHS kasetini istemesi, televizyonda sürekli reklamının dönmesi bu durumu destekler. Babası filmin kasetiyle, filmin fotoğraf albümünü ve geminin maketini de almıştır (Louis, 2020, s. 27-28). Filmle birlikte, müzik de dahil olmak üzere bir paket hâlinde çeşitli metalar tüketiciye sunulmuştur. Dolayısıyla *Aydınlanmanın Diyalektiği*'ndeki şu ifadeler hatırlanabilir: “...kültür her şeye benzerlik bulaştırır. Film, radyo ve dergiler bir sistem meydana getirirler. Her bir dal kendi içinde ve hep birlikte söz birliği içindedir” (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 162).

Titanic filminin dünyanın pek çok yerinde insanları aynı anda etkileyebilen gücünün bir başka boyutu daha vardır. Metinde film hakkında Louis'nin şu ifadeleri dikkat çeker: “O filmin nesinden bu kadar etkilenmişim bilmiyorum, sahiden bilmiyorum, aşk mı, Leonardo Di Caprio'yla Kate Winslet'in paylaştığı başka biri olma hayali mi, Kate Winslet'in güzelliği mi, bilmiyorum ki, ama henüz izlemediğim bu filme resmen kafayı takmışım ve senden onu istedim” (Louis, 2020, s. 27). Onur Ünsal'ın belirttiği üzere, filmde Leonardo DiCaprio alt sınıftan, Kate Winslet ise üst sınıftan bir karakteri canlandırır. Onların birliktelikleriyle başka insanlar olabilme ihtimali filmde romantize edilmiştir ve bu ihtimal tüm dünyayı kasıp kavuran bir hayale dönüşmüştür (Ünsal, 2020, 1:01:39). Kemal Aydoğan'a göre başka biri olma hayali Hollywood sinemasına dayandırılabilir ve bu durum kapitalizmin arzu mekanizmasını gösterir (2020, 1:02:10). Dolayısıyla



hayallerin de üst yapı tarafından belirlendiği söylenebilir. Böylece Adorno'nun kültür endüstrisi eleştirisi tekrar hatırlanabilir. Düşünre göre, akıl inşa edilebilirdir ve sistem tarafından inşa edilmektedir. Empoze edilen kültür ürünleriyle birey edilgenleştirilebilir. Bu bağlamda, kapitalist sistemde ideolojiyi veya sermayeyi elinde tutan egemenler, kültür ürünlerini şekillendirdiği gibi tüketiciyi de şekillendirebilir.

Sonuç

Sanat yapıtları içinde bulundukları sosyo-politik koşullardan bağımsız değildir. Müzikle ilgili göstergelerin incelenmesiyle, içinde yaşanan topluma, döneme, politik sürece ve ekonomik ilişkilere dair çıkarımlar yapılabilir. Édouard Louis'nin *Babamı Kim Öldürdü* romanında da bu durum görülebilir. Müzik toplumsalın bir sonucu ve toplumsalı oluşturan bir araç olarak hayatın pek çok alanına sızmıştır. Bu bağlamda, yapıtta müziğin önemli bir konumu olduğu düşünülmektedir. Metinde müziğe yapılan referansların incelenmesiyle yapıtta gizli kalmış anlam olanaklarına ulaşmak mümkün olmuştur.

Tiyatro ve müzik gibi yorum sanatlarında izleyicinin yapıt ile ilişkisi yorum ve yorumcular üzerinden kurulur. Bu yazıda da Moda Sahnesi'nin yorumu ele alınmıştır. Kemal Aydoğan'ın ve Onur Ünsal'ın yapıta yaklaşımları, metnin farklı anlam olanaklarına açılmasını sağlamıştır. Romanla oyunun en temel farkı, metinde atfı yapılan müziklerin seslendirilmiş olmasıdır. Müzik, hafızayla ilgilidir. Şarkıların seslendirilmesiyle, metinde kelimelerle ifade edilmeyen kültürel anlamlar izleyicilerin zihinlerinde çağrışımlar yaparak yer edinebilir; duygusal ortaklık kurulmasını sağlayabilir. Dolayısıyla, oyundaki şarkıların salt bir fon olmanın ötesinde, anlatı kurucu aktörler hâline geldiği düşünülmektedir. Ayrıca, oyunda geçen popüler müzik şarkılarının bambaşka bir bağlamda icra edilmesi onlara farklı anlamlar yüklemiştir. Böyle bir değişiklik metinlerarasılık kavramını öne çıkartmaktadır. Edebiyat, tiyatro, müzik gibi sanatlarda bazen daha örtük sayılabilecek anlamları keşfetmek için diğer sanatlarla olan ilişkilerine bakılabilir. Bu çalışmada, metinlerarasılık kavramıyla yapılan analizin, metindeki müzik referanslarının rolünün saptanmasında işlevsel olduğu tespit edilmiştir.

Babamı Kim Öldürdü metninde Louis, babasının sağlık problemlerinden siyasetçileri sorumlu tutmuştur. Ayrıca “babalık” ve “erkeklik” kavramları üzerinden ciddi bir ataerkillik ve kapitalizm eleştirisi sunar. Metinde homofobi, şiddet, sosyal eşitsizlik, yoksulluk, güvencesizlik, toplumsal cinsiyet rolleri gibi konuların ele alındığı, derin sosyolojik tespitler yapıldığı dikkat çeker. Yapıtta müzikle ilgili göstergeler incelendiğinde, müziğin sosyal gerçeklik parçaları ile ilişkisi dikkat çekmektedir. Bu doğrultuda müziksel referansların metinde üç önemli rolü olduğu saptanmıştır: “Baba ve oğul arasındaki en önemli bağ olan müzik/dans yoluyla ‘potansiyel baba’nın keşfi”, “sistem eleştirisi: toplumsal cinsiyet rollerinin, siyasetin ve kapitalizmin sorgulanması” ve “kapitalizmin her alana etki etmesinin göstergesi kültür endüstrisinin ürünleri şarkılar”. Dolayısıyla müziksel bağlantıların, metinde son derece açık ve sert bir dille sunulan sistem eleştirisine paralel bir anlam katmanı oluşturduğu ifade edilebilir.

Metinde, babayı inşa eden sürece yönelik eleştirel bakış çok açık şekilde görülmektedir. Yazar sistem eleştirisini pek çok sorunu içine alacak şekilde sunar. Aslında yazarın müzikle toplumsalın ilişkisine dair bir eleştiri sunma niyeti belki de yoktur. Ancak müzik öyle bir yapıya sahiptir ki hayatın tüm alanlarına nüfuz etmiştir ve tıpkı dil gibi toplum hayatında vazgeçilmez bir sistem olmuştur. Dolayısıyla müzik içinde bulunduğu kültürden ayrı değerlendirilemez. Ekonomi, siyaset gibi topluma ait konuların müzik alanında da karşılığı görülmektedir. Bu doğrultuda, kültür



endüstrisinin en önemli ayaklarından biri olan müzik sektörünün durumu ile kapitalizm ilişkisi ayrı düşünülemez. Tıpkı Louis'nin karşılaştığı zorluklar ve kapitalizmin birbirinden ayrı düşünülmemeyeceği gibi. Dolayısıyla kapitalizm her alana nüfuz etmiştir; kültür endüstrisinin bir parçası olan müzik sektörü de bunun bir başka tezahürünü oluşturmaktadır. Müziğin bir diğer özelliği ise bağ kurmaktır. Toplumu ayakta tutmak için de bu bağlara ihtiyaç duyulur. Édouard Louis'nin babasıyla kurduğu ilişkide müziğin bu gücü görülebilir. Yazar için müzik, çocukluk anılarının en önemli hatırlatıcısı, duygu tetikleyicisidir. Romanda numaradan konser anısının sürekli olarak yinelenmesi de bunun göstergesidir.

Sonuç olarak, kapitalizme ve ataerkilliğe ait problemlerin Édouard Louis'nin *Babamı Kim Öldürdü* metninin anlam katmanlarında açıkça izlenebildiği ve müzik üzerinden yapılan inceleminin de metinde sunulan eleştiriye paralel sonuçlar verdiği belirtilebilir. Farklı metinlerle ilişki kurarak, bir anlam ağı kuran Babamı Kim Öldürdü yapıtında müzikle ilgili göstergeler incelendiğinde, daha örtük kalan bir toplumsal eleştiri boyutu tespit edilmiştir. Böylece, müziğin bir aktör olarak oyuna dahil olduğu ve anlam ağının örülmesinde önemli bir rol üstlendiği yorumunda bulunulabilir.

Kaynaklar

- Adorno, T. ve Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın diyalektiği* (N. Ülner ve E. Ö. Karadoğan, Çev.). İstanbul: Kabcacı Yayıncılık.
- Allen, G. (2011). *Intertextuality*. New York: Routledge.
- Aktulum, K. (2017). *Müzik ve metinlerarasılık: müziklerarası/göstergelerarası etkileşimler ve aktarımlar*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Aydoğan, K. (2020). *Babamı kim öldürdü*. 23.07.2021 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=HlrgxO_LCTo adresinden edinilmiştir.
- Bakırcı, F. ve Karahasanoğlu, S. (2020). Popüler müzik şarkılarında metinlerarasılık ve göstergelerarasılık etkileşimi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, 24, 2, ss. 117-140.
- Barthes, R. (1977). *Image music text* (S. Heath, Transl.). London: Fontana Press.
- Baumann, Z. (2015). Disposable life. 23.07.2021 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=l5OONYHawc8> adresinden edinilmiştir.
- Can Yayınları. (2021). Édouard Louis hakkında. 15.07.2021 tarihinde <https://canyayinlari.com/kisidetay/yazarlar/14489/douard-louis/> adresinden edinilmiştir.
- Ergur, A. (2020). *Ses ile yankı arasında*. İstanbul: Raskolnikov Kitap.
- Erkay, A. (2020). Babamı kim öldürdü. 23.07.2021 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=HlrgxO_LCTo adresinden edinilmiştir.
- Louis, É. (2020). *Babamı kim öldürdü*. (A. Erkay, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Marc, I. (2015). Traveling songs: on popular music transfer and translation. *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, vol.5, no.2, pp. 3-21.
- Moda Sahnesi. (2013). Moda Sahnesi hakkında. 15.08.2021 tarihinde <https://www.modasahnesi.com/hakkimizda> adresinden edinilmiştir.
- Moda Sahnesi. (2020a). *Babamı Kim Öldürdü* oyununun künyesi. 11.08.2021 tarihinde <https://www.modasahnesi.com/babami-kim-oldurdu> adresinden edinilmiştir.
- Moda Sahnesi. (2020b). *Babamı Kim Öldürdü* oyunu “My Heart Will Go On” şarkısının icrasına ait görsel. 11.08.2021 tarihinde https://www.instagram.com/p/CFHc-KZpL-W/?utm_medium=copy_link adresinden edinilmiştir.



Moda Sahnesi. (2021a). Kemal Aydoğan özgeçmiş. 10.08.2021 tarihinde <https://www.modasahnesi.com/kemal-aydogan> adresinden edinilmiştir.

Moda Sahnesi. (2021b). Onur Ünsal özgeçmiş. 10.08.2021 tarihinde <https://www.modasahnesi.com/onur-unsal> adresinden edinilmiştir.

Moda Sahnesi. (2021c). *Babamı Kim Öldürdü* oyununun sahne tasarımı. 11.08.2021 tarihinde https://www.instagram.com/p/CQ3YcWPkIWm/?utm_medium=copy_link adresinden edinilmiştir.

Moda Sahnesi. (2021d). *Babamı Kim Öldürdü* oyunu, “Barbie Girl” şarkısının icrasına ait görsel. 11.08.2021 tarihinde https://www.instagram.com/p/CRLlwAKKt54/?utm_medium=copy_link adresinden edinilmiştir.

Nemutlu, M. ve Manav, Ö. (2011). *Müzikte alımlama*. Beşiktaş: Pan Yayıncılık.

Öztürk, A. T. (2020). Sosyolojide müzik: Frankfurt Okulu, Adorno ve kültür endüstrisi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26 (45), ss. 527-534.

Rifat, M. (2018). *Açıklamalı göstergebilim sözlüğü: kavramlar, yöntemler, kuramcılar, okullar*. İstanbul: Alfa.

Sacks, O. (2016). *Müzikofili: müzik ve beyin öyküleri* (B. Kovulmaz, Çev.). İstanbul: YKY.

Tarasti, E. (2002). *Signs of music: a guide to musical semiotics*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter.

Tüzün, T. L. M. (2020). Intertextuality in music. *Atlas International Congress on Social Sciences 7, Proceeding Book*, pp. 268-280, Budapest.

Ünsal, O. (2020). Babamı kim öldürdü. 23.07.2021 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=HlrgxO_LCTo adresinden edinilmiştir.



Özgün Makale

Atmeydanı:**The Stage of Sound and Power^{1, 2}****Atmeydanı: Sound ve Gücün Sahnesi****A. Tül DEMİRBAŞ³****Abstract**

During their long dynastic rule, Ottoman sultans organized splendid festivals to celebrate royal circumcision ceremonies, marriages, engagements, and births. These events had different functions in addition to entertainment. They not only demonstrated the social, political, and cultural characteristics of the empire, but also strengthened the bond between the ruler and the ruled, preserved its continuity and displayed Ottoman power, both to foreign rulers and to their own subjects. This paper will focus mostly on the circumcision festival of Sultan Murad III's son Şehzade Mehmed and, more broadly, on the 16th-century celebrations held in Atmeydanı (Hippodrome). The article aims to show the representation of Ottoman power in this historical area and the role of *sound* by examining archival sources, narratives, illustrated accounts, ambassadorial reports, and descriptions from Ottoman and European observers.

Keywords: Atmeydanı (Hippodrome), Ottoman, Festival, Celebration, Stage, Power, Sound.

Öz

Uzun hanedanlıkları boyunca Osmanlı padişahları sünnet törenlerini, evlilikleri, nişanları ve doğumları kutlamak için görkemli şenlikler düzenledi. Bu kutlamaların eğlendirme rolü dışında farklı işlevleri de vardı. Sadece imparatorluğun sosyal, siyasi ve kültürel özelliklerini göstermekle kalmıyor, aynı zamanda yöneten ile yönetilen arasındaki bağın güçlenmesini ve sürekliliğini sağlayarak Osmanlı'nın gücünü hem yabancı hükümdarlara hem de kendi tebaasına gösteriyordu. Bu makale Atmeydanı'nda düzenlenen Sultan III. Murad'ın oğlu Şehzade Mehmet'in sünnet şenliğine ve genel olarak 16. yüzyıl kutlamalarına odaklanmaktadır. Makalenin amacı arşiv kaynaklarını, anlatıları, görsel kaynakları, elçilik raporlarını, Avrupadan ve Osmanlıdan gözlemcilerin aktarımlarını inceleyerek, Osmanlı gücünün bu tarihsel alanda temsilini ve bu temsilde *sound*un rolünü göstermektir.

Anahtar Kelimeler: Atmeydanı, Osmanlı, Şenlik, Kutlama, Sahne, İktidar, Sound.

¹ Makale başvuru tarihi: 31.08.2021, makale kabul tarihi: 30.09.2021.

² The first draft of this article was presented at the "Musical Exchanges Across the Corrupting Sea" panel of the 49th *Medieval and Renaissance International Music Conference (MedRen)*, held in Lisbon in July 2021. I would like to thank Nicolò Ferrari and Alexandros Hatzikiriakos for honoring me by making me part of this panel. I am grateful to Joanna Helms for her meticulous proofreading support, Matthias Niggli for helping me to understand German sources, and Alberto Napoli for his support in translating Italian sources.

³ M.A. A. Tül Demirbaş, Institute of Musicology, University of Bern. tul.demirbas@musik.unibe.ch
https://orcid.org/0000-0003-1444-7244.



Introduction

During their long regime, the Ottoman sultans organized many events to celebrate, impress, and glorify. Among these were festive celebrations and processions, which were ritualistic and part of the court routine, as well as celebrations of military achievements and welcome processions of diplomats and ambassadors. However, the imperial festivals organized by the palace, which all centered on the sultan and his family, differ from these aforementioned celebrations in their purpose, preparation process, cost, duration, and effect. Imperial celebrations called *Sûr-ı Hümmâyün* mostly included circumcision and marriage ceremonies that focused on the sultan's children and sisters. Their historical, sociological, and political significance has led researchers from the disciplines of history, literature, art and architecture, sociology, theater, and dance studies to examine this subject in depth. These studies focus on the palace life, diplomatic relations, Ottoman literature, architecture, art, the written and visual resources of the period, and the social and political effects of the festivals.

This present paper aims to contribute to the studies of the Ottoman court festivals from the field of musicology, in light of and in addition to the studies done so far. In this article, I will focus on *Atmeydanı*, the place of extremely versatile and magnificent celebrations in the 16th century, and examine how Ottoman power was represented here. I will consider the festival area as a stage and the court festivals themselves as a performance of power. While doing this, I will center upon the concept of *sound* and in this direction, I will not focus solely on musical performance but will show the imperial soundscape created in *Atmeydanı* with a broader perspective that covers all kinds of sonic material (speech, silence, noise, etc.). For this research, primary sources of the 16th century (narratives, visual narratives, diplomatic reports, descriptions from Ottoman and European observers) and supplementary academic studies from different disciplines were consulted.

The first section of the article will focus on *Atmeydanı*, the site of many of the Ottoman court festivals. While introducing the historical background of the square, its political and social aspects will also be presented. In this part, I sometimes refer to the square as the “Hippodrome” according to its historical background, but in general, I use the name *Atmeydanı* due to the focus on the 16th century and the naming of that period. In the subsequent section, the social and political functions of these festivities will be introduced, and hidden political reasons behind the organisation of the 16th-century celebrations will be examined. In the third and final section, the public celebration of the circumcision of Murad III's son Şehzade Mehmed in 1582 -and to a lesser extent, the festivities organized by Sultan Süleyman in 1524, 1530, and 1539- will be examined in the context of staging Ottoman power.

Atmeydanı: A Historical, Political and Public Sphere

The foundation of *Atmeydanı* (Hippodrome), one of the oldest and most important historical squares in Istanbul, dates back to the Roman Empire. This historical area, whose construction started by the order of Roman Emperor Septimius Severus at the end of the 2nd century and completed by the Great Constantine, was a monumental equestrian arena in the capital of the Byzantine Empire. *Atmeydanı* -or, as it was called during that period, the Hippodrome- was built to house chariot races, and it was the venue of competitive encounters such as gladiatorial combats and athletic competitions (Mango, 2010, p. 36). In time, it turned into a mixed entertainment place where theatrical performances (pantomime with musical accompaniment) and acrobatic



shows were presented. Displays of and fights between exotic animals (or beasts) were as popular as gladiatorial contests (Cameron, 1999, p. 206). However, from the 5th century onward, the chariot races became the most important event held in the Hippodrome (Roueché, 2008, pp. 679-681).⁴

Public squares demonstrate power through the symbols of administration. They serve as a tool of political authority to observe and supervise social life. But they could also become the place where the voice of the crowds rises against power (İşin, 2010, p. 10). The Hippodrome, or Atmeydanı, was undoubtedly both a public and a political sphere. It was the scene of many celebrations such as religious holidays, the city's liberation day (11 May), the first day of the year, and imperial and ecclesiastical processions (Sinanlar, 2017, p. 27).⁵ This was both the site of a coronation ceremony, as we can see at Anastasius I's coronation (491), or during the Nika Riot, declaration of the new emperor, Hypatius, in the Hippodrome by rebels (532), and the place where the Emperor gave up his throne⁶. It was also used for post-war victory celebrations in every time period. This place was the voice of the people. It was the gathering point of rebellion and resistance—and

sometimes public executions and punishments as a result. The most violent example of these revolts from the Roman imperial period may be the Nika Riot, which broke out in Istanbul at the beginning of 532 and ended with a massacre in which 30,000 people were killed in the Hippodrome (Bury, 1897, pp. 92-119). The military uprising of 1656 during the reign of Mehmet IV (Çınar Incident or Vak'a-i Vak-vakiye) and the execution carried out in Atmeydanı at the request of the rebels can be given as an example from the Ottoman period (İnalçık, 2009, p. 398).⁷

Because of its proximity to Topkapı Palace, Atmeydanı (Image 1) was the center of attention for travelers, envoys, ambassadors, and captives from outside of the Ottoman world. Various buildings attached to the palace were located around the Hippodrome: the workshop of the court



Image 1 Matrakçı Nasuh, *Detail from the Miniature of Istanbul, 1537* (Tanney, 1993, p. 9).

⁴ For more details on the chariot races, see Guillard, R. (1969). *Etudes de topographie de Constantinople byzantine*, Tome I, Berlin: Akademie-Verlag, pp. 562-595; on gladiatorial combats, see Robert, L. (1971). *Les gladiateurs dans l'Orient grec*, pp. 330-331; for theatrical and circus shows, see Cameron, A. (1999). *Circus Factions: Blues and Greens at Rome and Byzantium*, and Marciniak, P. (2014). How to Entertain the Byzantines: Some Remarks on Mimes and Jesters in Byzantium, In A. Öztürkmen & A. Birge Vitz (Eds.). *Medieval and Early Modern Performance in the Eastern Mediterranean*. Turnhout: Brepols, pp. 125-148; on spectacles and sport performances, see Parnell, D. A. (2013). *Spectacle and Sport in Constantinople in the Sixth Century CE*, In P. Christesen & D. G. Kyle. (Eds.). *A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity*. New York: Wiley Publish, pp. 633-645.

⁵ For more detail on processions, see Berger, A. (2001). *Imperial and Ecclesiastical Processions in Constantinople*, In N. Necipoğlu (Ed.). *Byzantine Constantinople, Monuments, Topography and Everyday Life*. Leiden: Brill, pp. 73-87.

⁶ In 512, Emperor Anastasius appeared in public without a crown at the Kathisma of the Hippodrome, announcing that he would abdicate to quell the rebellion. As the rebellion subsided and the people supported the emperor, Anastasius continued to rule. Vasiliev, A. (1948), "The Monument of Prophyrius in the Hippodrome at Constantinople", *Dumbarton Oaks Papers*, 4, p. 30.

⁷ The study focuses on different examples of public executions from Europe, the USA, the Ottoman Empire, and Turkey and examines executions conceptually in terms of urban space, power, and spectacle: Aşkın, A. (2019). *Bir İktidar Gösterisi Olarak Halka Açık İnfazlar*. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, İleti-şim Özel Sayı: Zaman, Mekan ve Mecra: Gösterinin Gücü, Gücün Gösterisi, pp. 35-48.

artists, places where wild animals were kept, barns, a powder magazine, an armory, a military mansion, and palaces (And, 2015, p. 60, pp. 129-130; Necipoğlu, 2014, p. 74). It is uncommon for people who traveled to Istanbul -whether for short or long periods- to skip over Atmeydanı in their descriptions of the city. In the 16th century, usually during visits to Istanbul, many people wrote what they learned about the history of the capital and the Hippodrome, described the historical architecture, buildings, and monuments of the Hippodrome, and shared their observations about city life. These names include German Lutheran theologian Salomon Schweigger; John Sanderson, who came to Turkey several times and was appointed as the deputy of British diplomat Edward Borton; Pierre Gilles, who was sent to Istanbul in 1544 to collect Greek manuscripts for the King of France; Ambassador of Venice Benedetto Ramberti; French geographer Nicolas de Nicolay; French diplomat Philippe du Fresne-Canaye; and Reinhold Lubenau, who was a pharmacist in the embassy delegation of the Holy Roman-Germanic Empire to the Ottoman Empire in 1587. Besides these, Salomon Schweigger, Nicolas de Nicolay, Stephan Gerlach, and Hans Dernschwam left visual sources with their sketches and drawings of the city.⁸

Atmeydanı has remained the center of horse races and sports events, although the entertainment center moved to other parts of the city with the change of the imperial center from Topkapı Palace to Dolmabahçe Palace in the mid-19th century. Even so, it continued to exist as a public space where political actors took the stage and public issues became visible and perceptible. Sultanahmet demonstrations, which were held in the square, were a series of rallies to protest the occupation of Izmir by Greeks in 1919. The demonstrations were a symbol of national awakening for the Turks to wage the Turkish War of Independence, and these meetings, attended by important intellectuals, played a key role in women's activism. (Özdemir, 2021, p. 10-12). It is claimed that 150,000 people from all over the city attended the last rally held on January 13, 1920. Today, this area continues to preserve its historical and political identity. The square was designated as the main venue for Ramadan celebrations by the mayor of the city in 1994, a role it still serves today. In the same year, the mayor and his political party began to refer to the square as Atmeydanı again in addition to its official name, as a reminder of Ottoman cultural heritage.

Ottoman Court Festivals: Causes and Functions

The name of the Ottoman court festivals -*Sûr-ı Hümayûn*, which means “imperial feast”- already suggests their focus. The Ottoman sultans and their family held their celebrations publicly, unlike the other Islamic cultures in the case of circumcision ceremonies. We could consider these festivities as “rites of passage”⁹ for the imperial family. Despite the fact that these festivities were ostensibly organized for the Sultan's son, daughter, sister, or other family members, they

⁸ To read their descriptions or to see the drawings, see Sezgin, F. (Ed.). (1995), *Ein neue Reyssbeschreibung aus Teutschland nach Constantinopel und Jerusalem, durch Salomon Schweigger*. Frankfurt: Institute for the History of Arabic-Islamic Science, pp. 122-125; Gilles, P. (1986). *The Antiquities of Constantinople*, pub. J. Ball, pp. 103-117. https://www.gutenberg.org/files/53083/53083-h/53083-h.htm#Book_II_Chap_XIV; Foster, W. (Ed.). (2010). *The Travels of John Sanderson in the Levant, 1584-1602: With His Autobiography and Selections from His Correspondence*, Hakluyt Society, pp. 74-76; Ramberti, B. (1913) *The Second Book of the Affairs of the Turks*. In A. H. Lybyer (Ed.) *The Government of the Ottoman Empire in the Time of Suleiman the Magnificent*, Cambridge: Harvard University Press, p. 240; Nicolas de Nicolay. (1576). *Les navigations peregrinations et voyages, faits en la Turquie*, p. 94; Fresne-Canaye, P. du (1897), *Le Voyage du Levant*. M. H. Hauser (Ed.). Paris, pp. 100-103; Sahm, W. (Published by). (1995). *Beschreibung der Reisen des Reinhold Lubenau I*. Frankfurt: Institute für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, pp. 147-152; Babinger, F. (Ed.). (2014). *Hans Dernschwam's Tagebuch einer Reise nach Konstantinopel und Kleinasien (1553/55)*, Berlin: Duncker & Humblot, pp. 98-102.

⁹ This concept was first used by the Dutch-German-French ethnographer Arnold van Gennep to describe important turning points and associated rituals that play an influential role in society. Later, British cultural anthropologist Victor Turner, known for his work on symbols and rituals, used this concept and he detailed the function of these rites of passages in social life. To read their work on “rites of passage”, see Gennep, Arnold v. (2019), *The Rites of Passage*, Chicago: The University of Chicago Press and Turner, V. (2017). *The Ritual Process, Structure and Anti-Structure*. London-New York: Routledge.



centered mostly on the Sultan himself (Blake, 2013, p. 100). The Sultan was rarely seen, inaccessible, or hard to reach, even within the palace. Because the sultan had been secluded in Topkapı Palace since the reign of Mehmed II and appeared in public only twice a year (Ramadan and Sacrifice Feasts), his participation in these ceremonies made them even more public and pompous¹⁰ (Image 2).

Up to the the present day, researchers have identified over 50 festivals in the history of the Ottoman Empire, among which the court festivals of the 16th century hold a special place because of their splendor. In the 16th century, Atmeydanı hosted magnificent, intriguing festivals. The celebration organized by Sultan Murad III for his sixteen-year-old son Şehzâde Mehmed's circumcision in 1582 is considered the most important and spectacular event not only of this century, but of all Ottoman court festivals.¹¹ The wedding celebration of Grand Vizier İbrahim and Hatice Sultan, Sultan Süleyman's sister, in 1524; the circumcision ceremonies of Şehzâdes Mustafa, Mehmed, and Selim in 1530; and circumcisions of Şehzâdes Bayezid and Cihangir together with the wedding ceremony of Mihriman Sultan and Rüstem Pasha in 1539 were among the other important festivities of the 16th century which were held in Atmeydanı.¹²

Festivities that brought the Sultan, or the so-called "shadow of God on earth" (*Padişâh-ı ruy-ı zemin zillullah-i fi'l-arz*), his family, and the people together in the same square, were important to ensure the obedience of the subjects and helped to create new bonds and connections or to strengthen old ones (And, 1959, p. 9). They served as an occasion for the public performance of political and cultural ideas, as well as individual and collective identities. Various activities during the festivals enabled individuals and groups to perform their identities and assert their



Image 2: Entry of Sultan Süleyman to the festival area in 1530, in *Hünernâme* (And, 1982, Plate 1).

¹⁰ This practice was a part of the dynastic law (*Kânûnname*) that was prepared during the reign of Mehmed II and regulated Ottoman court ceremonial. According to this tradition, it was acceptable for the sultan to hide from the public to protect his greatness in the eyes of the people. To read more about the 16th -century Sultan's seclusion periods from the observers of the period, see Necipoğlu, 2014, pp. 50-54.

¹¹ In fact, this festival was the subject of poetry and documentaries in the 20th century, demonstrating its substantial and ongoing influence throughout history. See İlhan Berk's poem *Şenlikname* (1972), and the documentary *Surname* (1959) by directors Mazhar Şevket İpşiroğlu and Sabahattin Eyüboğlu.

¹² The circumcision ceremony which was held in Edirne in 1675 for Şehzade Mustafa and Ahmed and the celebration of Sultan Ahmed III's sons Süleyman, Mehmed, Mustafa, and Bayezid which spread in different parts of Istanbul in 1720 are counted as the other sumptuous festivals after 1582. For very comprehensive research about the 1720 Festival, see Erdoğan İşkorkutan, S. (2020). *The 1720 Imperial Circumcision Celebrations in Istanbul*. Leiden: Brill; and for the 1675 Festival, see Nutku, Ö. (1987), *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği (1675)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

position in the Ottoman social order (Şahin, 2018, pp. 463-464). Furthermore, these functions had in common their role as entertainment for the Sultan, his family, statesmen, guests, and the subjects: they served as a kind of safety valve. This function was very critical, especially for the periods that were socially and politically difficult. They compensated for political failures or helped to prepare the political atmosphere. It is possible to understand the political reason behind the wedding held in 1524 by thinking of Ibrahim Pasha's appointment as Grand Vizier in 1523 and the subsequent revolt of the Second Vizier, Ahmed Pasha. This celebration revealed Sultan Süleyman's trust and support of İbrahim Pasha (Yelçe, 2014, pp. 73-74). Austrian diplomat Hammer-Purgstall associated the decision to organize the circumcision festival in 1530 with the failure of the Ottoman attempt to conquer Vienna. It was also a reaction to the strengthening of the Habsburg empire and the coronation of Charles V as Holy Roman Emperor (Hammer-Purgstall, 1963, pp. 95-96; Şahin, 2018, pp. 467-468).

Imperial festivals were announced all around the Ottoman territories, with the aim of impressing people and urging them to show and share their faith with the Sultan in a collective and ritualized way (Karateke, 2004, pp. 209-212). The circumcision festival held in 1582 was one of these imperial "show-off" examples. In the background lay two related goals: to regain the political authority that was recently lost, and therefore to stop the decline in the social structure, and to intimidate Iran, with which it had been at war at intervals since 1578. In addition to these functions, festivals—including the Ottoman imperial festivals—take people out of the everyday life and away from the "normal" by creating "time out of time." Plays, games, music, dances, foods, and all the entertainment elements allow people to enjoy themselves and bring renewal (Falassi, 1987, pp. 6-7).

Ottoman court festivals were holistic works designed, applied, and recorded with the collaboration of different professions from the moment the court decided to organize them. To plan and sustain the festival in the best way, they distributed all tasks among important and trusted statesmen. From the delivery of invitations and organization of the feasts for all guests (including commoners), to the construction of the pavilions for the Sultan's family to watch the celebrations and the cleaning process of the festival area, very intense work was exhibited from beginning to end (And, 1982, pp. 35-40; Arslan, 2009, pp. 11-14). This organizational structure was conceived as an essential part of the celebration itself. The process of painting miniatures had a similar organizational structure after the celebration. Miniature paintings are a tool of conservation and transmission of all these historical events; an example of the product of collective work. These visual resources were produced by a group of skilled craftsmen by sharing tasks upon the order of the Sultan (Firat, 2015, p. 5). Imperial festivities included abundant and various visual, auditory, and sensory performances. The strong sensory aspects of the ceremonies led researchers from different fields to make these festivals the object of their studies, and the research literature addresses this multifaceted structure of the festivals. They also allow us to point out how the entire festival area can be seen as a stage and the festival itself as a performance: the stage to display imperial glory through court ceremonies.

Staging Sound and Power

Political power uses ceremonies and rituals to provide and protect legitimacy. They represent an effort to establish or maintain faith. Clifford Geertz, known for his work on symbolic anthropology, called this "creating" a monarch: "they [rulers] justify their existence and order their actions in terms of a collection of stories, ceremonies, insignia, formalities, and appurtenances that they have either inherited or, in more revolutionary situations, invented" (Geertz, 1985, pp. 15-16). In



the case of the Ottoman Empire, ceremonies were a tool for attributing “sacredness” to the Sultan. The Sultan could define and represent himself through symbols and symbolic gestures. The Sultan and his family members’ location within the festival area was a part of this process of definition and expression. It was a way to depict power, not only to foreign countries and their rulers, but also as a self-representation. The entrance of the Sultan and his family to the celebration place was carried out in a splendid procession (Image 3). As mentioned before, encountering the cortege of the sultan and his sons was an exceptional occasion for the public. The enthusiastic crowd welcomed them with applause and shouts of “*Padişahım çok yaşa!*” - “Long live our Sultan!” Peçevi, one witness of the festival in 1530, describes the moment of the sultan's appearance: “When the Sultan dismounted in front of the throne, the applause and praise of the sergeants rose to the sky” (Baykal, 1981, p. 115).¹³

During the preparation process of the 1582 festival, the officials created a special place where the Sultan could watch all the celebrations. They added an exhedra to the side of Ibrahim Pasha Palace, facing the square. The prince and the women of the imperial harem were located near his pavilion. Their elevation was significantly higher than that of the other people. The Sultan therefore reinforced his power by placing himself and his family in a higher position in the festival area.¹⁴ The separation of the viewing area and the performance stage during the festivals was a common feature encountered in both the activities of the Byzantine and Ottoman periods. In Byzantine festivals, The Emperor was stationed in a *kathisma*, from which he watched all chariot races, competitive encounters and theatrical performances, because “such a glorious and high figure cannot sit in the stands of the hippodrome and mingle with the public on race days” (Guilland, 1969, p. 462). As in the 16th-century Ottoman festivities, the city's notables and statesmen were positioned near or next to the Emperor, not with the citizens (Image 4-5). Art historian Sezer Tansuğ draws attention to the relationship between the compositional structures



Image 3: Circumcision Festival of Şehzades Mustafa, Mehmed and Selim in 1530, in *Hünernâme* (And, 1982, Plate 16).

¹³ “Padişah tahtın önünde atından indiği zamana, çavuşların alkış ve övgü sesleri göklere yükseldi.”

¹⁴ The miniatures are painted with the major subject in focus, that is, the sultan. The power figure is separated from the others and is above everyone in the upper left corner of the painting (Picture 4).

of the miniatures depicting the 1582 festival and of the visual depictions of the Byzantine festivals. In order to reveal the similarity between these depiction schemes, he points out the 4th-century reliefs on the Obelisk in Atmeydanı (Tansuğ, 2018, pp. 57-58).¹⁵



Image 4-5: Sultan Murad III and his guests watching the parade in 1582, in *Sünnâme-i Hümayun* (Tansuğ, 2018, pp. 180-181).

According to Metin And, known for his valuable research on theater history and Ottoman visual arts, the 1582 festival was the first Ottoman festival with lodges and a very adequate viewing area, just like in theaters (And, 1959, p. 17). Special guests, notables and state officials invited to the palace watched the festival from the 3-story wooden lodge built next to İbrahim Pasha Palace in Mehterhane-i Âmire (İpşirli, 1999, pp. 164-165). However, based on the source *Hünernâme* from the late 1590s, written by Seyyid Lokman, Derin Terzioğlu points out that the same kinds of constructions had been used in the three main imperial festivals in the reign of Süleyman (Terzioğlu, 1995, p. 89). Peçevi, a contemporary observer, states that a throne was prepared for the sultan on Atmeydanı during the festival of 1524. Accordingly, the throne in question must have differed from the one prepared for the 1582 festival. However, it can be argued that the mansion built for the celebrations in 1530 and 1539 more closely resembles the place mentioned in the *Hünernâme* (Bayat, 1997, p. 5; Baykal, 1981, p. 63, 115; Celâlzâde, 2011, p. 93, 159, pp. 251-252).¹⁶

Atmeydanı was the scene of a wide variety of performances during these celebrations. Shows of buffoons, puppeteers, shadow players, acrobats, as well as people who climbed high pillars

¹⁵ Contrary to this view on the position of power in the Hippodrome/Atmeydanı, Ekrem Işın argues that the two examples differ from each other. According to him, the architectural structure built for the sultan can in no way correspond to the imperial lodge (Işın, 2010, p. 15).

¹⁶ There are contradictions in the statements of the witnesses. While Ottoman sources state that a pavilion was built for the sultan during the festival in 1530, an Italian eyewitness Tomà Mocenigo mentions a golden throne that can be climbed by 4 steps (Sanuto, 1899, p. 444).

and poles, walked on ropes, lifted heavy cannonballs, and spun plates on the ends of thin sticks were just a few of these performances. Horse races, wrestling, mock battles, and security guards with clown hats who made the people laugh were also part of these celebrations. Peçevi narrates the festivals of 1530 and 1582 with amazement and astonishment. According to his historical records, in the 1530 festival –which lasted almost one month– “the displays of ingenuity of all kinds; the feasts that were given, the elders and the people invited to them; everything was so abundant, so rich, that it is impossible to describe it [all] in detail” (Baykal, 1981, pp. 116-117).¹⁷ He reflects the same astonishment in his account of the 1582 festivity, the longest in Ottoman history, which lasted 52 days: “It is impossible to explain and express the all strangeness exhibited in this wedding, which is beautiful in every way” (Baykal, 1992, p. 65).¹⁸

Witnesses of the festivals were impressed by grandiose fireworks as well. The brightness, the sound they created in the night, and their splendid design made these celebrations more pompous and created a big impact. The lively performance they created was very different from the oil lamps used to lighten the festival area. “Fireworks presented an opportunity to use an unprecedented new medium and time slot to achieve the ongoing goals of imperial grandstanding and fostering unity among subject peoples” (Karateke, 2015, p. 289).

Gigantic *nahıls* (stylised and decorated models of palm trees which are the symbols of fertility) made of wax were another sign of power and wealth (Image 6). In some festivities, these were decorated with precious stones and gold and symbolized the masculinity of the groom in marriage celebrations in general -and the power of the sultan and the dynasty in particular- in the Ottoman court festivities (And, 1982, pp. 213-214; Nutku, 1981, pp. 24-28). These fertility symbols are often associated with sugar sculptures. Architectural structures (mansions, churches, mosques, castles, etc.), animals (tigers, rhinos, elephants, dogs, various birds), creatures (phoenixes, sea monsters), and flowers, as well as objects such as chess sets and vases, were all formed from sugar at great expense (Arslan, 2000, pp. 619-628; Haunolth, 1590, p. 472; Sahm, 1995, p. 50).



Image 6: *Nahıls*, acrobats, dancer and musicians in 1582, in *Şehinşahnâme* (And, 1982, Plate 122).

¹⁷ “(...) türlü türlü marifet gösterileri; verilen şölenler, bunlara davet edilen büyükler ve halk; hepsi, her şey o kadar bol, o kadar zengindi ki, bunları ayrıntıları ile anlatmak imkânı yoktur.”

¹⁸ “Ancak, her yanıyla güzel olan bu düğünde sergilenen acayip ve gariplikler o kadar çoktur ki, hiçbir şekilde açıklanıp deyimlenmesi imkânı yoktur.”



Image 7: Turkish bath in 1582, in *Sünnâme-i Hümayun* (And, 1982, Plate 26).

According to Terzioğlu, the 1582 festival “recreat[ed] the Ottoman world on stage” with its many performances (Terzioğlu, 1995, p. 91). Arguably the most important part of these performances was the guild parades. They were a common feature of public life between the 16th and 18th centuries. The absence of primary sources, especially for the period before the second half of the 16th century, prevents us from obtaining much information. According to our current knowledge provided by primary sources, the parade in 1582 was the earliest example of a public procession of Ottoman artisans (Faroqi, 2005, p. 3, 19). The celebrations lasted 20 days, during which more than 150 different craftsman’s groups came to Atmeydanı from various parts of the city.¹⁹ The guilds first exhibited their performance to the city and the public, then reached the square, greeted the ruler, and performed in front of him.²⁰ They demonstrated the economic power of the empire, or at least of the capital (Taeschner, 1979, p. 418). Technological

innovations and inventions were a part of this artisans’ parade and festivals, as much as firework shows. The artisans moved along with carts and large decorations designed as mobile workshops (Image 7). Because of their massive size, moving wheeled shops and decorations were sometimes transported by several people or by large animals (And, 1982, pp. 84-86). The viewers were stunned by these massive decorations, as in the example of the Turkish baths on wheels, with two attendants inside, and the mountain with trees, animals, and a shepherd, which appeared completely real (Sakaoğlu, 2016, p. 78).

Music was another genre that complemented the festive atmosphere, sometimes accompanied by other art forms and sometimes filling the stage on its own. Most performances mentioned above were intertwined with music and, according to the sources, especially miniatures, most performers incorporated music into their shows (Pekin, 2003, p. 83). Miniatures depicting instruments are the most important sources, together with the descriptions and expressions of

¹⁹ Gisela Procházka-Eisl, who focuses on the guild parade of the 1582 festival and compares the Vienna copy of *Sünnâme* written by Intizâmî and *Particularverzeichnis* by Nicolaus Haunolth, gives numbers of the guilds in the 1582 festival from four different sources. Accordingly, 177 different craftsmen groups are mentioned in *Sünnâme* (Vienna copy), 163 in *Sünnâme* (Topkapı Palace copy), and 172 in Nicolaus Haunolth (Procházka-Eisl, 2005, p. 44). However, Mehmet Arslan quotes the number of guilds as 173 in his work, which includes the transcription of the Topkapı Palace copy of *Sünnâme* (Arslan, 2009, p. 81). This figure appears as 148 in another manuscript identified by Mehmet Özdemir in the following years (Özdemir, 2018, p. 394).

²⁰ As a result of her comparison between the 1582 festival and European Renaissance festivals, Terzioğlu claims this festival differs from European ones in that each guild’s group organized its own spectacles, and some shows were even spontaneous.

music performances from the onlookers.²¹ According to the information we get from these written and visual sources, musicians accompanied acrobats (such as *canbaz*, *tas-baz*), illusionists, jugglers, the parade of artisans, animal shows, and, of course, dances at festivals. Percussion instruments were a part of the scene of acrobats, illusionists, and people who performed with animals (Pekin, 2003, p. 83). Puppeteers and *Karagöz* players came along with songs and instruments (Arslan, 2009, pp. 195-196). In the festival of 1582, after the wrestling of the bears, the owners of the animals played the *def* (frame drum) and *ney* (reed flute) in front of each other (Arslan, 2009, p. 94). At the same festival, a dog, which showed various tricks according to the commands of its owner, danced to a musical accompaniment (Arslan, 2009, p. 438). Another onlooker from 1582, İntizâmî, the author of the imperial wedding book *Sûrnâme-i Hümayûn*, noted a shepherd standing on a mountain decoration and playing his *kaval* (pipe). According to his description, this shepherd produced echoes from the mountain while playing his instrument (Arslan, 2009, p. 169).²² As another example, it is necessary to mention the dervish orders of Abdâlân-ı Rûm and Hacı Bayram, who marched with the artisan parade. These groups entered to the area by playing the kettle-drums *kudüm* and *nakkare* (Öztekin, 1996, p. 162, 323).²³

The music of the *mehter* (janissary band) is the type of music most often mentioned in the writings of European travelers and diplomats who came to Istanbul in the 16th century and observed daily life, palace culture, and Ottoman music (Aksoy, 2003, p. 48). While conveying these observations, they mostly criticized and described this music as noisy and “discordant” (Sezgin, 1995, p. 209). In imperial wedding circumcision celebrations, *mehter* music shows its importance repeatedly. The *mehter* was not only a military music band. It was also an open-air music ensemble, and it was a very important part of Ottoman celebrations. During the festival of 1582, it played every day, regularly in the square from morning to night; and it created the sound of the space by adding a new dimension to it (Sahm, 1995, p. 55) (Image 8). The band played grandiose military music, which was meant to represent the glory, fame, and magnificence of the Ottomans, displayed by the traditional percussion instruments *kös* (large kettle drums), *nakkare* (small kettle drums), *tabl* (drums), *zil* (cymbal), and *boru/nefir* (trumpets). Lubenau cites the



Image 8: Mehter in 1582, in *Şehinşahnâme* (And, 1982, Plate 24).

²¹ For more information about the 16th-century instruments encountered by European observers see, Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık, pp. 31-53, by Ottoman historian Gelibolulu Mustafa Âli, see Gökyay, O. Ş. (Ed.) (1978). *Görgü ve Toplum Kuralları Üzerinde Ziyâfet Sofraları (Mevâidü'n-nefâis fî kavâidü'l-mecâlis)* I. İstanbul: Kervan Kitapçılık, pp. 82-85.

²² “(...) çübanların kimi âsâ ile koyun güder ve dihkânın kimi öküzleriyle çift sürer. Kimi kaval çalup ol tağı yankılandurur ve kimi Karacaoğlan türkisi ile gönün eglendürür.”

²³ “Kimi çalar nakkare kimi kudüm, Mezhebi turf bir bölük mağmum.”

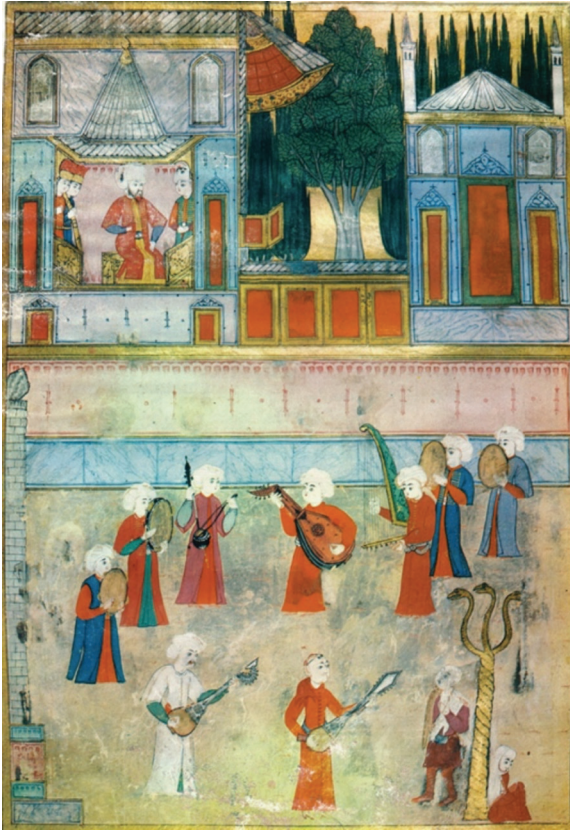


Image 9: Musicians in 1582, in *Sûtnâme-i Hümayun* (And, 1982, Plate 84).

mehter in 1582 with these words: “*Mehter* loudly voiced the power of the sultan” (Arslan, 2009, p. 125). Historian Gelibolulu Mustafa Âlî explains how the *kös* and *zurnas* announced the beginning of the festival: “Because the festival of the Sultan started, The sound of *kös* reached to Saturn, *Zurnas* played in a festive way, It became a gift that touched the soul of the people” (Öztekin, 1996, p. 194).²⁶

The report from Istanbul to the English court states that there were 1000 musicians and singers found in Atmeydanı in the 1582 festival. They played *zil*, *ud* (lute) and other instruments loudly at the same time, making noise (Özkan, 2004, p. 55).²⁷ This report is similar to what Lubenau wrote about the simultaneous performance of different musical genres at the festival of 1582: “, there was also such a tumult and jubilation from their music that one could not hear the other's words, all in praise and honor of the emperor's son” (Sahm, 1995, pp. 50-51).²⁸ The musicians had a special place in the festival program in 1582 (Image 9). They gathered under the name of *Sâzendegân* and performed almost every day after the guilds' processions, where they played their instruments and sang, often accompanied by dancers. This allows us to learn about

instruments in the *mehter* ensemble from the 1582 festival with their numbers: 4 big *kös*, 8 pairs of *nakkare*, 10 *nefir*, over 10 *zurna* (shawms), and *zils* (Sahm, 1995, p. 55). Two large *kös* placed at either end of Atmeydanı -which the historian Peçevi described as “a place as wide as the ninth level of the sky”²⁴- played constantly and generated grandness and majesty on the stage of power (Baykal, 1981, p. 63, Uran, 1942, p. 26). The sound of the instruments filled the air and almost called all of the people of Istanbul to Atmeydanı (Arslan, 2009, p. 16). Italian ship captain Marchiò Trivixan was in Istanbul during the festival organized by Sultan Süleyman in 1530. According to his observation, the instruments played so loudly that if they were played in Venice, they could have been heard in Padova (Sanuto, 1899, p. 453).²⁵ The poet Hayâlî, in his ode (*kaside*) about the festival held in 1524, says that the sounds of drums and *zurna* filled the sky (Arslan, 2011, p. 156). İntizâmî described the sound of

²⁴ “Dokuzuncu kat gök gibi geniş bir alan olan Atmeydanı”.

²⁵ “Et non fa un strepito al mondo, ma tante nachara, trombe et altri instrumenti, numero 200, che fevano grandissimo romor et strepito che si aria aldito di Venexia a Padova”.

The distance between these two cities is 35 kilometers.

²⁶ “Çünkü başlandı sūr-ı sultāna, Çıkdı kösün sadâsı keyvâna, Sûrnalar çalındı sūr-âsâ, Oldu ol tuhfe halka rûh-efzâ”

²⁷ “Mercorì si vide passare d'intorno intorno l'Hippodromo apresso mille persone, che con timpari, liuti, flauti, et altri istrument à loro uso facevano grandis(s)i mo strepito, raggiano, che così certo posso dire, che cantando con grandissima dissonantia, et doppio girato l'Hippodromo a dui a dui si partirono.”

²⁸ “Es ist auch ... dermassen von ihrer musica ein Tumult und Jubiliren gewesen, das einere des anderen Wordt nicht hatt horen mögen, alle des Keisers Sohn zu Lob und Ehren.”

the instruments and the *makam* names used in the music repertoire of the period. According to the primary sources, the instruments *kemançe/rebab* (rebab), *çegâne* (Turkish crescent), *miskal* (a type of panflute), *şeshâne* (bigger variant of kopuz), *çeng* (Turkish harp), *kanun* (qanun), *tanbur*, *def* (frame drum), and *santur* (hammered dulcimer) were performed in addition to those mentioned earlier (Alvan, 2020, pp. 64-65; Öztekin, 1996, pp. 269-270, p. 391).²⁹ The 1530 festival was no less musical than this celebration: “The sound of *çeng*, *çegane*, *ney*, *daire*, *davul*, *nakkare* and *nefir* filled the world” (Arslan, 2011, p. 361).

When talking about the accompaniment function of music, the first thing that comes to mind is dance. Together with theatrical plays (Metin And calls them the “dramatic performing arts”), dance occupied a very important place in the imperial festivities. Examples of dancers performing simultaneously as musicians further demonstrate this intertwined performative atmosphere. The splendor of

the festivities intensified as the diversity of the shows increased. The simultaneity of this diversity could create noise as well as fit the enthusiastic, crowded, and sometimes chaotic nature of the festival (And, 1982, p. 166). As seen in the miniature depicting the 1582 festivities, it is assumed that different music and dance genres were performed simultaneously, and religious and secular elements were combined (Image 10). The painter Nakkaş Osman shows the whirling dervish and *köçek* (dancing boys) together, possibly both temporally and spatially. We might call this assumption into question by considering other possible intentions behind the painter’s compositional choice. Art historian Nurhan Atasoy associates this compositional choice of the painter with the idea of better reflecting the vitality and enthusiasm of the wedding (Atasoy, 1973, p. 362). Besides, these particular miniatures were painted five years after the 1582 celebration of Şehzade Mehmed’s circumcision ceremony for the enlarged second version of *Sûrnâme*. The manuscript was written using stored documents related to the event, and the miniatures were illustrated according to what was written.³⁰ After all, we can only reconstruct as much as the Sultan allowed us to learn from the imperial sources, which were written and illustrated by his



Image 10: Köçek and whirling dervish in 1582, in *Sûrnâme-i Hümayûn* (And, 1982, Plate 94).

²⁹ For a detailed analysis of the instruments of 1582 circumcision festival, see Pekin, E. (2003). *Surname'nin Müziği. Dipnot*, vol. 1, pp. 52-90.

³⁰ For Mehmet Arslan's explanation (based on the Atatürk Library copy of *Sûrnâme-i Hümayûn*) of how this miniature manuscript was prepared, see Arslan, 2009, pp 44-45.

order. However, the example of the Mevlevi dervish whirling at the same time as the other dancer is beyond doubt. Likewise, this scene was not only depicted in miniature but also conveyed in the festival book written by İntizâmî (And, 1982, p. 175).³¹ Derin Terzioğlu focused on the same scene in her article. Terzioğlu draws attention to the fact that dance, which is thought to arouse sensual feelings, is prohibited by religion, but that the rhythmic movements and whirling of the dervishes are completely excluded from this evaluation, attributes this simultaneous performance to the fact that the prohibitions were not found convincing by the public (Terzioğlu, 1995, pp. 93-94).

In their written accounts, foreign spectators of the festivals particularly focused on dance genres with similarities to European Renaissance dances. Dances which we know from Europe in the same period, as well as historical and mythological displays represented by non-Muslim groups and foreigners, take an intriguing part in the festival program. A simulated battle dance, *matachins*, performed by the Jewish community with swords and daggers, is among those that are documented (Haunolth, 1590, p. 473, 475; Manger, 1583, pp. 5a-5b). We see that *matachins* is associated with another dance genre, *moresco*, in the sources. These two dances coincide with the figured sword dance in European examples as well. Hammer-Purgstall's quote is as follows: "Jews and Moors danced a jesters' dance and sword dance (Mattesina and Moresca), the ancient Sikinnian and Pyrrhichian dance." (And, 1959, pp. 65-68; Hammer, 1963, p. 126).³² We encounter this dance in English sources as well (Reyhanlı, 1983, p. 57). In the same festival, Esmehan Sultan's (sister of the sultan) nine hundred Christian slaves depicted the battle of St. George.³³ They demonstrated St. George slaying the dragon and additionally performed a mythological pantomime with music:

"The Christian slaves of Sokullu's widow (he had nine hundred of them) presented the fight between St. George and the dragon with a sword and bow dance; then two galleys drove toward each other as if they were in the middle of the sea, and the boarded one was led away in triumph with the flag dragged behind. The sultan's widow Sokollu's chamber ensemble even performed a kind of mythological pantomime; to the sound of cornetts, lutes and violins, an Italian soldier attacked a boy dressed as Cupid, first with flattery, and then with force, whereupon a maiden armed with a spear, a nymph of Diana or Amazon, drove back the mad attacker and saved the boy; doubly ingenious as a play emanating from a sultan's harem" (Hammer, 1963, p. 128).³⁴

³¹ For more detailed information about the preparation process of the manuscript with miniatures, see, Fetvacı, E. (2007), The Office of the Ottoman Court Historian, In R. G. Ousterhout (Ed.), *Studies on Istanbul and Beyond, Vol. 1* (pp. 7-21). Philadelphia: University of Pennsylvania; and Kafescioğlu, Ç. (2019). Sokağın, Meydanın, Şehirliğin Resmi: On Altıncı Yüzyıl Sonu İstanbul'unda Mekân Pratikleri ve Görselliğin Dönüşümü. *Yıllık: Annual of Istanbul Studies* vol. 1, pp. 7-43.

³² "Juden und Mohren tanzten Schalksnarren- und Schwerer-Tanz (Mattesina und Moresca), den alten sikinnischen und pyrrhichischen Tanz."

³³ The play of St. George was important in medieval European theater. It was popularized in Europe in the 13th century with its inclusion in Latin sources. However, the legend of St. George and the dragon originates in Cappadocia. Basically, it is the reenactment of a "good and evil" encounter. On the treatment of this myth by different sects in Turkey over the centuries, see Ocak, A. Y. (1991). XIII-XV. Yüzyıllarda Anadolu'da Türk-Hristiyan Dinî Etkileşimler ve Aya Yorgi (Saint Georges) Kültü. *Belleten*, vol. LV, no. 214, pp. 661-674. For the writings of a Spanish prisoner (the name is presumed to be Christóbal de Villalón) who was brought to Istanbul during the Kanuni period and wrote about the St. George celebrations of the period see Carım, F. (Çev.) (1964). *Kanunî Devrinde İstanbul*. İstanbul: Yeni Savaş Matbaası.

³⁴ "Die Christen-Sclaven der Witwe Sokolli's (er hatte deren nicht weniger als neunhundert) stellten unter Schwerer- und Bogentanz den Kampf St. Georg's mit dem Drachen vor; dann fuhren zwey Galeeren an einander, als wären sie mitten im Meere, und die geenterte genommene wurde im Triumph mit hinten geachlepppter Flagge davon geführt. Der Sultaninn Witwe Sokolli's Kammermusik führte sogar eine Art mythologischer Pantomime auf; unter Zinken-, Lauten und Geigengetön griff ein italienischer Bravo ein als Cupido angekleidetes Knäblein, erst mit Schmeicheleyen, und dann mit Gewalt an, worauf eine mit einem Speere gewaffnete Jungfrau, eine Nympe Dianens oder Amazone, den tollen Angreifer zurücktrieb und den Knaben rettete; doppelt sinnreich, als ein vom Harem einer Sultaninn ausgehendes Schauspiel."

Not only the musicians and dancers accompanying the various performances, but also all of the sounds that created this festive atmosphere were part of the whole complex. In addition to the sounds of instruments, dancers with their castanets, and *kös* which called people sonorously to the place, there was more sound to fill the stage of Ottoman power. The sound of the parade and moving carts of the guilds sounded Ottoman daily life. Mock battles and reenactments were also part of it, along with the other performances. The sounds of swords and guns in the battle of guards filled the sensory atmosphere with sounds of their own (Arslan, 2009, p. 372, Özkan, 2004, p. 93). Fireworks sounded throughout the night. They stimulated different senses, both auditory and visual:

“(…) at night, since the seven towers in the western end of this city had been completed they were set alight with so many fireworks, that it seemed that the air burned from all around: thus was the festival of the Agha of the Janissaries” (Özkan, 2004, p. 50)³⁵

One of the most important types of performance in the festivities was the shows performed with various animals. This included exotic animals from the sultan's collection, some of which were given as gifts. At these shows, the performances of animals created special emotional atmospheres (Ben-Ami, 2017, p. 17). It is not possible to mention the Ottoman staging at the palace festivals without adding the sound created by the animals. In the 1582 festival, many shows included different animals, and these were described in the imperial festival book. The sound of rams' horns clinking during their fights³⁶, the thundering sounds of elephants from their trunks³⁷, the dance of the bears³⁸, and the howls of dogs, with a certain *maqam* (*segâh*) and rhythm were the most memorable examples³⁹ (Arslan, 2009, p. 321, 439; Öztekin, 1996, p. 212, 429).

The human voice should also be added at this stage. The members of the *ulemâ* and the imâms praying for the Sultan proclaimed the name of god in Atmeydanı: “*imâms* came; in their hands, they had the *tesbîh* [prayer beads], on their lips the name of God” (Procházka-Eisl, 2005, p. 47). “The dervishes, to whose brotherhood the guild belonged, wished the Sultan happiness and long life, the Khodja's speech was concluded with loud shouts of ‘*Amen! Amen!*’ (*Amin! Amin!*)”⁴⁰ (Hammer-Purgstall, 1963, p. 126). People and courtiers from all over the city; foreign guests watching the shows in the special area created for them; foreign and Ottoman observers and historians, who provide us with information about these festivals today: they all contributed to the sounds created.

In addition to conversations among the onlookers, voices of the audience spreading into the air with excitement, enthusiasm, astonishment, applause and cheers, the silence was another part of the performance. Silence was a remarkable tradition in the Topkapı Palace since the reign of Mehmed the Conqueror (Ergin, 2015, p. 111). So much so that communicating with signs and gestures, especially in the Sultan's presence, became widespread, and all pages had to learn sign language. According to Nina Ergin, who examined the soundscape of Topkapı Palace in her comprehensive work, the absence of sound was a significant symbol of power. This way the Sultan's authority and control over thousands of people were displayed. “Silence was marking

35 “(…) la notte essendo state fin(i)te le sette torri che sono nel fine di questa città dalla parte di ponente le abbrugiorno una doppo l'altra contanti fuochi artificiatii che pareva che l'aria ardesse d'ogni canto, ci fu la festa dell'Agâ di Janizzari.”

36 “Rûz-i rezme koç yiğitler gibi nice nice tokuşdılar ve başa baş meydâna çıkup muhâsamen birbirine yek-sere udâ' virüp nâr-ı gayretle tutuşdılar.”

37 “Hem giriv itdi hem sular saçdı, Ra'd u baran sanup gören kaçdı.”

38 “Andan sonra rezmi bezme döndürüp şevk ile semâ'a turdılar.”

39 “(…) usûl dutup makâm-ı segâhdan pervâz eyledi.”

40 “(…) die Derwische, zu deren Bruderschaft die Zunft gehörte, dem Sultan Glück und langes Leben gewünscht, wurde des Chodscha's Rede mit lautem Geschrey von *Amen! Amen!* beschlossen, *Amin! Amin!*”

the special nature of the occasion and the sultan's presence" (Ergin, 2015, p. 127). Eye-witnesses describe the silence of the soldiers waiting for the Sultan in the 1530 festival, which created a big contrast with the festive atmosphere: "In the square, the Janissaries, that is the soldiers on foot, and the *sipahi*, that is the soldiers on horseback, remained stationed in different locations, with such silence that it was an incredible thing to see" (Özkan, 2004, p. 92).⁴¹ "This multitude, notwithstanding the difficulty of not making noise and disorder, awaited the presence of the Grand Signor in such an orderly way and with such silence and reverence that it was impossible not to admire the sight" (Sanuto, 1899, p. 444).⁴²

Conclusion

Although the reasons for organization and the way they are done vary from society to society, state-organized festivities have been important throughout history. The Ottoman court festivities, shaped around the Sultan and his family, are among the most remarkable celebrations of the dynasty, both historically and politically. These imperial celebrations took part in the construction of the Sultan's sanctity and served to preserve and maintain the continuity of power and legitimacy. Therefore, they played a role in the strengthening of the center (Geertz, 1980, p. 124). Atmeydanı, where the 16th-century festivals were held, has been the stage of politics for centuries. Historically, it is one of the oldest and most important squares in Istanbul and has continued to preserve its role as a public space until the present day. Both the circumcision and wedding celebrations held during the period of Suleyman the Magnificent and the festivity organized by Murad for his son were staged at this viewing spot, with people belonging to different social classes and living in different parts of the one of the most populous cities meeting in this designated place for these special occasions.

These celebrations, which were the "greatest of festivals" with their performative and cultural diversity, fascinated foreign travelers and ambassadors and Ottoman historians of the period: they were the most magnificent, the most impressive, the most crowded, the most "noisy", the most colorful, the most diverse, the most luminous, and the most expensive and the longest, especially the 1582 festival. All of the performers in the festival program competed with each other to appeal to the eyes, ears, and even the sense of taste. In this respect, the Ottoman imperial celebrations appealed to all senses.

Although these celebrations spread throughout the city and covered the streets with parades, Atmeydanı was the principal meeting place: the stage of the imperial performance. In this historical part of the city, an entire soundscape was created. These multifaceted celebrations comprised a rich repertoire and produced an impressive experience. Sound, which can lead to human perception and sensation, was an indispensable part of these ceremonies; and in this respect, it can be defined as the counterpart of performance. All the sounds of everyday life and more engaged in this social and political stage, representing Ottoman power while displaying the cultural diversity of the empire.

References

- Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
 Alvan, T. (2020). 1582 Tarihli Yeni Bir Surname Metni: Akşemseddin'in Torunu Kadîmî'nin Sûr-nâme'si. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, vol. 25, pp. 1-77.

⁴¹ "In la piazza restorono posti in diversi canti li ganizzeri, che è la militia à piedi, et li spachi che è quella da cavallo, con tanto silentio, che era una cosa mirabile da vedere."

⁴² "La qual moltitudine, non ostante la difficoltà de non far strepiti et desordeni, stavano talmente ordinati et con tanto silentio et reverentia ad aspettar la presentia del Gran signor, che fo un veder non senza admiration."



- And, M. (2015). 16. Yüzyılda İstanbul, Kent-Saray-Gündelik Yaşam. İstanbul: YKY Yayınları.
- And, M. (1982). *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- And, M. (1959). *Kırk Gün Kırk Gece*. İstanbul: Taç Yayınları.
- Arslan, M. (2011). *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri- 8: Sûriyye Kasideleri ve Târihleri*. İstanbul: Sarayburnu Kitaplığı.
- Arslan, M. (2009). *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri- 2: İntizâmi Sûrnâmesi (Sûrnâme-i Hümayûn)*. İstanbul: Sarayburnu Kitaplığı.
- Arslan, M. (2000). *Osmanlı Edebiyat, Tarih, Kültür Makaleleri*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Atasoy, N. (1973). III. Murad Şehinşahnamesi, Sünnet Düğünü Bölümü ve Philadelphia Free Library'deki İki Minyatürlü Sayfa. *Sanat Tarihi Yıllığı*, vol. 5, pp. 359-387.
- Bayat, A. H. (1997). Kanûnî'nin Tertip Ettiği Şenliklerden 1539 Sûr-i Hümayûnu. *IV. Uluslararası IV. Türk Kültür Tarihi Konferansı Bildirileri*. Ankara. 4-7 Kasım 1997.
- Baykal, B. S. (Ed.). (1981). *Peçevi Tarihi I*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Baykal, B. S. (Ed.). (1992). *Peçevi Tarihi II*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ben-Ami, I. (2017). Emotions and the sixteenth-century Ottoman carnival of animals. In S. Cockram & A. Wells (Eds.), *Interspecies Interactions, Animals and Humans between the Middle Ages and Modernity* (pp. 17-33). New York: Routledge.
- Blake, S. (2013). *Time in Early Modern Islam: Calendar, Ceremony, and Chronology in the Safavid, Mughal and Ottoman Empires* (p. Iv). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bury, J. (1897). The Nika Riot. *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 17, pp. 92-119. Retrieved from <https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-hellenic-studies/article/nika-riot/D5DD2A5846941F7782DAE14367D3314D> on 03.08.2021.
- Cameron, A. (1999). *Circus Factions: Blues and Greens at Rome and Byzantium*. New York: Oxford University Press.
- Celâlzâde (2011). *Muhteşem Çağ Kanuni Sultan Süleyman*, İstanbul: Kariyer Yayınları.
- Ergin, N. (2015). "Praiseworthy in that great multitude was the silence": Sound/Silence in the Topkapı Palace, Istanbul. In S. Boynton & D. J. Reilly (Eds.), *Resounding Images: Medieval Intersections of Art, Music and Sound* (pp. 109-134). Turnhout: Brepols.
- Falassi, A. (1987). Festival: Definition and Morphology. In A. Falassi (Ed.), *Time Out of Time* (pp. 1-10). Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Faroqhi, S. (2005). Understanding Ottoman Guilds. In S. Faroqhi & R. Deguilhem (Eds.), *Crafts and Craftsmen of the Middle East* (pp. 3-40). London-New York: I. B. Tauris.
- Firat, B.Ö. (2015). *Encounters With The Ottoman Miniature: Contemporary Readings of an Imperial Art*. London-New York: I. B. Tauris.
- Geertz, C. (1985). Centers, Kings, and Charisma: Reflections on the Symbolics of Power. In S. Wilentz (Ed.), *Rites of Power – Symbolism, Rituals, and Politics Since the Middle Ages* (pp. 13-38). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Geertz, C. (1980). *Negara. The Theatre State in Nineteenth-Century Bali*. Princeton: Princeton University Press.
- Guilland, R. (1969). *Études de Topographie de Constantinople Byzantine*, vol. 1, Berlin: Akademie-Verlag.
- Hammer-Purgstall, J. v. (1963). *Geschichte des Osmanischen Reiches. Band 4*. Graz: Akademische Druck – U. Verlagsanstalt.
- Hammer-Purgstall, J. v. (1963). *Geschichte des Osmanischen Reiches. Band 3*. Graz: Akademische Druck – U. Verlagsanstalt.



Haunolth, N. (1590). Particular Verzeichnuß / mit was Cerimonien / Gepräng unnd Pracht das Fest der Beschneidung deß jetzt regierenden Türckischen Keyzers Sultan Murath / diß Namens deß dritten / u. Sohns/Sultan Mehemet gennant / welches vom andern Junii biß auff den 12. Julii deß 1582. Jahrs gewehret unnd continuirt hat / zu Constantinopol celebriert und gehalten worden. In J. Lewenklaw (Ed.), *Neuwe Chronica Türckischer Nation* (pp. 468-514). Frankfurt. Retrieved from <https://daten.digital-sammlungen.de/0002/bsb00029261/images/index.html?id=00029261&groesser=&fip=xdsydeayaewqwwxdsydsdassdaseayaxdsydeaya&no=17&seite=482> on 30.08.2021.

Işın, E. (2010). Atmeydanı. The Problematic of a Cross-Cultural Venue. In E. Işın (Ed.), *Hippodrome/Atmeydanı. A Stage for Istanbul's History II* (pp. 10-16). İstanbul: Pera Müzesi Yayını.

İnalçık, H. (2009). *Devlet-i 'Aliyye, Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar – II*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İpşirli, M. (Ed.). (1999). *Selânikî Mustafa Efendi, Tarih-i Selânikî*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Karateke, H. (2015). Illuminating Ottoman Ceremonial. In J. Bloom & S. Blair (Eds.), *God Is the Light of the Heavens and the Earth: light in Islamic art and culture* (pp. 283-307), New Haven, Connecticut: Yale University Press.

Karateke, H. T. (2004). *Padişahım Çok Yaşa – Osmanlı Devleti'nin Son Yüzyılında Merasimler*. İstanbul: Kitap Yayınevi.

Manger, M. (1583). *Particular Beschreybung der Ordnung unnd Herrlichkeit, so in dem Fest der Beschneydung des Sultan Machmet yetzigen Türckischen Kaysers Sultan Amuraths Son, zu Constantinopel im 1582. Jar ist gehalten ... worden*, Augsburg. Retrieved from <http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/beschreybung1583%20on%2030> on 30.08.2021.

Mango, C. (2010). A History of the Hippodrome of Constantinople. In B. Pitarakis (Ed.), *Hippodrome/Atmeydanı. A Stage for Istanbul's History I* (pp. 36-43). İstanbul: Pera Müzesi Yayını.

Necipoğlu, G. (2014). 15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı, Mimarî, Tören ve İktidar (R. Sezer, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Nutku, Ö. (1981). Türk Şenliklerinin Güç ve Bolluk Simgesi: Nahl. *Sanat Olayı*, vol. 1, pp. 24-28.

Özdemir, N. (2021). Milli Mücadele Dönemi Mitinglerinde Türk Kadını. *Belgi Dergisi*, vol. 21, pp. 1-22.

Özdemir, M. (2018). 1582 Şenliğine Dâir Yeni Keşfedilen Bir Eser: Ferâhî Sûrnâmesi. In F. M. Emecen & A. Akyıldız & E. S. Gürkan (Eds.), *Osmanlı İstanbulu-V* (pp. 379-414). İstanbul: İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi.

Özkan, N. (2004). *Modena Devlet Arşivi'ndeki Osmanlı Devleti'ne İlişkin belgeler (1485-1791): (Tıpkıbasım-Çeviri-Değerlendirme)*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Öztekin, A. (Ed.) (1996). *Gelibolulu Mustafa Âlî. Câmi'u'l-Buhûr Der-Mecâlis-i Sûr*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Pekin, E. (2003). Surname'nin Müziği. *Dipnot*, vol. 1, pp. 52-90.

Procházka-Eisl, G. (2005). Guild Parades in Ottoman Literature: The Sûrnâme of 1582. In S. Faruqi & R. Deguilhem (Eds.), *Crafts and Craftsmen of the Middle East* (pp. 41-54). London: I. B. Tauris.

Reyhanlı, T. (1983). *İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda İstanbul'da Hayat (1582-1599)*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Roueché, C. (2008). Entertainments, Theatre, and Hippodrome. In E. Jeffreys & J. Haldon & R. Cormack (Eds.), *The Oxford Handbook of Byzantine Studies* (pp. 677-684). New York: Oxford University Press.



- Sakaoğlu, N. (2016). *Bostanzâde Yahya. Duru Tarih. Târih-i Sâf / Tuhfetü'l-Ahbab*. İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Sahm, W. (Pub.) (1995). *Beschreibung der Reisen des Reinhold Lubenau I-II*. Frankfurt: Institute für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften.
- Sanuto, M. (1899). *I Diarii, vol. LIII*. G. Berchet & N. Barozzi & M. Allegri (Eds.), Venice. Retrieved from <https://archive.org/details/idiariidimarino43sanugoog/page/n19/mode/2up> on 16.08.2021.
- Sezgin, F. (Ed.) (1995). *Ein neue Reyssbeschreibung aus Teutichland nach Constantinopel und Jerusalem, durch Salomon Schweigger*. Frankfurt: Institute für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften.
- Sinanlar, S. (2017). *Atmeydanı. Bizans Araba Yanışlarından Osmanlı Şenliklerine*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Şahin, K. (2018). Staging an Empire: An Ottoman Circumcision Ceremony as Cultural Performance. *The American Historical Review*, vol. 123, Issue 2, pp. 463-492.
- Taeschner, F. v. (1979). *Zünfte und Bruderschaften im Islam. Texte zur Geschichte der Futuwwa*. Zürich, München: Artemis Verlag.
- Tanney, H. du (1993). *İstanbul vu par Matrakçı*. İstanbul: Dost Yayınları.
- Tansuğ, S. (2018). *Şenlikname Düzeni*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Terzioğlu, D. (1995). The Imperial Circumcision Festival of 1582: An Interpretation. *Muqarnas*, Vol. 12, pp. 84-100.
- Uran, H. (1942). *Üçüncü Sultan Mehmedin Sünnnet Düğünü*. İstanbul: Kâatçılık ve Matbaacılık Anonim Şirketi.
- Vasiliev, A. (1948). The Monument of Porphyrius in the Hippodrome at Constantinople. *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 4, pp. 27-49.
- Yelçe, Z. (2014). Evaluating Three Imperial Festivals: 1524, 1530 and 1539. In S. Faroqhi & A. Öztürkmen (Eds.), *Celebration, Entertainment and Theatre in the Ottoman World* (pp. 71-109). Calcutta: Seagull Books.

Özgün Makale

Açık Yapıtın Poetikası ve Müzikte Açıklık^{1, 2}**The Poetics of the Open Work and Openness in Music****Fatih AKMAN³****Öz**

Postyapısalcı felsefi düzlemde, başta metinsel okumalar ekseninde gelişen yapısökümcü yaklaşım özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sınırlarını genişleterek siyaset, sosyoloji, felsefe ve sanat alanında da etkisini göstermiştir. Bu dönemde müzik alanında ise gerek yorumcuyu gerekse alımlayıcıyı yaratım sürecinin bir parçası hâline getiren yeni bir estetik anlayış ortaya çıkmıştır. Besteleme sürecinde kullanılan rastlamsallık ve belirsizlik gibi yeni teknikler, müzik yapıtlarında yorumcunun ve dinleyicinin yaratı evrenini genişleten ve onları besteleme süreci içine dâhil eden açık yapıtların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu çalışmada Umberto Eco'nun *Açık Yapıt*'ta (*Opera Aperta*) ortaya koyduğu anlayışından yola çıkılarak, "açık yapıt"ın "poetika"sı ve müzik yapıtları üzerindeki yansımaları ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Açık Yapıt, Müzikte Açıklık, Çağdaş Müzik.

Abstract

In poststructural philosophy, the deconstructive approach, developed primarily in the scope of textual readings, starting from the second half of the 20th Century, has affected other disciplines such as politics, sociology, philosophy and art. In this period, a new aesthetic emerged in the field of music including both the interpreter and the recipient in the creation process. New techniques such as aleatory and indeterminacy used in the composition process have led to the emergence of open works that expand the creative universe of the performer and listener and include them in the creative process. This paper will discuss "the poetics" of "the open" work and its reflections on musical works based on Umberto Eco's *The Open Work (Opera Aperta)* concept.

Keywords: The Open Work, Openness on Music, Contemporary Music.

Giriş

19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın ilk yarısı modernizmin yükseldiği bir dönem olarak tarih sahnesinde yerini almıştır. Başlangıçta, Orta Çağ öncesi antik dünyanın değerlerini canlandırma ve insani değerlerin tekrar yüceltilmesi amacı ile ortaya çıkan modernleşme düşüncesi, zamanla

¹ Makale başvuru tarihi: 31.08.2021, makale kabul tarihi: 12.10.2021

² Bu çalışma yazarın, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün müzikoloji doktora programında, Doç. Dr. İlke Boran danışmanlığında tamamladığı *Cengiz Tanç'ın Çağrışımlar, Sentez I ve Yankılar İsimli Senfonik Bölümlerinin Ulusal Yönlere Dönemin Modernist Teknikleri Bağlamında İncelenmesi* başlıklı tezinden üretilmiştir.

³ Dr. Öğr. Görevlisi, Üflemleri ve Vurmalı Çalgılar Bölümü, MSÜ Bando Astsubay MYO, fthakman@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4176-2194.



yeni olanı üretme çabasının da etkisiyle eski ve geleneksel değerlere karşı olan bir hareket hâline dönüşmüştür (Şaylan, 1999, s. 44). Bu anlayış 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde özellikle sanat alanında etkisini göstererek modernizm adı altında bir estetik öğretiye dönüşmüştür. Sarup'a göre “[M]odernizm klasisizme yönelik bilinçli bir karşı çıkış yoluyla gelişmiştir; deneyimin, deneyerek yaşamının önemini üstüne basa basa vurgulamış, yüzeydeki görünüşün ardındaki hakikati, içteki doğruluğu bulmayı kendisine amaç edinmiştir” (2019, s. 187). Modernist hareketin klasisizmin biçimsel anlayışına karşı geliştirdiği sürekli yenilik anlayışı zamanla birer meta anlatıya dönüşmüş ve sanat alanında mekanikleşmiş bir yapının oluşmasına neden olmuştur. Modernizmin bu anlayışına karşı oluşturulan tepkisel yaklaşım sonucunda ise “post” akımlar ortaya çıkmıştır.

İlk olarak 1960'lı yıllarda, New York'ta yaşayan sanatçı ve eleştirmenler arasında ortaya çıkan, yeni eğilimleri ifade etmek amacıyla kullanılan postmodernizm terimi, zaman içinde estetik değerlerden toplumsal kurallara, mimariden sanata, edebiyattan sosyal bilimlere uzanan geniş bir yelpaze içinde kullanılmaya başlamıştır (Sarup, 2019, s. 188). Her ne kadar net bir tanımı olmasa da postmodernizmin özellikleri hakkında çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. Bu bağlamda postmodernizmin, modernist değerlerde bir değişme değil, mutlakiyetçi özelliğinde meydana gelen belirli bir zayıflama olduğunu ileri süren (Laclau, 1995, s. 85) görüşler yanında, Aydınlanma felsefesi ile bilimsel bilgi ve felsefeye olan inancı yıkmakta olduğunu ve modernizmden bir kopuş olduğunu savunanlar da vardır (Huyssen, 1994, s. 108). Postmodernizm kavramı ile ilgili diğer bir söylem ise insanlığın özgürlük ve adalet yolundaki yürüyüşünde meydana gelen geçici duraklamalardan biri olduğu görüşüdür (Küçük, 1994, s. 204). Öte yandan postmodernizm kuramının Avrupa'da yaygınlaşmasını sağlayan filozof Jean-François Lyotard, modern bir eserin ancak postmodern olabildiği sürece modern olabileceğini savunarak, modernizm ve postmodernizm arasında bir diyalektik ilişki kurmuştur (Lyotard, 1997, s. 155-156). Modernizme karşı gelişen bu eleştirel yaklaşımın temelinde, modernizmin rasyonel dünya ve insan ilkesine dayanan, bilimsel ve doğrusal (*linear*) ilerleme anlayışı yer almaktadır. Ortaya çıkan dünya savaşlarının, ekonomik buhranların ve sömürülen değerlerin, modernizmin bu katı ve kalıplaşmış anlayışı sonucunda meydana geldiğini ileri süren postmodernist düşünürler, yaşamın gerçeklerini basite alan, gerçeklikten uzak bu meta anlatı anlayışına karşı çıkmışlardır. Çokluk ve çoğulculuk ilkelerinin egemen olduğu postmodern düşünce sistemi içinde nesnellik, evrensel ilerleme, meta anlatı gibi modernist yaklaşımlara kuşku ile yaklaşmış; bunun yerine öznellik, yerellik ve parçalanmışlık kavramları ön plana çıkartılmıştır. Postmodern sanat anlayışında gerçeklik anlayışı soyut imgeler aracılığıyla ele alınmış ve zaman, doğrusallıktan kopartılarak kesintisiz bir şimdiler dizisine dönüştürülmüştür. Rastlamsallık, pastiş ve kolaj gibi uygulamalarda çok yönlü olan postmodern anlatının en önemli araçları hâline gelmiştir (Sarup, 2019, s. 188).

Postmodernizm ile ön plana çıkan çok yönlülük, çok katmanlılık, rastlamsallık gibi anlayışlar, yorumlama alanında da etkisini göstermiştir. Bu bağlamda postmodernizm, modernizm akımı neticesinde anlatının metalaştırıldığı yapısalcılık modeline karşı, anlamın ve yorumun sınırsızlığını savunan postyapısalcılık anlayışının gelişmesine zemin hazırlamıştır. “Postyapısalcılık” teriminin, her ne kadar “post” ön ekinin belirttiği sonralık anlamıyla yapısalcılık sonrası bir felsefi anlayışa gönderme yaptığı düşünülse de kimi yorumculara göre “yapısalcılık” ve “postyapısalcılık” arasında belirli bir fark bulunmamaktadır. Manfred Frank postyapısalcılık terimi yerine “yeni yapısalcılık” (*neostrukturalismus*) terimini kullanarak postyapısalcılığın esasında yapısalcılığın devamı olduğunu ifade etmiştir (Güçlü, Uzun, E., Uzun, S. ve Yolsal, 2003,



ss. 1167, 1174). 20. yüzyılın önemli felsefecilerinden Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Lacan ve Jean-François Lyotard tarafından temellendirilen postyapısalcılık, yapısalcılığın dil üzerindeki katı ve kapalı tutumuna karşın, dili serbest ve açık bir sistem olarak ele almaktadır (Güçlü ve ark., 2003, s. 1167; Orkunoğlu, 2007, s. 97).

Salt bir felsefe anlayışı olmaktan ziyade; edebiyat, toplumbilim, göstergebilim, dilbilim vb. disiplinleri bir araya getiren disiplinlerarası bir düşünce düzlemi olan postyapısalcılık, temel olarak her türlü metinde oluşturulan anlamın nasıl oluşturulduğuyla ilgilenmektedir (Güçlü ve ark., 2003, s. 1167; Soydan, 2008, s. 100). Postyapısalcılık, yapısalcılıkta olduğu gibi yapı kavramını kabul eder, hatta bir adım daha ileri giderek her şeyin yapı olduğunu iddia eder. Ancak postyapısalcılık aklın kesin egemenliğini reddederek yapısalcılık anlayışından ayrılır (Orkunoğlu, 2007, s. 96). Yapısalcılığın nesnel yapısını reddeden postyapısalcılık, öznel yargıların ve çoğulcu anlamların varlığını savunur (Beard ve Gloag, 2015, s. 787). Roland Barthes'a göre (2013) okurun doğumunun bedelini yazar ölererek öder. Demirtaş, Barthes'ın bu ifadesiyle yeni bir yazar figürü ileri sürdüğünü belirtmiştir. "Bu figür, metinde tek anlamlı bir hakimiyeti olduğu düşünülen ve metindeki anlam akışını kontrol eden tanrısal-yazar figürünü etkisiz kılar" (Demirtaş, 2016, s. 51). Barthes'in ifadesinden yola çıkarak yapısalcı felsefeyle ikinci plana atılan öznenin (yorumcu/alımlayıcı), postyapısalcı felsefeyle birlikte tekrar ön planda yerini almaya başladığını söylemek mümkündür. Postyapısalcı felsefede özne, kesin sınırları olan bir yapıda değildir, aksine kendi dışında bulunan tüm değişkenleri kabul eder. Bu nedenle çoğulcu, çok katmanlı ve anlam bakımından "açık" bir düzlemde yer almaktadır.

Postyapısalcı felsefenin bu çoğulcu ve evrensel yapısı, Derrida'nın yapısökümcü yaklaşımına ele aldığı metin okumalarına dayanmaktadır. "Ben ve öteki" arasındaki hiyerarşik yapıyı sorun-sallaştıran Derrida, yapısökümcü bir yaklaşımla iki kavram arasındaki sınırları ortadan kaldırır (Baştürk, 2018, s. 52). Derrida'ya göre "ben ve öteki", "kadın ve erkek" gibi karşıt kavramlar arasında bir takım etik, metafizik ya da ontolojik bağlamda egemenlik ilişkisi söz konusudur. Kavramlar arasındaki bu hiyerarşik yapının, kavramların ters yüz edilerek ele alınması suretiyle ortadan kaldırılabileceğini varsayan Derrida, yapısöküm tekniği ile hiyerarşi ilişkisi içinde bulunan kavramları aynı düzleme getirmeyi amaçlamıştır. Yapısöküm tekniği, metinde yer alan kavramsal karşılıkların belirlenerek aralarındaki öncelik-sonralık, üstünlük-alçaklık vb. ilişkilerin yer değiştirilmesi suretiyle metnin yapısının bozulması prensibine dayanmaktadır (Güçlü ve ark., 2003, s. 1573). Yapısökümcü yaklaşımla ele alınan metin, kapalı ve tek taraflı bir okuma alanından sıyrılarak, çok yönlü ve açık bir yapıya dönüşmüştür.

Postyapısalcı felsefenin estetik alandaki yansımaları, açık yapıt kavramı ile birlikte özellikle 1960 sonrası edebiyat ve sanat dünyasını etkileyen temel düşünce yapılarından biri olmuştur. Peki bu çağın estetik anlayışının müzik yapıtları üzerindeki etkisi nasıl olmuştur? Bu çalışmada, Umberto Eco'nun *Açık Yapıt'ta* (*Opera Aperta*) ortaya koyduğu anlayıştan yola çıkılarak, açık yapıtın poetikası ve müzik yapıtları üzerindeki yansımaları ele alınmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda açık yapıt kavramının ve estetik anlayışının besteci, yorumcu ve alımlayıcı üzerindeki etkileri, dönemin önemli bestecilerinin yapıtları üzerinden incelenmiştir. Açık yapıt kavramının müzik üzerindeki etkilerine değinmeden önce kavramın estetik yansımalarına değinmek yararlı olacaktır.

Açık Yapıtın Poetikası

Eski Yunancada kelime anlamı yapmak, üretmek, meydana getirmek olan *poiein* sözcüğünden türetilen "poetika" (*poétiké*) terimi, Aristoteles tarafından "...yaratmayla ilgili olan bilim..." şek-



linde tanımlanmıştır (Güçlü ve ark., 2003, s. 1147). Yapısalcılara göre, “...edebi yapıtların dilsel organizasyonu üzerine yapılan araştırma...” şeklinde tanımlanan poetika teriminin anlamı, Paul Valéry tarafından “...sanat yapıtlarının üretilme sürecindeki tüm eylemlerin araştırılması...” şeklinde genişletilmiştir (Eco, 2016, s. 51-52). Göstergebilim üzerine yaptığı çalışmalarıyla özellikle 1960 sonrası dönemin en önemli düşünürlerinden biri olarak kabul edilen Umberto Eco ise *Açık Yapıt (Opera Aperta)* adlı deneme-inceleme yazısında “poetika” terimini, bir kurallar sisteminin incelenmesi olarak değil, “...sanatçının zaman zaman benimsediği çalışma düzeni ve onun açık veya örtük olarak ortaya koymak istediği yapıt projesi...” olarak tanımlamıştır (Eco, 2016, s. 53). Bu çalışmada “açık yapıtın poetikası” ifadesiyle kastedilen, Eco’nun açık yapıt anlayışının çağdaş sanat yapıtlarının üretim süreçleri üzerindeki etkisi olarak düşünülmelidir.

Charles Sanders Pierce’in “sınırsız semiosis”⁴ kavramını geliştiren ve “açıklık” kavramına odaklanan Eco, çalışmasında her tür sanat yapıtında “açıklık” kavramının bulunduğunu, bu nedenle de pek çok farklı yoruma açık olabileceğini dile getirmiştir. Ancak Eco’ya göre açıklık ile ifade edilmek istenen sınırsızlık değildir. Pierce’in “sınırsız semiosis” kuramı, Eco’nun açıklık kuramıyla metin-okur diyalektiği içinde ele alınmıştır. Bu bağlamda öznel yargıların ve çoğulcu anlamların varlığını savunan postyapısalcılıkla birlikte aşırı ön plana çıkartılan yorumcunun hakkı, metnin haklarının da dikkate alınması suretiyle sınırlandırılmaya çalışılmıştır (Göksel, 2006, s. 85).

Eco’ya göre “açık yapıt”, bir sanat yapıtıyla yorumcu arasında yeni bir diyalektik ilişki ortaya koymaktadır. Bu diyalektik ise bir sanat yapıtının bütünlüğü (kapalılığı) ve açıklığı arasındaki ilişkiden kaynaklanmaktadır. Buna göre, barındırdığı iletişimsel öğelerin alımlayıcının zihninde o yapıtın yeniden canlandırılmasını sağlayacak biçimde dengeli ve mükemmel bir yapı hâlinde oluşturulması, o yapıt bütünü ya da (biçimsel bağlamda) kapalı yaparken, aynı yapıtın alımlayıcı tarafından (biçimsel öz değiştirilmeden) kendi özgün bakış açısıyla farklı biçimlerde yorumlanması ise o yapıt açık yapmaktadır (Eco, 2016, s. 65-66). Sanat yapıtı ile alımlayıcı arasındaki bu ilişki aynı zamanda çağdaş bir yapıtın estetik değerini de göstermektedir, zira Eco’ya göre (2016) tek yönlü bir anlamaya olanak sağlayan kapalı bir göstergenin estetik bir değeri bulunmaz. Bu duruma örnek olarak trafik işareti gösterilmiştir. Bir trafik işareti normal şartlarda yalnızca tek bir şekilde algılanmak üzere tasarlanmıştır, aksi halde karışıklıklara yol açabilir ve bu durum trafik işaretini kapalı bir gösterge yapmaktadır. Ancak aynı trafik işareti bağlamından kopartılarak farklı yorumlara açık hâle getirilebilir, ki bu durumda o artık bir işaret değil, estetik değer taşıyan bir sanat yapıtıdır.

Eco’ya göre (2016), “açıklık” her sanat yapıtında bulunması gereken bir niteliktir ve tarih boyunca birçok sanat yapıtında gözlemlenebilir; ancak bu nitelik birkaç yüzyıl öncesinin sanatçısında kaçınılmaz bir durum gibi algılanırken, çağdaş sanatçıda ise bilinçli bir üretme edimi olarak ele alınmaktadır. “Açıklık” yaklaşımındaki kaçınılmazlık durumuna örnek olarak kökleri Aziz Paulos’a dayanan ve Dante tarafından ortaya konan “alegori” kuramı⁵ gösterilebilir. Bu kurama göre Orta Çağ’da kutsal kitap metinleri, gerçek anlamlarının yanı sıra alegorik, ahlaki ve ruhani anlamlarıyla yorumlanabilir hâlde yazılmışlardır. Ancak yoruma getirilen bu farklı bakış açıları, önceden belirlenmiş dogmalara bağlıdır. Eco bu durumu Dante’nin XIII. Mektubu’ndan

⁴ Pierce’a göre “semiosis” kavramı üçlü bir ilişki içinde kavranabilir ki bu üçlü kavram, “işaret”, (işaretin gösterdiği) “nesne” ve (işareti alımlayan) “yorumcu” dan oluşmaktadır. Pierce, göstergebilim alanında Saussure’ün zıtlıklar üzerine temellendirilmiş “ikililik” anlayışından farklı olarak, üçlü bir anlayış geliştirmiştir. Pierce, “yorumcu” kavramını da denklemin içine sokmak suretiyle göstergebilim alanında sürekli olarak tekrar eden bir yorulmama döngüsünün de (sınırsız semiosis) başlamasına neden olmuştur (Duman, 2015, s. 221).

⁵ Daha sonra Aziz Hieronymus, Augustinus, Beda, Scotus Erigena, Ugo ve Riccardo di San Vittore, Alain de Lille, Bonaventura, Aquino’lu Aziz Tomas ve diğerleri tarafından geliştirilen “alegori” kuramı Orta Çağ poetikasının temelini oluşturmaktadır (Eco, 2016, s. 69).

yola çıkararak şöyle özetler:

“In exitu Israel de Egypto, domus Jacob de populo barbaro, facta est Judea santificatio ejus, Israel potestas ejus.⁶ Gerçek anlamına bakacak olursak burada anlatılmak istenen, İsrailoğulları’nın Musa zamanında Mısır’dan çıkışıdır; alegorik anlamına baktığımızda Peygamber İsa vasıtasıyla ödemiş olduğumuz kefarettir; ahlaki anlamına baktığımızda ruhun günahın ıstırabından ve sefaletinden kurtarılması ve inayete ulaştırılmasıdır; ruhani anlamına baktığımızda kutsal ruhun bu yozlaşmanın cenderesinden kurtulup ebedî huzura ulaşmasıdır.” (Eco, 2016, s. 69)

Yukarıda yer alan örnekte görüldüğü üzere, metin çeşitli şekillerde yorumlanabilmektedir ve bu yönüyle de açık olarak kabul edilebilir. Ancak metne ait tüm yorumların özü itibariyle, yalnızca olası tek bir anlamı ifade ettiği görülmektedir. Bu anlam ise Orta Çağ’ın estetik anlayışı ekseninde önceden belirlenmiş öğeler ve kurallar hiyerarşisi tarafından oluşturulmaktadır (Eco, 2016, ss. 69-70). Dolayısıyla Orta Çağ dönemine ait bir sanat yapıtında bulunan “açıklık” kavramının, çağdaş dönemde iletişim açısından belirsiz, biçime ilişkin olasılıklar bakımından sınırsız ve yorumlama bakımından özgür bir açıklık kavramıyla örtüşmediği açıktır.

Eco’ya göre (2016), tarihsel süreç içerisinde “açıklık” kavramının ilk izleri Barok dönemde görülmektedir. Barok dönemindeki sanat yapıtlarının, Rönesans döneminin statik tarzına, sorgulanamaz yapısına ve ilahî sonsuzluk anlayışına karşı daha hareketli ve (ışık ve geometri gibi görsel oyunları barındırması bakımından) daha belirsiz olduğunu ifade eden Eco, yine de bu dönemdeki sanat poetikasının bilinçli bir açıklık anlayışı ile örtüştüğü sonucuna temkinli yaklaşmaktadır.

“Açıklık” kavramının poetik bağlamda ilk izleri, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Fransız edebiyatında ortaya çıkan simgecilik akımında görülmektedir. Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé ve Arthur Rimbaud gibi simgeci şairler, yapıtlarıyla nesnelliğin ötesine geçerek, aşkın olanı simgeler aracılığıyla dile getirmişlerdir (Güçlü ve ark., 2003, s. 1301). Eco, açık yapıtın poetika olarak simgecilik akımıyla ortaya çıkışını yine simgecilerin en önemli temsilcilerinden biri olan Mallarmé’nin: “*Nommer un objet c’est supprimer les troisquarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu: le suggérer...voilà le rêve...*”⁷ sözlerine yer vererek vurgulamaktadır. Simgecilerin şiirlerinde bulunan çeşitli dizgesel oyunlar, sözcüklerin çevresinde bulunan boşluklar ve şiirin sayfa üzerindeki biçimsel düzen, anlatım bakımından belirsizlik alanı oluşturarak alımlayıcıya açık ve özgür bir düşünce dünyası sunmaktadır (Eco, 2016, ss. 73-74). Böylece her bir alımlayıcının yorumu kendi bakış açısına göre değişkenlik gösterir ve yapıt tükenmeksizin varlığını sürdürmeye devam eder.

Eco’ya göre “açık yapıt”ın en üstün örneği ise James Joyce’un yapıtlarında bulunmaktadır. Bu bağlamda Joyce’un *Ulysses* adlı yapıtı önemli bir noktada yer almaktadır. Yapıtın “Gezen Kayalar” isimli onuncu bölümü, yaratılmış olan evrenin tek yönlü bir zaman-mekân diyalektiğinde algılanmasına müsaade etmez, bu nedenle alımlayıcı kendisine sunulan bu karmaşık ve belirsiz dünyayı farklı noktalardan başlayarak incelemek durumunda kalır. Benzer şekilde “Finneganın Vahı” bölümünde yer alan (farklı sözcük köklerinin birbirleriyle kesişimi sonucu oluşturulan) sözcükler, belirsiz bir anlatı alanı ortaya koymak suretiyle anlamın açıklığını sağlamaktadır (Eco, 2016, ss. 75-77).

⁶ (Lat.) İsrailoğulları Yakup’un evi, barbar Mısır’dan çıkarken Yahudiye’yi tapınağı yaptı, İsrail’i mülkü (Eco, 2016, s. 69).

⁷ “Bir nesneyi adlandırmak, azar azar tahmin etmekle ortaya çıkan şiir keyfinin dörtte üçünü yok etmektir: önermek...işte düş bu...” (Eco, 2016, s. 73).



Müzik Yapıtlarında Açıklık

“Açıklık” kavramı müzik yapıtlarında, kompozisyonu oluşturan ses perdeleri, ritim, gürlük, tını, artikülasyon ve biçimsel yapı gibi temel parametrelerin belirsizleşmesi ve icracının yorum olanaklarının genişletilmesi sonucu ortaya çıkmaktadır. Şenürkmez, açık biçimli müzik yapıtlarında yorumcu ve yapıt arasındaki ilişkiyi şu sözlerle açıklamaktadır:

“...müzikte ise açık yapıt, yorumcunun yapıtın biçimini belirlediği aktif katılımı hedefler. [...] Yorumcu yapıtın işleyişinde ve iç ilişkilerinin düzenlenmesinde çeşitli olanakları seçmekte özgür bırakılır.” (Şenürkmez, 2015, s. 113)

Müzik yapıtlarında açıklık kavramına ve yapıtın iç ilişkilerinin yorumcu ile olan bağlantısına ilişkin olarak Çöloğlu şu ifadeleri kullanmıştır:

“Açıklık, [...] ses yüksekliği, ritim, dinamik, artikülasyon (hatta kimi noktalarda figürlerin, motiflerin sıralanışı, yani kronometrik dizilim, biçim) gibi parametrelerin besteci tarafından belli ölçülerde tanımlanmaması ya da esnek bırakılmasıdır. Açık parametrelerin ne şekilde gerçekleştirileceği kararı yorumcuya kalır; yorumcu bestecinin çizdiği sınırlar çerçevesinde bu parametreleri ‘kapatır’ ve böylelikle kompozisyon sürecine katılır.” (Çöloğlu, 2015, s. 151)

Müzikal anlatıda “açıklık” durumu esas itibarıyla 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın ilk yarısını kapsayan modernizm döneminde ortaya çıktığı düşünülse de Manav ve Nemutlu’ya göre (2011) biçimsel kurgunun belli modellere dayanmadığı özgür biçimlere Johann Sebastian Bach’ın toccata ve prelüd’lerinden, Richard Wagner’in uvertürlerine, Franz Liszt’in program müziklerinden, Richard Strauss’un senfonik şiirlerine kadar modernizm öncesi pek çok yapıtta rastlamak mümkündür. Ancak bu dönemde biçimsel kurguda belli bir modele bağlı kalmama durumu genel olarak malzemeye sınırlı kalmıştır. Anlatıdaki çok anlamlılığı oluşturacak özgür biçimler ise gerçek anlamını bilginin çeşitlilik kazandığı açık biçimlerde bulmaktadır. Bu bağlamda müzikte ortaya çıkan açıklık olgusu, yine Manav ve Nemutlu tarafından şöyle açıklanmıştır:

“Özgür biçimi alımlama bağlamında dikkate değer kılan şey ‘açık biçim’i içermesidir. Bu kavram müzikte hem icracının (seslendiricinin), hem de dinleyicinin yorum olanaklarını genişleten, yapıta ilişkin bütünlük fikrini ‘orada’, metnin içinde değil, ‘burada’ icrada ve imgelemde arayan bir kolektif yaratıcılık fikrine dayanır. Metni mutlak bilgi üreticisi konumundan çıkartan, ondaki ‘bilgi’yi görelî, dolayısıyla çeşitlilik ve zenginlik içeren bir bilgi olarak tanımlayan alımlama çerçevesiyle açık yapıt fikri arasında sıkı bir ilişki vardır...” (Manav ve Nemutlu, 2011, s. 89)

Yayalar ve Yüceer (Susumu Shōno’nun çalışmasından esinlenerek),⁸ “açık yapıt”ın oluşum süreçlerinin iki ayrı kategori altında ele alınabileceğini ifade etmişlerdir. Yayalar ve Yüceer’in açık yapıt üzerine ortaya koydukları sınıflandırma önerisi şöyledir:

1. Besteci ile yazdığı eser arasında: Besteci müziği besteleme sürecinde, müzik üzerindeki kontrolünü belli oranlarda terk edebilir. Buradaki esas nokta, müzikteki açıklığın besteleme sürecinde besteciye birtakım seçenekler sunmasıdır, besteci bu seçeneklerden yola çıkarak

⁸ Susumu Shōno’nun (aktaran Yayalar ve Yüceer, 2015) açık yapıtlara dair belirlediği dört kategori şöyledir:

1. Besteci ve partiyon arasında.

2. Partiyon ve icracı arasında: Shōno bu kategoriyi kendi arasında üç parçaya ayırmıştır; 2a. Eserin üst yapısı belirlidir, icracı detaylarda tercih kullanır; 2b. Eser detayda bellidir, üst yapı icracı tarafından belirlenir; 2c. İcracı hem üst yapının hem de detayların belirlenmesinde tercih kullanır.

3. İcracı ve ses üretimi arasında: İcracı eseri ne kadar doğru çalsa da çıkacak sonuç hâlâ belirsizdir. Burada Shōno’nun verdiği örnek, Cage’nin on iki radyo için bestelediği ünlü “Imaginary Landscape No.4” adlı eseridir.

4. Çıkan ses ve dinleyici arasında: Bu durum, dinleyicinin gerek mekân içindeki hareketi ile gerekse de kendi istemiyle ses üretimine etki etmesiyle oluşmaktadır (ss. 169-170).



kompozisyonu en ince ayrıntısına kadar kaleme alır ve icracıya herhangi bir tercih hakkı bırakmaz. Bu kategorideki açıklıkta “şans” faktörü ön plandadır.

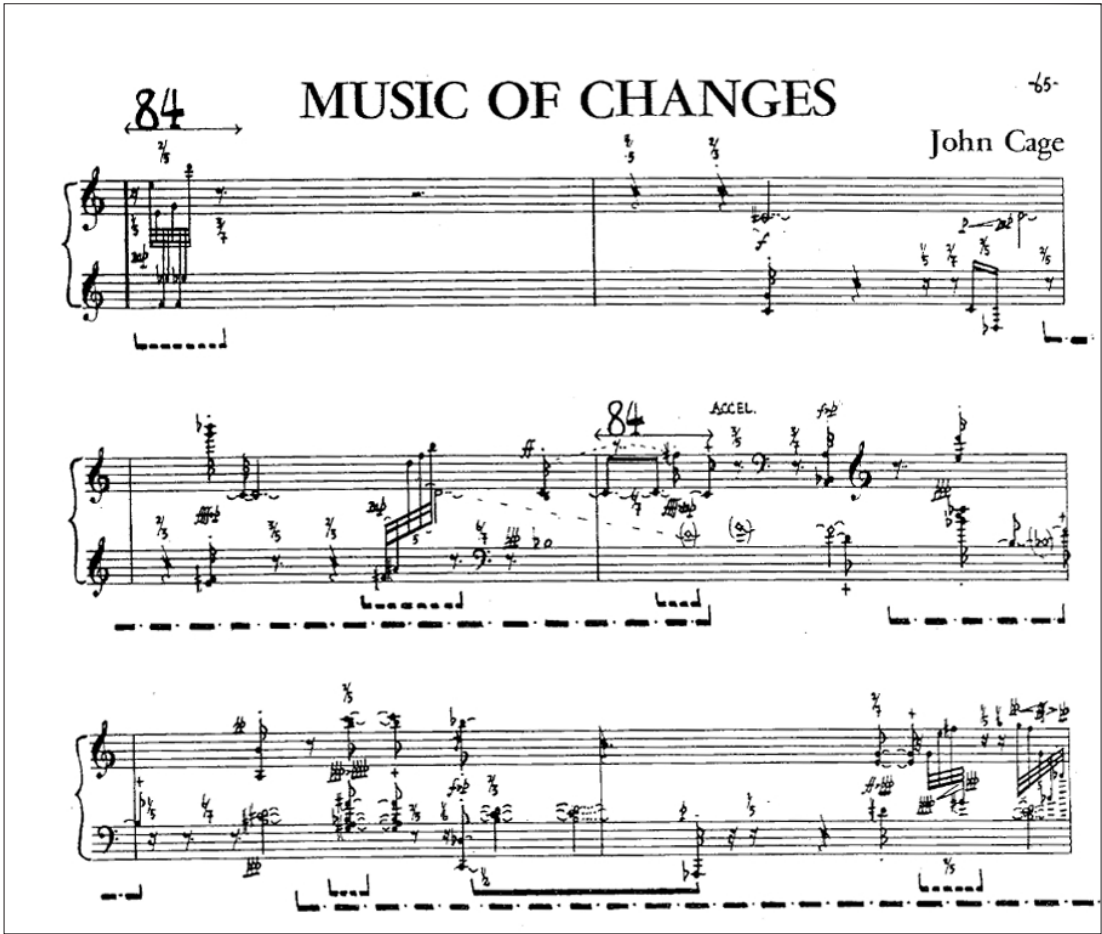
2. Eser ile icracı arasında: Bu kategoride besteci kompozisyonunu oluştururken icracının tercih yapabileceği çeşitli alanlar oluşturur. Böylece yorumcu eserin icrası sırasında yaptığı tercihlerle yapıtın o sırada oluşmasını sağlar. Bu ikinci kategorideki açıklık ise “belirsizlik” üzerine oluşturulmaktadır (Yayalar ve Yüceer, 2015, s. 169).

Barthes’in “Yazarın Ölümü” başlıklı makalesinde yer alan “okurun doğumunun bedelinin yazarın ölümü olacağını belirtir” ifadesinin müzik alanındaki izdüşümü ise bestecinin kendisini kademeli olarak besteleme sürecinin dışına çıkartmasıyla meydana gelmektedir (2013, s. 68). Roger Reynolds’a göre besteci müzikte kendi kontrolünü doğaçlama, belirsizlik ve şans faktörleri aracılığıyla dışarıda bırakır (aktaran Yayalar ve Yüceer, 2015). Belirsizlik ve şans faktörlerinde icracı yapıtı herhangi bir geleneğe ya da teorik bir kurama bağlı kalmaksızın seslendirirken, doğaçlamada ise besteci tarafından kendisine açık bırakılan alanı belirli bir stil çerçevesi içinde seslendirir (aktaran Yayalar ve Yüceer, 2015). Yayalar ve Yüceer (2015), Reynolds’un görüşlerinden yola çıkarak müzikte açıklık kavramını doğaçlama, belirsizlik ve şans faktörlerini kapsayan üst bir kavram olarak ele almışlardır. “Açık” bir yapıtta yorumcunun çeşitli parametreleri serbest bırakılmış bir eseri yeni fikirlerle geliştirdiğini ve kompozisyon sürecine aktif bir biçimde katıldığını belirten Çöloğlu ise (2015), böyle bir süreç içinde rastlamsallık kavramının da kaçınılmaz olarak ortaya çıkacağını ifade etmiştir. *The Concise Oxford Dictionary of Music* (1996) sözlüğünün “*aleatory music*” başlığında müzikte rastlamsallık (*aleatory music*) ve belirsizlik (*indeterminacy*) kavramları eşanlamlı olarak kullanılmaktadır. Buradan yola çıkarak müzikte açıklık kavramının genel bir ifadeyle şans, doğaçlama, rastlamsallık ve belirsizlik gibi kavramları ifade eden bir çatı kavram olarak ele almak mümkündür.

“Açıklık” kavramının bir besteleme pratiği olarak müzik alanındaki kısmi uygulamaları Charles Ives ve Henry Cowell’in kompozisyonlarında görülse de Yayalar ve Yüceer’e göre (2015), müzikte açıklık kavramının öncüsü John Cage olarak kabul edilir. Arnold Schönberg ve Henry Cowell’in öğrencisi olan Cage’e göre, 18. ve 19. yüzyıl enstrümanlarının akustik kapasitesi içinde sınırlanmış ses dünyası, günümüz teknolojisi ile birlikte yeni seslerin organize edildiği bir alana taşınmıştır, müzik artık örgütlenmiş ses demektir (1961). Bu bağlamda ses alanının tümünü kullanmak isteyen besteciler için müziğin (armoniye temel alan ve armoninin ses alanı içindeki birtakım hiyerarşik adımlara dayanan) yöntemleri yetersiz kalacaktır, dolayısıyla ses kavramı çok daha geniş bir bağlamda ele alınmalıdır. Edgard Varèse’in müzik dilinden önemli ölçüde etkilenen Cage, bu konuşmasında müzikte belirsizliğe ve rastlamsallığa giden fikirlerinin ilk izlenimlerini de ortaya koymuş ve 1951 yılında bestelediği *Music of Changes (Değişimlerin Müziği)* adlı piyano yapıtında müziğin tüm parametrelerini Çin kehanet kitabını temel alan tablolar ve zarlar aracılığıyla belirleyerek yeni müzik anlayışının örneklerini vermiştir (Bkz. Nota Örneği 1) (Boran ve Şenürkmez, 2007, s. 269).

Boran ve Şenürkmez’e göre (2007) rastlamsallık ya da daha üst bir ifadeyle açıklık kavramı, Avrupalı besteciler tarafından Amerika’da olduğu gibi algılanmamıştır. Amerikalı besteciler bu kavramı çoğunlukla besteleme (birinci kategori) süreci içinde ele alırlarken, Avrupalı besteciler aynı olguyu yapıtların yorumlanması (ikinci kategori) esnasında kullanmışlardır. Ancak Morton Feldman’ın *Projections (Projeksiyonlar)* serisi ve Earle Brown’un *December 52 (Aralık 52)* adlı eserinde olduğu gibi Amerikalı besteciler arasında da açıklığı ikinci kategoride yani partisyon ve icra arasındaki belirsizlik alanında ele alan bestecilerin de bulunduğu ifade edilmelidir





Nota Örneği 1: Cage, *Music of Changes*, Book 4 (Cage, 1951).

(Yayalar ve Yüceer, 2015, s. 171). Rastlamsal müziğin Avrupa'daki ilk örnekleri ise Darmstadt Yaz Okulu'nun önde gelen bestecilerinden, Karlheinz Stockhausen ve Pierre Boulez tarafından verilmiştir.

Stockhausen, 1956 yılında bestelediği *Klavierstück XI* (Piyano Parçası XI) adlı yapıtında, birbirinden ayrı bir şekilde konumlandırılmış, on dokuz müzik kesiti kullanmış ve bu kesitlerin icracıların isteklerine göre seslendirilmesi amaçlanmıştır. Yapıtın —icradaki belirsizlik durumu nedeniyle— Yayalar ve Yüceer'in belirttikleri kategorik yapının ikincisi içinde yer aldığını söylemek mümkündür (Bkz. Nota Örneği 2).

Boulez'in aynı dönemde bestelediği *Piano Sonata No. 3* (1955-1957), iki piyano için *Structures I-II* (Yapılar I-II) (1956-1961), soprano ve piyano için *Pli selon pli* (Kat Üstüne Kat) (1957-1962) isimli eserleri de rastlamsallık örnekleri içeren diğer yapıtlar arasında yer almaktadır (Boran ve Şenürkmez, 2007, s. 272).

20. yüzyılda Batı Avrupa merkezli gelişen çağdaş müzik, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından etkisini Doğu Bloğu içinde bulunan Polonya, Macaristan ve Yunanistan gibi ülkelerde de göstermiştir. Doğu Avrupalı besteciler ses malzemesini ve müzik formlarını Batı Avrupalı bestecilere göre çok daha serbest bir biçimde ele almışlardır. Bu bağlamda besteleme tekniklerini tamamen özgün bir düzlemde ele alan bestecilerden biri de Polonyalı besteci Witold Lutoslawski'dir (1913-1994).

Rastlamsallık ve belirsizlik anlayışı Doğu Avrupalı bestecilerin elinde giderek yoğunlaşan birer ses dokusuna dönüşmüştür. Bu bestecilerden biri de Polonyalı besteci Krzysztof Penderecki'dir (1933). Penderecki ilk dönem yapıtlarında, sesleri büyük ölçüde alt ve üst kromatikleriyle birlikte kullanarak yoğun ses dokuları elde etmiş ve tekil ses düşüncesini kütsel ses grubuna (*cluster*) dönüştürmüştür (Boran ve Şenürkmez, 2007, s. 279). Bestecinin kütsel ses grupları düşünceyle bestelediği ilk yapıtı, 52 yaylı çalgı için yazdığı *Threnody to the Victims of Hiroshima*'dır (*Hiroşima Kurbanları için Ağıt*). 1960 yılında tamamlanan yapıtta ses malzemesi, grafik notasyon anlayışıyla harmanlanmış ve sesler ezgisel değil, dokusal bir bağlamda ele alınmıştır. Her bir partisi bağımsız bir yapıda ele alınmış olan yapıtta belli belirsiz olan ritmik yapılanma, kısmi olarak verilen ses perdesi değerleriyle birlikte (grafik notasyon çerçevesinde) icracılar tarafından serbest bir şekilde seslendirilir (Bkz. Nota Örneği 4). Bestecinin bu yapıtı, üst yapısının kendisi tarafından belirlendiği ancak detaylarının icracı tarafından seslendirildiği bir organizasyon olarak ele alınması bağlamında, Shōno'nun 2a. (Bkz. dipnot 8) kategorisi içinde değerlendirilebilir.

The image displays a page from a musical score for Krzysztof Penderecki's *Threnody to the Victims of Hiroshima*. The score is written in graphic notation, featuring staves for various instruments: 24 Vn (Violins), 10 VI (Violas), 10 Vc (Violas), and 8 Cb (Contrabasses). The notation includes various symbols, markings, and dynamic indications such as *ord.*, *ppp*, *f*, *senza sord.*, *con sord.*, and *s.p.*. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and others containing single notes or rests. The notation is complex and abstract, reflecting the experimental nature of the piece.

Nota Örneği 4: Penderecki, *Threnody to the Victims of Hiroshima*, kütsel ses grubu (Burkholder ve ark. 2010, s. 951).

1950'li yıllardan itibaren Amerika ve Avrupa'da etkisini gösteren müzikte açıklık kavramı, Türk bestecileri de etkisi altına almıştır. Bu bestecilerin başında çok yönlü kişiliğiyle çağının hemen hemen tüm estetik ve teknik ölçütlerini kavrayan ve yapıtlarını çağdaşlarıyla eşzamanlı

olarak yenilikçi bir biçimde ortaya koyan, ikinci kuşak Türk bestecilerinden İlhan Usmanbaş gelmektedir.

Nemutlu'ya göre (2015) Usmanbaş'ın rastlamsallığa yöneliminin ilk örneği 1957 tarihli *İki Piyano İçin Üç Bölüm* adlı yapıtında görülmektedir. Yayalar ve Yüceer'e göre (2015) bu yapıt Usmanbaş'ın kontrollü açıklık içeren ilk denemesi olarak göze çarpmaktadır. Usmanbaş bu yapıtında nota başları ile kuyruklarını birbirlerinden ayırarak iki ayrı düzlemde bulunmalarını sağlamıştır. *Perpetuum* hareket olarak adlandırılan bu yazı herhangi bir ritmik doku oluşturmaz. Bu yapının üzerinde ise dizek içinde yer alan belirgin bir ritmik yapılanma bulunmaktadır. Ritmik yapılanma, alt partide yer alan *perpetuum* hareket içinde yer alan notalara göreceli bir nirengi noktası vermektedir (Bkz. Nota Örneği 5). Böylece Usmanbaş yapı tasarımıyla görsel/grafiksel bir olay örgüsü elde etmiştir. Ritmik yapının *perpetuum* hareket içinde yer alan notalara vermiş olduğu bu göreceli nirengi noktaları, yapıtı tam olarak açık bir düzlem içine sokmasa da bu yolla girişilen önemli bir adım olarak değerlendirilmektedir.



Nota Örneği 5: Usmanbaş, *İki Piyano İçin Üç Bölüm*, II. bölüm, I. dizek (Çöloğlu, 2015, s. 148).

Usmanbaş, 1960 sonrası yapıtlarında geleneksel nota yazımından giderek uzaklaşmaya başlamış ve rastlamsal yapıları daha da ön plana çıkartmaya başlamıştır. Bestecinin *Viyola ile Piyano İçin* (1961), *Ölümsüz Deniz Taşları* (1965), *Soruşturma* (1965) gibi yapıtları, ritmik yapıların belirlenmesinde orantılı notasyon (*time notation*)⁹ sisteminin kullanıldığı rastlamsal yapıtlara örnek olarak gösterilebilir (Türkmen, 2015, s. 77-78).

Usmanbaş'ın eserlerinde yer alan ritmik rastlamsal yapılar, bestecinin *Rastlamsallar* serisi (1967-68), *Biçim/Siz* (1968), *Kaynak* (1968), *Bale İçin Müzik-Çeşitlemeler* (1968) adlı yapıtlarında müziğin diğer parametrelerine yayılmıştır (Türkmen, 2015, s. 78).

Müzikte açıklığın en önemli göstergelerinden biri olan rastlamsallık, 1950'li yıllardan itibaren bestecilerin yapıtlarında yer almaya başlamış ve 1960'lı yıllara gelindiğinde bu öge müziğin hemen hemen tüm parametrelerine uygulanarak radikal bir hâle gelmiştir. Ancak 1970'li yıllardan itibaren müzikte rastlamsallık orantısız olarak azalma eğilimi göstermeye başlamıştır. Yayalar ve Yüceer'e göre bu durum normalleşme süreci olarak adlandırılmaktadır. Bu süreç, rastlamsal yapıların, besteciler tarafından herhangi bir stil gözetmeksizin kullanımını ifade etmektedir (Yayalar ve Yüceer, 2015, s. 184).

⁹ Orantılı notasyon (*time notation*): Dizek üzerinde ölçü çizgisi yerine notaların hangi ölçüde çalınacağını "ima eden" küçük çentikler ya da kesik çizgiler yer almaktadır. Besteci bu notalama sistemini kullanarak, (uzunluğu belli olmayan notaların birbirlerine ve kılavuz çizgiye göre oranları ve konumları aracılığıyla) icracının yapıtı göreceli bir biçimde seslendirmesini amaçlar. Böylece partiyonda ritmik yapılanma kesin bir biçimde gösterilmez, esnek bir biçimde "ima" edilir.

1970’li yıllardaki bu normalleşme sürecinin etkisi Cengiz Tanç’ın yapıtlarında da gözlemlenmektedir. Tanç’ın *Sentez I* (1975) ve *Yankılar* (1978) isimli yapıtları, açık yapıtın önemli öğelerinden olan rastlamsallık unsurlarını içermesi bakımından önemlidir. Bestecinin kutu ile sınırladığı bu alanlar aynı zamanda “Libero, senza sincronita” (“serbest, senkronsuz”) ve “Libero, approx. sincronita” (“serbest, göreceli senkron”) gibi terimlerle ifade edilmiştir.

Sentez I’in 106. ölçüsünde yer alan trompet partisi, yatay eksenle yer alan ve kutucuk ile sınırlandırılmış bir kesit içermektedir. Bu kesitte yer alan motiflerin ses ve ritmik değerleri belirtilmiş olsa da “Libero, senza sincron”. ifadesi nedeniyle, üç trompet tarafından herhangi bir metrik düzene bağlı kalınmaksızın seslendirilmesi gerekmektedir. Motifler herhangi bir ölçü rakamıyla örtüşmez, bu nedenle kesit içinde kalan motifler birbirlerinden nefes işaretleriyle ayrılır ve böylece icracı motifleri yaklaşık bir değer ile seslendirir (Bkz. Nota Örneği 6). Bu durum söz konusu yapıta rastlamsal bir karakter kazandırır.



Nota Örneği 6: Tanç, *Sentez I*, 106-110. ölçüler, trompet partisi (El Yazması Partisyonun Transkripti).

Yankılar’ın 107. ölçüsünden itibaren üflemeli çalgılar “Libero, approx. sincron.” ifadesi altında sınırlı rastlamsal bir yapı içinde kurgulanmıştır (Bkz. Nota Örneği 7).



Nota Örneği 7: Tanç, *Yankılar*, 106-113. ölçüler (El Yazması Partisyon).

Yukarıda yer alan yapıların özellikleri aynı zamanda Paul Griffiths’in müzik yapıtlarında açıklığa dair üç önermesiyle de örtüşmektedir. Griffiths’e göre (aktaran Yayalar ve Yüceer, 2015) açıklığın üç ana ögesi şöyledir:

1. Orantılı notasyon (*time notation*).
2. *Ad libitum* tekrar: Notalar kutu içine alınarak icracı tarafından verilen yönergelerle göre çalınır.¹⁰

¹⁰ Tanç, yapıtlarında “*ad libitum*” yerine “*Libero, senza sincronita*” veya “*Libero, approx. sincronita*” ifadelerini kullanmıştır.

3. Kısıtlanmış doğaçlama: Figürlerin şekli belli olan ancak notaları ve ritmik yapısı belli olmayan görsel notalardır. Besteci bu pasajlarda icracının bu görsel notaların sınırları içinde doğaçlama yapmasını bekler (Yayalar ve Yüceer, s. 185-187).

Tanç'ın yapıtlarında yukarıda yer alan her üç maddenin de kullanıldığı görülmektedir. Nota Örneği 6'da yer alan pasaj incelendiğinde, ilk maddede yer alan orantılı nota yazısının, nefes işaretleriyle ayrılmak suretiyle yazıldığı görülecektir. İcracı ölçü rakamına uymayan bu motifleri görece bir ritmik yapı içinde seslendirmektedir. İkinci maddede yer alan *ad libitum* tekrar ise Tanç'ın yapıtlarında kutu içine alınarak, "Libero, senza sincron." ve "Libero, approx. sincron." gibi terimlerle ifade edilmiştir (Bkz. Nota Örneği 6, Nota Örneği 7). Tanç bu yapıların bittiğini ve pasajın normal metrik düzene döndüğünü ifade etmek için "con sincron" ifadesini kullanmaktadır. Bu yönüyle Tanç'ın buradaki yaklaşımının, Lutoslawski'nin "a battuta" ve "senza battuta" terimleriyle benzerlik gösterdiğini söylemek mümkündür. Üçüncü madde ise yine kutu içinde yazılmış notalardan, "Libero, senza sincron". ile ifade edilen yapılar için geçerlidir. Bu yapı içinde yer alan motifleri oluşturan seslerin sırası icracı tarafından değiştirilebilmektedir.¹¹ Tanç'ın rastlamsal yapıları Lutoslawski'nin yapıları ile benzer özellikler taşımaktadır. Her iki besteci de sınırlı olarak kullandıkları rastlamsal yapıları kompozisyonun akışını etkileyen önemli yapısal bloklar olarak kullanmışlardır.

Sonuç

20. yüzyıl ile birlikte kuantum fiziğinin belirsizlik kavramı ve Einstein fiziğinin temelini oluşturan görelilik kuramı gibi yeni teoriler, nesnel dünyanın algılanmasında yeni düşünce modellerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sanat alanında da etkisini gösteren bu yeni düşünce modelleri, çağdaş sanatta her defasında farklı bir biçime bürünen, çeşitli belirsizlik düzeylerinin, olasılık ve rastlamsallık alanlarının hâkim olduğu; anlam, biçim ve yorum açısından "açık" olan bir yapıtın poetikasını öne sürmektedir. Sanat yapıtıyla yorumcu arasında yeni bir diyalektik ilişki ortaya koyan açık yapıt kavramı, sahip olduğu belirsizlik alanı ile birlikte yorumcuyu da yaratı sürecinin bir parçası hâline getirir. Böylece sanat eseri her defasında farklı bir yorumlama ve alımlama süreci içinde varlığını sürdürür.

Sanatçı, sanat eseri ve alımlayıcı arasında ortaya çıkan bu devingen ilişki, etkisini çağdaş müzik yapıtlarında da göstermiştir. İlk kez Amerikalı besteciler tarafından estetik bir araç olarak kullanılan açıklık kavramı kısa bir süre içinde Avrupa'da da etkisini göstermiştir. Amerikalı ve Avrupalı besteciler arasında müzikte belirsizlik ve rastlamsallık kavramlarının kullanımı her ne kadar farklı düzlemlerde ele alınmış olsa da nihayetinde ortaya çıkan "açıklık" anlayışı ile alımlayıcı besteleme sürecinin bir parçası haline gelmiştir. 1950'li yıllarda müzik alanında ortaya çıkan yenilikçi yönelimler, İlhan Usmanbaş ve Cengiz Tanç gibi Türk bestecilerin de ilgisini çekmiştir. Usmanbaş, kompozisyonlarında açık yapıtın en önemli parametrelerinden biri olan rastlamsallık anlayışını çoğunlukla grafik notasyon tekniği ile ele alırken; Tanç, aynı anlayışı geleneksel notasyon tekniği ile kullanmıştır.

Müzikte açıklığın en önemli göstergelerinden biri olan rastlamsallık, 1950'li yıllardan itibaren bestecilerin yapıtlarında yer almaya başlamış ve 1960'lı yıllarda müziğin hemen hemen tüm parametrelerine uygulanarak radikal bir hâle gelmiştir. 1970'li yıllara gelindiğinde ise müzikte rastlamsallık anlayışı orantısız olarak azalma eğilimine girmiş ve nihayetinde bestecinin yapıt tasarımında kullandığı diğer müzikal araçlardan biri hâline gelmiştir.

¹¹ Tanç, *Yankılar*'ın 105. ölçüsünde kullandığı rastlamsal yapı için "seslerin sırası değişebilir" ifadesini kullanmıştır.



Kaynaklar

- Barthes, R. (2013). *Dilin Çalışma Sesi* (A. Ece, N. K. Sevil, E. Göktepe, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baştürk, E. (2018). Post Yapısalcı Teori Bağlamında Post-Panoptik Gözetimin Küresel Politikası. *Journal of Political Sciences*, 27 (1), ss. 47-68.
- Beard, D., Gloag, K. (2015). Müzikolojide Anahtar Bir Kavram: Postyapısalcılık (Ö. C. Satır, Çev.) *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 4 (3), ss. 787-790.
- Boran, İ. ve Şenürkmez K.Y. (2007). *Çoksesli Batı Müziği*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Burkholder, J.P., Graut, D.J., Palisca, C.V. (2010). *A History of Western Music*. U.S.A. : W.W. Norton & Company, Inc.
- Cage, J. (1951). *Music of Change*, New York: Henmar Press Inc.
- Cage, J. (1961). *The Future of Music:Credo*. (Konuşma tarihi: 1937, konuşmanın ilk basım tarihi 1958). Hanover, New Hampshire: Wesleyan University Press. 20.02.2021 tarihinde <https://static1.squarespace.com/static/560364c7e4b01e8e3a063eao/t/5c532a39562fa7e1faa39514/1548954169490/John+Cage-sound-whitechapel-documents-of-contemporary-art.pdf> adresinden edinilmiştir.
- Çöloğlu, M. E. (2015). Usmanbaş Partisyonları. A. Köksal, M. Nemutlu, K.Y. Şenürkmez (Ed.), *Perpetuum Mobile İlhan Usmanbaş'ın Yapıtı* içinde (ss. 143-166). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Demirtaş, M. (2016). “Yazarın Ölümü” ve “Geri Dönüşü”: Yazarın Rolü Üzerine Bir Değerlendirme, *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 2 (13), ss. 48-56.
- Duman, M. A. (2015). Belirsizliğin Yargıçları Yahut Russell, Pierce, Black, Hempel, Wittgenstein, Waismann, Quine ve Schaff'ta Belirsizlik Konusunun Dil Bilimi ve Felsefe Açısından Ele Alınması. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3 (14), ss. 215-217. 27.02.2021 tarihinde http://www.asosjournal.com/files/asosjournalmakaleler/1137628201_644%20Mehmet%20Akif%20 Duman.pdf adresinden edinilmiştir.
- Eco, U. (2016). *Açık Yapıt*. (T. Esmer, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Göksel, N. (2006). *Umberto Eco'da Yorumlamanın Sınırları* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 20.03.2021 tarihinde <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi> adresinden edinilmiştir.
- Güçlü, A., Uzun, E., Uzun, S., Yolsal, Ü.H. (2003). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Huyssen, A. (1994). Postmodernin Haritasını Yapmak. (M. Küçük, Çev.) Ankara: Vadi Yayınları.
- Küçük, M. (1994). Postmodernin Modern Karakteri ya da Dönemleştirmenin İronisi. (M. Küçük, Der.) Ankara: Vadi Yayınları.
- Laclau, E. (1995). *Politika ve Modernitenin Sınırları*. (Y. Alogan, Çev.) İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Lutoslawski, W. (1962). *Jeux Vénitiens*. PWM Edition Moeck Nr: 5012.
- Lyotard, J.F. (1997). *Postmodern Durum* (2. Baskı). (A. Çiğdem, Çev.) Ankara: Vadi Yayınları.
- Manav, Ö., Nemutlu, M. (2011). *Müzikte Alımlama*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Nemutlu, M. (2015). Sekizil Üzerine. A. Köksal, M. Nemutlu, K.Y. Şenürkmez (Ed.), *Perpetuum Mobile İlhan Usmanbaş'ın Yapıtı* içinde (ss. 128-142) İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Orkunoğlu, Y. (2007). *Nietzsche ve Postmodernizmin Gerçek Yüzü*. Ceylan Yayıncılık.
- Sarup, M (2019). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. (A. Güçlü, Çev.) Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- Stockhausen, *Klavierstück XI*, Universal Edition No. 12564 LW.



Soydan, M. (2008). *Postyapısalcı Bir Okumayla EURIMAGES Destekli Türk Filmlerinin Çözümlemesi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir. 20.03.2021 tarihinde <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi> adresinden edinilmiştir.

Şaylan, G. (1999). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.

Şenürkmez, K.Y. (2015). Açık Yapıt-Müzik İlişkisi Bağlamında İlhan Usmanbaş'ın Üretimine Bir Bakış. A. Köksal, M. Nemutlu, K.Y. Şenürkmez (Ed.), *Perpetuum Mobile İlhan Usmanbaş'ın Yapıtı* içinde (ss. 113-127) İstanbul: Pan Yayıncılık.

Tanç, C. (1975). *Sentez – I*. İstanbul: MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Cengiz Tanç Arşivi.

Tanç, C. (1978). *Yankılar*. İstanbul: MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Cengiz Tanç Arşivi.

Kennedy, M. (1996). *The Concise Oxford Dictionary of Music*. New York: Oxford University Press.

Türkmen, O. (2015). İlhan Usmanbaş'ın Müziğinde Merkez Kavramı Bağlamına Bir Bakış. A. Köksal, M. Nemutlu, K.Y. Şenürkmez (Ed.), *Perpetuum Mobile İlhan Usmanbaş'ın Yapıtı* içinde (ss. 70-81) İstanbul: Pan Yayıncılık.

Webern, A. (1937). *Variations for Piano*. Vienna: Universal Edition. Plate U.E. 10881. 20.02.2021 tarihinde [https://imslp.org/wiki/Variations_for_Piano,_Op.27_\(Webern,_Anton\)](https://imslp.org/wiki/Variations_for_Piano,_Op.27_(Webern,_Anton)) adresinden edinilmiştir.

Yayalar, T., Yüceer, E.M. (2015). Özgürlüklerin Sınırlarında: Usmanbaş'ın Müziğinde Açıklık Kavramı. A. Köksal, M. Nemutlu, K.Y. Şenürkmez (Ed.), *Perpetuum Mobile İlhan Usmanbaş'ın Yapıtı* içinde (ss.167-187) İstanbul: Pan Yayıncılık.



Özgün Makale

Literatürdeki Tartışmalar Işığında “Müzik Cümlesi”¹ “Musical Phrase” in the Light of Music Literature²

M. Erdem ÇÖLOĞLU*

Öz

Müzik hakkında konuşurken ister yorumcu ister besteci ister araştırmacı olsun bütün müzisyenlerin sıkça kullandığı ‘müzik cümlesi’ kavramı, bu yaygınlığına rağmen oldukça muğlak bir kavramdır. Kavramın Türkçe bağlamında yarattığı ilk sorun çeviriden doğar; Türkçe kaynaklarda ‘cümle’ terimi çoğunlukla İngilizce ya da Fransızca kaynaklardaki ‘*phrase*’ teriminin karşılığı olarak kullanılmıştır. Ancak ‘*phrase*’ sözcüğü, gramer ve müzik alanlarda farklı bütünleri işaret eder; ayrıca müzik alanında, tarih boyunca bu terimin gösterdiği bütün, farklı yazarlar tarafından farklı özelliklerle tanımlanmıştır. 18. yüzyıl müzik yazarlarının sıkça kullandığı Almanca ‘*Satz*’ sözcüğünün ve İngilizce çalışmalarda kullanılan ‘*sentence*’ sözcüğünün de Türkçeye ‘cümle’ olarak çevrilmesi, Türkçe terminolojinin oluşma sürecini güçleştirir. Temel sorunlardan bir diğeri ‘cümle’ olarak çevrilen terimin bir gruplama düzeyini ya da bir içeriği gösterdiği konusunda ki belirsizliktir. Müzik araştırmacıları *phrase* ile tanımlanan gruplamayı bazen içerik üzerinden anlam, hüküm ve düşünce gibi kavramlara vurgu yaparak, bazen de yapısal özellikler yoluyla tanımlamayı tercih eder. Genelde bu terime referansla tanımlanan kalış/kadans olgusunun kapsamı ve *phrase*/cümle ile ilişkisi de oldukça tartışmalıdır. 18. yüzyıldan bu yana müzik adamları birbirleriyle örtüşen ya da ayrışan ifadelerle, benzetmelerle, referanslarla ve kendi bestecilik deneyimlerinden hareketle *phrase*, *period*, *Periode* ve *Satz* gibi farklı düzeylerde gruplamaları ve kalış türlerini tanımlamıştır. 20. yüzyılda dahi bu terminolojinin neredeyse tümüyle 18. ve 19. yüzyıl repertuvarıyla sınırlı kullanımı, bu terimlerin bir üsluba ait ve bu üslupla sınırlı yapısal bir tasarımı göstermekle sınırlı olup olmadığını da tartışmaya açar. Yaklaşım farklılıkları, terminoloji çoğulluğu ve farklı diller arasında çeviri, müzik cümlesinin tanımlanmasını güçleştirir.

Anahtar Kelimeler: Müzikte Yapı, Müzik Cümlesi, Dil-Müzik İlişkisi.

Abstract

Despite its wide use among performers, composers, or music researchers, it is hard to claim a consensus on the musical phrase's definition and its Turkish translation. In music, the word

¹ Makale başvuru tarihi: 27.08.2021, makale kabul tarihi: 24.10.2021.

² Bu çalışma kapsamında ‘*phrase*’ sözcüğünün müzik alanında ‘cümle’ olarak çevrilmesi tartışılacak olsa da bu çevirinin alanda yaygın kabulü nedeniyle çalışmanın İngilizce başlığı ‘Musical Phrase’ olarak belirlenmiştir.

* Doç. Dr., Müzik Bölümü, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği ASD, MSGSÜ Devlet Konservatuarı. erdemcologlu@gmail.com , ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8486-3548>.



'phrase' is generally translated as 'cümle', despite its diverse definition and usage by English and French music writers throughout history. Grammatically, the French 'phrase' and its English counterpart represent different layers of syntactical structure. Additionally, the multifaceted German word 'Satz', abundant in 18th-century treatises, and the term 'sentence' in English sources are also translated as 'cümle'. These translations complicate the process of creating a clear Turkish terminology. Besides, another significant issue that the 'musical phrase' reveals is the ambiguity on whether it defines a level in the grouping structure or a unit of musical meaning. Some music researchers defined the musical phrase based on sense, verdict, or idea, while others described it through its structural features. By the way, generally having an essential place in the definition of the musical phrase, the harmonic cadence also reveals many discussions. From the 18th century on, music pedagogues, composers, and theoreticians have defined the different grouping levels, such as phrase, period, *Periode* or *Satz*, and cadence, matching up with others through their own experiences and points of view or sometimes contradicting. Even in the most actual works, its use remains limited chiefly to the analyses of 18th and 19th-century repertory, an abundance that engenders debates over its dependence on a specific style. Diversity in approaches, terminological choices, and translational ambiguities make it hard to reconcile the definition of both terms.

Keywords: Structure in Music, Musical Phrase, Language-Music Relation.

Giriş

Müzik ile dil arasındaki ilişki Antik Yunan dönemine kadar uzanır. Antik Yunan kültüründe müzik ile şiirin ayrılmazlığı, Orta Çağ boyunca vokal türlerin yaygınlığı, 18. ve 19. yüzyıllarda müziğin, dil gibi bir iletişim ortamı olarak değerlendirilmesi, müzik alanında betimlemelerin ve saptamaların çoğunlukla dil alanından haritalama yoluyla yapılmasına neden olmuştur. Ayrıca 20. yüzyıla kadar müzik parçalarına yönelik özgün bir terminolojinin geliştirilmemiş olması iki alan arasındaki haritalamanın bir diğer nedenidir (Baker, 1976, s. 3). 18. yüzyıldan itibaren yapı gruplamada bir düzeyi gösteren Fransızca/İngilizce *phrase* ve Almanca *Satz* (ve *Absatz*)³ sözcükleri müzik yazılarında yer bulmaya başlar (Wason, 2008, s. 57). Ancak tarih boyunca müzik yazarlarının bu terimleri farklı yaklaşımlarla ve farklı düzeyleri, içerikleri tanımlamak için kullanması, 'müzik cümlesi' olarak tanımlanacak bütünün tanımı ve özellikleri konusunda bir belirsizlik yaratır.

Çalışmanın ilk bölümünde 18. yüzyıldan günümüze farklı yazarların bu alanda ürettikleri terimler ve geliştirdikleri yaklaşım karşılaştırmalarla değerlendirilecektir. Dilbilim açısından cümle olgusuna kısaca değindikten sonra müzik cümlesinin sentaktik ve semantik bütünlüğü tartışılacaktır. Müzik cümlesi olgusunun 18. ve 19. yüzyıl üsluplarıyla ilişkisinin ele alınmasının

³ Farklı yazarlarda kimi zaman örtüşen, kimi zaman farklılaşan yapıları ya da içerikleri gösteren *phrase*, *Satz*, *Absatz* ve benzeri terimlerin birbiriyle ilişkisi bu çalışmanın merkeze aldığı ve tartıştığı temel konulardan biri olduğu için, tarihsel sürecin inceleneceği çalışmanın ilk bölümünde bu sözcükler Türkçeye çevrilmeden, italik olarak gösterilecektir. Çalışmanın sonuç kısmında bu terimlerin Türkçe 'müzik cümlesi' terimi ile ilişkisine değinilecektir.

Ancak metnin kavranmasına yardımcı olmak amacıyla bu kavramların dil bilgisindeki karşılıkları şu şekilde özetlenebilir: İngilizce dil bilgisinde *phrase* bir cümlenin [sentence] alt parçalarını gösterir (bkz. dipnot 72); Fransızca *phrase* ise cümle anlamına gelir (<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/phrase/60532>, erişim tarihi: 28 Ekim 2021; <https://www.fransizcasozluk.net/index.php?q=phrase>, erişim tarihi: 28 Ekim 2021). *Satz* (çoğulu *Sätze*), dil bilgisinde 'cümle' anlamına gelir; müzikte ise makale içinde değinileceği gibi cümle ya da bölüm anlamında kullanılır. *Satz*, bir bakıma bir bütün oluşturma eylemini ve bu eylemle oluşmuş olan bütünü gösteren bir terimdir (<https://tr.langenscheidt.com/almanca-turkce/satz>, erişim tarihi: 28 Ekim 2021). *Absatz* ise 'paragraf, paragraf başı' şeklinde çevrilir (<https://tr.langenscheidt.com/almanca-turkce/absatz>, erişim tarihi: 28 Ekim 2021). Riepel ve Koch'un bu terimi bir *Periode*'nin başındaki cümleler için kullandıkları söylenebilir. Ama *Absatz*'ın 'giriş cümlesi' olarak çevrilmesi çok doğru olmaz, zira bu yazarların çalışmalarında bir *Periode*'nin sadece ilk grubu değil, son grubun (*Schlussatz*) dışında kalan tüm gruplar bu terimle tanımlanır.



ardından, çalışmanın sonuç kısmında geleneksel tanımların açık bıraktığı ve çeliştiği noktaları giderecek bir tanım ve yaklaşım önerilecektir.

18. ve 19. Yüzyıllarda Müzik Yapısına Yönelik Terminoloji

'Phrase' sözcüğünün müzik yazınındaki ilk kullanımlarından biri François Couperin'in 1722 tarihinde yayımlanan *Üçüncü Klavsen Parçaları*⁴ kitabının girişinde yer alır. Couperin bu terimi *période*'ların diziliminden oluşan ve tam kadansla (TK)⁵ biten bütünlükleri tanımlamak için kullanır (Abromont, 1001, ss. 526, 546). Almancada 'Satz' ve 'Absatz' sözcüklerinin müzik alanında yaygınlaşması aynı yüzyıla denk gelir. Joseph Riepel 1752-1768 yılları arasında yazdığı kompozisyon eğitimi amaçlı *Bestecilik Sanatının Temelleri*⁶ adlı kitabında ezgi yapısını *Satz*, *Absatz* ve *Einschnitt*⁷ gibi terimlerle açıklar (Baker, 1976, s. 4; Zbikowski, 2002, ss. 292-293). 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren müzik biçimi alanındaki çalışmalarda Alman yazarların üretimi daha belirgindir, bu nedenle çalışmada ilk olarak Alman terminolojisi ele alınacaktır.

Riepel, uzunluğu en az dört ölçü olan birimleri *Absatz* olarak tanımlar. Baker, "Heinrich Koch ve Ezgi Kuramı"⁸ başlıklı makalesinde Riepel'in bu terimini İngilizceye 'complete phrase' şeklinde çevirir; Riepel'in *Einschnitt* ile tanımladığı iki ölçülük birimler için de 'incise'⁹ sözcüğünü kullanır (1976, s. 6). Zbikowski, Riepel yorumunda *phrase* ile *Absatz*'ı eşleştirir, ama *Satz*'ın da aynı anlamda kullanıldığını belirtir; *Einschnitt*'i ise 'subphrase'¹⁰ şeklinde çevirir. Riepel'e göre, bir *Einschnitt* genelde dört ölçüden kısıdır ve tamamlanmış bir armonik yürüyüş içermez, dolayısıyla mutlak bir tamamlanma etkisi yaratamaz (Zbikowski, 2002, s. 293). Riepel'in çağdaşı Johann Kirnberger, dil ile açık paralellikler kurarak müzikte *Periode*'yi¹¹ dilde *sentence*'in dengi olarak görür;¹² ona göre bir *Periode*, *Abschnitt*'lerden,¹³ *Abschnitt*'ler ise *Einschnitt*'lerden oluşur. Kirnberger *Satz* sözcüğünü kullansa da kuramı *Abschnitt* üzerine temellenir. Baker, Kirnberger çevirisinde *Abschnitt* ile *phrase* terimini eşleştirir, ancak bunların altı ila otuz iki ölçü arasında değişir olmasının terminolojik bir belirsizlik yarattığını belirtir (Baker, 1976, s. 9). Bu belirsizlik Kirnberger'in çalışmalarında başka terimlerde de ortaya çıkar, bu nedenle ardılları Kirnberger'in yaklaşımını sürdürmemiştir.

İsviçreli düşünür ve estetikçi Johann Georg Sulzer 1774 yılında yayımladığı *Güzel Sanatların Genel Kuramı*¹⁴ adlı kitabında *Satz* sözcüğü ile hem besteleme eylemini hem de bunun sonucu oluşan her düzeyde müzikal bütünü tanımlar (Christensen, 1995; Baker, 1995). Heinrich

⁴ *Pieces de Clavecin*, Livre 3, Paris: Chez l'Auteur, Bayard, Le Clerc, Mlle Castagnerie.

⁵ TK: Tam kalış. Ayrıca yazının devamındaki kısaltmaların açılımları YK: Yarım kalış, gTK: güçsüz Tam kalış, KK: Kırk kalış şeklindedir.

⁶ *Anfangsgründe zur Musikalischen Setzkunst*, Augsburg: Johann Jacob Lotter.

⁷ *Einschnitt*: 'Çentik', 'dönüm noktası' olarak çevrilebilir (<https://tr.langenscheidt.com/almanca-turkce/einschnitt>, erişim tarihi: 28 Ekim 2021). Bu sözcük, "kesim, biçim, kurgu" anlamlarına gelen *Schnitt* sözcüğünden türemiştir. Riepel, *Einschnitt* terimini temel düzeyde ezgisel bir birimi (motif, figür, vb.) ve bu birimler arasındaki ayrımı göstermek amacıyla kullanır.

⁸ Baker, N. K. (1976). "Heinrich Koch and the Theory of Melody", *Journal of Music*, Vol. 20, No. 1, pp. 1-48.

⁹ *Incise* sözcüğü Türkçeye 'bir şeyin yüzeyini keskin bir araç ile dikkatlice kesmek, oymak, yarmak' şeklinde çevrilebilir (<https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/incise?q=incise>, erişim tarihi: 28 Ekim 2021; <https://tureng.com/en/turkish-english/incise>, erişim tarihi: 28 Ekim 2021).

¹⁰ *Subphrase*: Daha geniş bir cümlelenin [*phrase*] parçası olan bir grup, cümlecik, alt-cümle (<https://en.wiktionary.org/wiki/subphrase#:~:text=Noun,part%20of%20a%20larger%20phrase>, erişim tarihi: 28 Ekim 2021).

¹¹ *Periode*: Dönem, devre (<https://tr.langenscheidt.com/almanca-turkce/periode>, erişim tarihi: 28 Ekim 2021). Bu sözcük Fransızca (*période*) ve İngilizcede (*period*) de aynı anlama gelir, ancak müzikteki kullanımı aslında retorik alanından gelir. Retorik alanında ana önermenin [*main clause*] cümle [*sentence*] sonuna dek açık bırakıldığı cümlelere, periyodik cümle [*periodic sentence*] denir.

¹² Ayrıca Kirnberger her türlü ezgisel gruplamayı ritmik yapının bir parçası olarak ele alır, hatta yer yer *Rhythmus* sözcüğünü cümleyi tanımlamak için kullanır (Baker, 1976, s. 9; Kirnberger, 1779, I. cilt, 2. Kısım: 137).

¹³ Yine *Schnitt* sözcüğünden türemiş bir başka sözcük olan *Abschnitt*, 'bölüm', 'kısım', 'aşama' şeklinde çevrilebilir (<https://tr.langenscheidt.com/almanca-turkce/abschnitt>, erişim tarihi: 28 Ekim 2021).

¹⁴ *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Band 1 & 2), Leipzig: Weidmann.

Christoph Koch, 1802 tarihli *Musik Ansiklopedi*'sinde¹⁵ Sulzer'in retorik temelli yaklaşımı ve Riepel'in terminolojisinden hareketle *Satz* sözcüğüne teknik ilkelerle tanımlanmış bir çerçeve çizerek "mekanik kurallarına uyarak müzik yazma sanatı" olarak açıklar ve "bu kurallardan en önemli 14 tanesini listeler" (Baker, 1995, s. 128). Koch'un kuramının merkezinde *Absatz* yer alır. Koch, hem dönemin yazarları hem de ardılları için temel hareket noktası olmuş bir yazardır, bu nedenle bu çalışmada Koch'un yaklaşımı üzerinde detaylı durulacaktır.

Koch, Riepel ve Kirnberger gibi, dört ölçülük *Absatz*'ı ideal olarak tanımlar (Baker, 1976, s. 13).¹⁶ Baker, Riepel yorumunda '*complete phrase*' olarak çevirdiği bu sözcüğü Koch yorumunda '*phrase*' şeklinde çevirir, ancak metnin devamında *phrase* sözcüğü *Satz* olarak da kullanılmıştır. Baker *Absatz*'ı, "tam bir düşünceyi ifade eden ancak bir *Periode*'yi sonlandıramayacak bir kesit" olarak tanımlar (Baker, 1976, s. 12).¹⁷ Vasili Byros "Noktalama Şemaları ve Geç 18. Yüzyıl Sonatı"¹⁸ başlıklı makalesinde *Absatz* sözcüğünü '*internal phrase*,' *Satz* sözcüğünü ise '*phrase*' olarak çevirir;¹⁹ ancak kimi noktalarda *Absatz* karşılığı olarak *phrase* da kullanılmıştır (Byros, 2015, ss. 225-226). Poundie Burstein, "Yarım Kalış ve İlişkili Analitik Kurgular"²⁰ makalesinde *Absatz*'ın sözlük anlamını 'satırbaşı' (*indentation*) ya da 'eksiksiz segman' (*complete segment*)²¹ şeklinde tanımladıktan sonra müzik alanında '*mid-section phrase*' karşılığını önerir, ancak çalışmasında *Absatz* ve diğer Almanca terimleri çevirmeden kullanmayı tercih eder (Burstein, 2015, s. 93). Üç yazarın da *Absatz*'ın içerik, konum ya da işlev yönüne yaptığı vurgu dikkat çeker.

Bir *Absatz* final armonisine göre *Grundabsatz* ve *Quintabsatz* olarak tanımlanabilir, ilki Ek-sen, ikincisi Çeken üzerinde tamamlanan bütünleri gösterir. Koch bu terimleri hem cümle hem de sonlarındaki kalış/kadans²² için kullanmıştır (Byros, 2015, s. 226). Bu durum Koch'un yazı-larının İngilizceye çevrilmesini etkilemiştir (Baker, 1995, s. 134). Yukarıda değindiğimiz terimlerin dışında Koch, kuramında bütünleri uzunluk yönünden de ele alarak, dar (*enger*) *Satz*, birleştiril-miş (*zusammen geschobener*) *Satz* ve genişletilmiş (*erweiterter*) *Satz* gibi terimler de kullanmıştır (Baker, 1976, s. 12; Byros, 2015, s. 225).²³

Koch'un kuramında bir müzik parçasındaki en yetkin yapı gruplama düzeyi olan *Periode*, farklı sayıda (ve farklı armonik hedeflere yönelen) *Absatz*'lardan ve bir *Schlussatz*'dan oluşur (Byros, 2015, s. 226). *Schlussatz* bir *Periode*'yi tamamlayabilecek yetkinlikte kalışa sahip bir ya-pıdır (Byros, 2015, s. 225; Burstein, 2015, s. 93; Wason, 2008, s. 59). Veljanović, Koch'un *Perio-de* tanımını "farklı cümlelerin [sentences] birliği, bir çeşit tamlık derecesinde sunulan bir fikir,

15 *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere.

16 Koch dört ölçülük yapılar için 'dörder' (vierer) terimini de kullanır; Koch beş ölçülük ve altı ölçülük yapılar için de 'beşer' (*fünfer*), 'altışar' (*sechser*) terimlerini kullanır. Bu terminoloji Riepel'de de görülür (Baker, 1976, s. 5, 13).

17 Ayrıca Wason, 2008, s. 59.

18 "Punctuation Schemas and the Late-Eighteenth-Century Sonata".

19 Byros ayrıca, '*Satz*' sözcüğünün İngilizceye '*sentence*' ya da '*phrase*' olarak çevrilmesinin kanışıklık yaratabileceğini öne sürerek yazının devamında terimlerin Almanca kullanılacağını belirtir (Byros, 2015, s. 225).

20 "The Half Cadence and Related Analytic Fictions".

21 Burstein bu tanımdaki '*complete*' (tam) sıfatını, aynı paragrafın başında *schwebender Absatz* teriminin '*incomplete segment*' şeklinde çevrilmesi nedeniyle eklenmiş olmalı.

22 Kalış/kadans kavramı en az müzik cümlesi ve ilgili kavramlar kadar tartışmalıdır. İlk tartışma, kalış sözcüğünün ezgisel, ritmik tasarımlarıyla farklı şekillerde kurgulanabilecek her türlü yapısal gruplamanın tamamlandığı nokta ya da sürecin ortak adı olarak kullanılması ya da tonal müzik bağlamında, fonksiyonel tonaliteyle sınırlı bir yordam olarak ele alınmasıdır. Bu çalışma bağlamında, terminolojinin üslup farklarını ve dönemi açıklamada önemli bir imkân sağladığı fikri savunulduğundan, kalış kavramı yukarıda değinilen ikinci anlamıyla yer bulacaktır. Ayrıca çalışmanın atıf yaptığı kaynaklarda gruplama sürecinin oluşmasındaki farkların İngilizce *cadence*, *closure*, *ending*, *arrival*, *structural closure* ya da Almanca *Schnitt*, *Absatz* ve *Cadenz* gibi farklı terimlerle tanımlandığı tespit edilmiştir. 'Kapanış' (*Closure*) olgusunun detaylı bir tartışması için bkz. Anson-Cartwright, M. (2007). "Concepts of Closure in Tonal Music: A Critical Study", *Theory and Practice*, Vol. 32, pp. 1-17. Bu çalışmada cadence terimi için kalış çevirisi benimsenmiştir. Bu seçim, 'kalış' sözcüğünün müzikal akışın tamamlanma sürecini 'kadans' sözcüğünden daha açık bir şekilde ifade ettiği için yapılmıştır. Ayrıca, 'kadans' sözcüğü, biçim analizindeki anlamı dışında, özel bir armonik formülü ve konçertolarda solistin solo virtüözüte sergilediği kesiti de tanımlar; kalış terimi bu çoklu kullanımı aşmak için de tercih edilmiştir.

23 Ayrıca bkz. Wagner, G. (1984). "Anmerkungen zur Formtheorie Heinrich Christoph Kochs", *Archiv für Musikwissenschaft*, 41. Jahrg. H. 2, pp. 86-112.



ya da daha çok bir hissin ifadesi yoluyla bir araya gelen, özerk bir anlam içeren farklı ezgisel parçaların birliği” şeklinde çevirir (Veljanović, 2018, s. 163); bu tanımlamada *Sätze*, *sentences* olarak çevrilmiştir. Buna karşın Baker, Koch’un dile yaptığı bir referansı çevirirken Almanca *Perioden* sözcüğünü İngilizceye *sentences* olarak çevirir; alıntının devamında ise *Satz* sözcüğü hem *phrase* (*single phrase*) hem de *clause* (*separate clause*) olarak aktarılır (akt. Zbikowski, 2002, ss. 293-294). Diğer taraftan verilen örneklerinden hareketle, Koch’un *Periode* bütününün günümüz terminolojisinde bölme ya da kesit düzeyine denk geldiği söylenebilir (Byros, 2015, s. 225).²⁴

Koch, müzikal akışta farklı güç ve yetkinlikte durak noktalarını ‘Ruhun/Zihnin İstirahat Anları’²⁵ adını verdiği geniş bir kategoride toplar (Byros, 2015); ana tema, köprü, yardımcı tema gibi tematik kesitlerin sonunda yer alan durak noktaları için ‘Ruhun Ana İstirahat Anları’²⁶ ifadesini kullanır (Byros, 2015, s. 226). *Ruhepunct* (istirahat anı), cümle ya da benzer yapısal bir grubu kapatan özel bir örgütlenmeyi, yani günümüzde kalış/kadans terimiyle adlandırılan armonik bir süreci göstermez. Koch, *Cadenz* (kadans) terimini bir *Periode*’yi sonlandıran süreç için, sondaki *Schlußsatz* bağlamında kullanır (Byros, 2015, s. 228), ancak bir *Absatz*’ın tamamlandığı nokta için bu terimi kullanmaz.²⁷ *Grundabsatz* ve *Quintabsatz* terimlerinin hem bir yapı birimini hem de bu birimin sonundaki armoniyi tanımlaması, bir *Absatz*’ın sonundaki yapısal düzenleme için ayrı bir terim gereğini ortadan kaldırır. Bununla birlikte Koch iki *Absatz* arasındaki ayrımı *Cäsus* (durak ya da *Schnitt* -kesim-) terimiyle tanımlar; bu terim bir *Absatz*’ın kendi içindeki ayrım noktalarını tanımlamak için de kullanılır (Baker, 1976, s. 20).

Her ikisi de Çeken üzerinde bir tamamlanmayı gösterse de Koch, *Müzik Ansiklopedisi*’nde *Quintabsatz* dışında *Halbcadenz* terimini de kullanır ve iki terimi birbirinden farklı tanımlar. *Halbcadenz*, günümüzdeki adlandırmayla, sergi kesitinde yer alan köprünün sonunda yer alır (Burstein, 2015, s. 94; Koch, 1802, ss. 713-716). Burstein’a göre Koch için “bir *Quintabsatz*’ın -hatta bu hususta, herhangi bir *Absatz*’ın- bir alt-kesit ayrımını gösterecek düzeyde, görece bir dinlendiricilik (*Grad der Ruhe*) sağlaması yeterlidir, kesin bir kapanış ya da stabilite duygusu yaratmasına yönelik bir beklenti yoktur”; Koch’un yaklaşımında *Quintabsätze* “gerçek yarım kalışlardan (*Halbcadenzen*) ayırt edilme eğilimi” gösterir (Burstein, 2015, s. 94).²⁸

Yukarıdaki tespitlerden hareketle Koch’un *Cäsus*, *Schnitt*, *Grundabsatz*, *Quintabsatz*, *Halbcadenz* ve *Cadenz* terimleriyle hiyerarşik bir *Ruhepuncte* kategorisi kurduğu ve *Cadenz*’in, *Periode* düzeyinde bir bütünlüğün tamamlandığını vurgulayan bir terim olarak kullandığı belirlenir. *Cadenz-Periode* eşleşmesi, Koch’un hiyerarşik düzeylerden oluşan müzik yapısı görüşünü yansıtır. Byros’un belirttiği gibi, Koch müzikte biçimi “müzikal [yapıda] kapanışın, noktalamanın ve durakların farklı durumları arasında oluşan bilişsel bir hiyerarşi” şeklinde tanımlar (Byros, 2015, s. 224). *Cadenz*, her ne kadar sonunda yer alsa da, *Schlußsatz*’ın değil, *Absatz* ve *Schlußsatz* yapılarının oluşturduğu *Periode* birimini tamamlayan bir süreçtir.

²⁴ Koch’un kullandığı *Hauptperiode* ise günümüz sonat biçimi terminolojisinde sergi, gelişim, yeniden sergi bölmelerine denk düşer (Byros, 2015, s. 225).

²⁵ *Ruhepuncte des Geistes*.

²⁶ *Hauptruhepuncte des Geistes*.

²⁷ Byros, Berger ve Spitzer’in görüşlerini ekleyerek, Koch’un bu şekilde cümle ile kalış arasındaki ‘birlik’ ilişkisini gösterdiğini ve kalışın cümlelerin sonuna eklenmiş, ondan ayrı bir öge olarak görmediğini belirtir (Byros, 2015, ss. 228-229). Bu ‘birlik’ aslında dil alanında da gözlenebilir: Sözgelimi, “bir müzik cümlesinin sonunda her zaman bir kalış bulunur mu?” cümlesinin bir ‘soru cümlesi’ olması sonundaki soru işaretinden değil, yapısından kaynaklanır; soru işareti bunun bir ‘soru cümlesi’ olduğunu ‘sadece’ gösterir. Bu nedenle, bir paralellik aranacak olursa, müzikte kalış, yazıda noktalama işaretinden daha çok yüklemle benzetilebilir. Yüklem ile kalış arasındaki benzerlik, yüklemle cümle içindeki konumundan kaynaklanmaz; yüklemle bir cümlelerin gerek-şartı olması ile 18.-19. yüzyıl müziğinde kalışın yetkin bir müzikal bütün oluşması için şart koşulması arasında kurulabilecek paralellikten doğar. Ayrıca, müzikte ‘kalıştan sonra uzama’ olarak tanımlanan ve kalıştan sonraki öğelerin de cümlelerin parçası olmasını sağlayan durumlar belirlenebilir (Usmanbaş, ss. 12-13; Caplin, 2013, ss. 87-88).

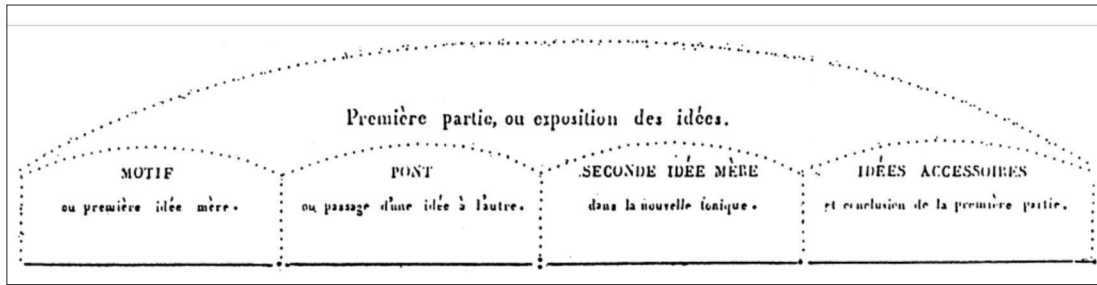
²⁸ Bu alıntıta italik yazılmış sözcükler alıntının yapıldığı yazarın bu şekilde vurguladığı sözcüklerdir.

18. yüzyıl Alman yazarların aksine, Couperin *phrase*'ı *période*'lerden oluşan bir yapı olarak tanımlar. Ancak bu ilişki 19. yüzyılda değişir. Anton Reicha, 1814 tarihli *Ezgi Kitabı*'nda²⁹ *période*'u, sonuncusu TK, öncekiler YK ya da KK ile tamamlanan birkaç *phrase*'dan oluşan bir bütün olarak gösterir (Burnham, 2008, ss. 884-885).³⁰ Reicha'da *phrase*, Koch'un *Absatz*'ıyla aynı düzeyi gösterir ama bu kuramda her *phrase* bir kalışla (*cadence*)³¹ tamamlanır. Ayrıca iki yazarın günümüzde sergi olarak adlandırılan kesite bakışı birbirinden farklıdır. Reicha 1824 tarihli *İleri Bestecilik Kitabı*'nda³², Koch'un *Hauptperiode* olarak tanımladığı kesiti, yapının ilk parçası olarak yorumlar ve 'ilk kısım' (*première partie*) şeklinde adlandırır (akt. Burnham, 2008, s.886).

	FIRST HALF		SECOND HALF	
	<i>Hauptsatz</i>	MEDIAL <i>Halbcadenzen</i> *	<i>Schlußsatz</i>	
TYPE 1 (Vol. III, §45, §128)	I: GA		V: Cadenz	[Anhang]
TYPE 2 (Vol. III, §45, §128)	I: QA		V: Cadenz	[Anhang]
TYPE 3 (Vol. III, §45, §128)	I: GA	I: QA	V: Cadenz	[Anhang]
TYPE 4 (Vol. III, §129)	I: GA	I: QA	V: Cadenz	[Anhang]

**Musikalisches Lexicon* (1802), 1212.

Tablo 1 : Koch: Dört farklı *Hauptperiode* modeli (Byros, 2015, s. 227).



Tablo 2 : Reicha, *Grande Coupe Binaire*³³ biçiminde ilk kısım (Burnham, 2008, s. 886).

Bu terminolojik değişim iki yazarın bakış açısının ötesinde, Sulzer'den Reicha'ya uzanan süreçte sonat biçiminin evrilmesinin bir sonucudur. Sulzer, Christian Bach, Boccherini ve Haydn'ın, Reicha ise Beethoven ve Schubert'in çağdaşıdır. Bu çerçeveden bakıldığında terminolojik değişim aslında sonat biçiminin tarihsel gelişimini yansıtır. Burnham'a göre, 19. yüzyıl başlarında Momigny'nin *période*'ları işleve ve karaktere göre sınıflandırması ve Reicha'nın 1826 tarihli çalışmasında *période* yerine tema (*thème*) terimini tercih etmesi bu değişimin sonucudur (Burnham, 2008, s. 884). Reicha'nın, yukarıdaki tabloda görülen müzikal fikir (*idée musicale*), aksesuar fikir (*idée accessoire*), motif ve ana fikir (*idée mère*) sözcükleri, yazarın içerik/işlev belirten terimlere yönelimini gösterir. Reicha'ya göre bir müzikal fikir, "duygularımıza hitap eden, kulaklarımızı cezbeden, rahatlıkla tanınabilir ve tekrar duyma arzusu yaratan bir tema ya da motiftir" (akt. Burnham, 2008, s. 885).

²⁹ *Traité de Mélodie*, Paris: J. L. Scherff.

³⁰ Bu yaklaşım Koch'un bir ya da birkaç *Absatz*'ın ardından gelen *Schlußabsatz* ile oluşan *Periode* tasarımıyla örtüşür.

³¹ Yazarlar 19. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren *cadence* terimine alternatif olabilecek yeni terimler önermezler. Bu nedenle yazının ilerleyen safhalarında *cadence* terimi Türkçe 'kalış' karşılığıyla çevrilecektir.

³² *Traité de la Haute Composition*, Wien: Anton Diabelli.

³³ 'Sonat Biçimi' terimi 1845 tarihli çalışmasında Marx tarafından önerilen bir terimdir. Doğal olarak Reicha kitaplarında bu terimi kullanamaz ve sonat biçimini 'Grande Coupe Binaire' terimiyle tanımlar.

Adolph Bernhard Marx, *Bestecilik Eğitimi*³⁴ adlı kitabında (1837-45) *Satz*'ı “ses ve ritim içeriği-ne bağlı olarak tatmin edici şekilde tamamlanmış ezgi” şeklinde tanımlar (akt. Burnham, 1997, s. 42). Burnham, Marx'ın biçim kuramının temelinde açık uçlu *Gang*³⁵ ile kapalı uçlu *Satz* yapı-larının olduğunu, farklı yapı ve biçimlerin bu iki kavramdan hareketle tanımlandığını belirtir (Burnham, 2008, s. 888). Sulzer gibi, Marx da *Satz* terimini, dört-ölçülük bir yapı-grubu, şarkı biçimlerinde bölme düzeyinde bir bütün, ya da sonat biçiminde ana tema (*Hauptsatz*), yan tema (*Seitensatz*) gibi farklı yapısal düzeyleri tanımlamak için kullanır (Burnham, 2015, ss. 887-889; 1997, s. 86; ayrıca Krubholz, 1999, ss. 124-126).³⁶

Marx bir taraftan *Periode*'yi iki *Satz*'dan oluşan bir yapı olarak tanımlar (Burnham, 2015, s. 889), diğer taraftan *Satz* ile *Periode* arasında bir tasarım farkı olduğunu belirtir. *Satz*, bir bakıma, *Periode*'ye oranla daha gevşek ve ‘vurgulanmamış’ bir yapı, *Periode* ise daha simetrik ve kesin, ‘vurgulanmış’ bir yapıdır (Burnham, 2015, s. 889). Bundan hareketle *Satz* teriminin sentaktik bir yapı-gruplama düzeyinin dışında, özel bir tasarımı gösterdiği de öne sürülebilir: Bir parçanın *Hauptsatz*'ı *Satz* şeklinde tasarlanmış olabilir, başka bir parçada ise *Hauptsatz*, iki *Satz*'dan olu-şan bir *Periode* olabilir. Marx'ın yaklaşımı özellikle sonat biçimi bağlamında çığır açıcı olmakla birlikte, *Satz* terimine yüklediği farklı anlamlar terminolojik bir belirsizlik yaratır. Ancak bu belirsizlik, öncelikle pedagojik amaçlar güden bu kuramı işlevsiz kılmaz.

Vincent D'Indy, *phrase* ve *période* terimlerini Couperin'in önerdiği şekilde kullanır.³⁷ Bir *période*, gruplardan oluşur, “Bir hareketin başladığı ve durduğu noktalar arasında kalan her ezgi parçası bir *période* oluşturur. [...] bir *période*'un sonu hareketin durmasıyla belirlenir, ama bu duruş [arrêt] sadece anlıktır ve ancak bir *phrase*'in son *période*'undan sonra bir durgu [repos] durumu teşkil edebilir” (D'Indy, 1912, ss. 36-37).³⁸ D'Indy, ‘*arrêt*’ ile ‘*repos*’ sözcükleri arasındaki farkı vurgular ve *arrêt* ile ‘*demi-cadence*’ı eşleştirir, ancak buradaki ‘*cadence*’ ifadesi armonik ol-maktan çok ezgisel bir durumu anlatır (D'Indy, 1912, s. 37). D'Indy, *demi-cadence*'ı, ‘geçici durgu’ (*repos provisoire*) olarak tanımlar, *phrase* sonunda ise bir ‘mutlak durgu’ (*repos définitif*) bulu-nur; “her türlü ezgisel çaba, kalışla kendini gösteren bir durgu gerektirir” (D'Indy, 1912, s. 39).

20. Yüzyıl Amerikan ve İngiliz Kaynaklarında Müzik Cümlesi ve Kalış Kavramları

18. ve 19. yüzyıl yazarlarının öncelikli amacı hâlen kullanımda olan bir üslubun yapısal tercihle-rini pedagojik amaçlarla açıklamaktır. Bu nedenle bu yazarlar dönemlerinde yaygın olan türleri ele almış ve önceki yüzyılların üslupları, türleri ve tasarım özellikleriyle pek ilgilenmemiştir.³⁹ Sözgelimi, Marx ve Reicha büyük ölçüde Beethoven ve Mozart repertuvarını ele almış ve Coupe-rin, Rameau gibi Barok bestecilere yer vermemiştir. Buna karşın bu yazarlar seçtikleri repertu-vardaki biçim özelliklerini müziğin evrensel özellikleri gibi gösterecek genellemeler yapmaktan kaçınmamıştır. Bu yaklaşım özünde dönemin Avrupa-merkezci dünya görüşünü yansıtır, ancak bu yaklaşım politik amaçlı ve dışlayıcı değil pedagojik amaçlı ve pragmatiktir. Okuyucu kitlesi

³⁴ *Die Lehre von der Musikalischen Komposition*, New York: Mason Brothers.

³⁵ *Gang*: Geçit, pasaj, yürüyüş (<https://tr.langenscheidt.com/almanca-turkce/gang#Gang>, erişim tarihi: 28 Ekim 2021).

³⁶ Krubholz'a göre *Satz* sözcüğü dönem yazılarında “kullanıldığı bağlama göre beste, cümle, tema, melodi, bölme, kesit ve durum” gibi anlamlar kazanır (Krubholz, 1999, s. 131). Bir bakıma *Satz* terimi, 18. ve 19. yüzyıl müzik yazılarında tutarlı ve tamamlanmış her düzeyde bütün için kullanılan genel bir terimdir.

³⁷ D'Indy, dil ile çeşitli paralellikler kurar ancak konuşma dilinde bir cümle topluluğunu anlatan *période* teriminin aksine, müzik-te *période*'un, müzik cümlesini (*phrase*) oluşturan bir birim olduğunu anlatır ve bunu dilde tümlec (*proposition*) ile eşleştirir (D'Indy, 1912, s. 37).

³⁸ Bu alıntıda italik yazılmış *phrase* ve *période* sözcükleri alıntının yapıldığı yazarın vurgusu değildir; üçüncü dipnotta belirtilen yaklaşım çerçevesinde bu sözcükler çevrilmeden bırakılmıştır.

³⁹ Bu noktada kitabında füg ve benzeri Barok türlere yer ayıran Vincent D'Indy bir istisna olarak görülebilir.



sınırlı bir coğrafyanın besteciliğe ilgi duyan müzisyenleri olan bu yazarların temel hedefi, bu kitlenin aşına olduğu müzik dilini ve nasıl bir müzik parçası besteleneceğini öğretmektir.

Bu yaklaşım 20. yüzyılın ilk yarısında 1750 öncesi repertuvarlara ilginin artmasıyla değişmeye başlar. 20. yüzyılın özellikle son çeyreğinde müzikte biçim üzerine çalışmalar kültürler, tarihsel dönemler ve üsluplar arası farkları göz önünde tutan, müzikte yapıyı bu bağlamda ele alan çalışmalara bırakır. Bu paradigma değişiminde 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren (bu çalışmanın ele aldığı müzik türünde) tonalitenin etkisini kaybetmesinin önemli payı vardır. Klasik ve Romantik üslupların tonaliteyle sıkı bir ilişki çerçevesinde şekillenen yapı gruplama ilkeleri, tonal olmayan repertuvarda gücünü yitirir. Ayrıca 18. ve 19. yüzyıl yazarlarının aksine, tonal repertuvar üzerine çalışan 20. yüzyıl araştırmacıları tamamlanmış bir repertuvarı ele alırlar, böylece bir üslubu bütünlüğü içinde değerlendirebilirler. Bu çerçevede önceki yüzyılın pedagojik amaçlı yaklaşımı yerini akademik bir araştırma yaklaşımına bırakır. Meyer, Nattiez, Tarasti, Agawu, Hatten gibi yazarların çalışmalarında müzik ile semiyoloji, fenomenoloji ve bilişsel (*cognitive*) gibi alanların ilişkisi araştırılır ve yeni yaklaşımlar geliştirilir. Makalenin merkezinde olan ‘cümle’ kavramı da bu çerçevede yeni yaklaşımlarla yeniden tanımlanır.

19. yüzyılın sonlarında İngilizce yazılmış kaynakların artmasıyla birlikte *phrase* terimi İngilizce kaynaklarda da yer bulmaya başlar. Dönemin İngiliz müzik eğitimcilerinden Ebenezer Prout müzikal yapıyı ölçü ve vurgu üzerinden tanımlar. Yazar *phrase* terimini sadece kalışla biten yapılar için kullanır ve cümle altı gruplar için kesit (*section*)⁴⁰ terimini önerir. Prout’un tanımıyla bir kesit iki vurgu içerir ve her biri tek bir vurgu içeren motiflerden oluşur. Prout, motifi protoplazmaya ya da şiirde vurgulu ve vurgusuz hecelerin oluşturduğu birimlere (*feet*) benzetir ve vurgulu bir nota ile bunu önceleyen bir ya da birkaç notalık bir grup olarak tanımlar (akt. Zbikowski, 2002, ss. 289-290). Aynı dönemden Amerikalı bir müzik eğitimcisi olan Percy Goetschius ise müzikal yapıyı tümüyle gramer ile eşleştirerek yorumlar ve müzikte *phrase* düzeyinin karşılığının dilde *sentence* olduğunu belirtir (akt. Zbikowski, 2002, s. 290). Prout müzikte yapıyı dinamik, Goetschius ise statik bir model olarak yorumlar (Zbikowski, 2002, s. 290).

20. yüzyılın başında Schenker’in geliştirdiği yeni bir kuram dikkat çeker. Bu kuram bir taraftan 19. yüzyılın pedagoji amaçlı ve genellemeci yaklaşımını sürdürür, diğer taraftan hızla akademik bir araştırma alanına dönüşen Amerikan müzik analizinin ekolünün de temeline yerleşir. Değinilen kuramlarda müzik yazısı katmanlı düzenlenmiş gruplamalar şeklinde ele alınırken, Schenker yapıyı armonik ve kontrapuntal bir ‘*Ursatz*’ın çeşitli tekniklerle genişletilmesi süreciyle açıklar. Ezgisel gruplama üzerine temellenmeyen bu kuram, dönem, kalış, cümle, motif gibi kavramlar yerine yepyeni bir terminoloji geliştirir.⁴¹

Schenker’in çağdaşı olan A. Schönberg, önceki yüzyılın ‘Biçim Öğretisi’ (*Formenlehre*) geleneğini sürdürür ve *phrase* terimini daha yetkin bir bütün olan (ve mutlaka kalış ile tamamlanan) tema düzeyinin bir bileşeni olarak gösterir (Schönberg, 1967, ss. 3-4, ss. 20-31). Schönberg tema kavramını merkeze alarak, *sentence* ve *period* terimleriyle iki farklı tematik yapılanma modeli geliştirir; *phrase* her iki tema tipinin de kurucu ögesidir. Schönberg’in yaklaşımı Marx’ın *Satz* ve *Periode* yapı modelleriyle örtüşür, bu bağlamda *sentence* sözcüğü *Satz* sözcüğünün İngilizce çevirisidir. *Period* ise bir öncül (*antecedant*) ve bir sonculdan (*consequent*) oluşan küçük ölçekli bir yapıdır (Schönberg, 1967, ss. 20-31).

⁴⁰ ‘*Section*’ sözcüğü özel bir çeviri sorunu yaratmadığından yazının devamında ‘kesit’ çevirisi ile kullanılacaktır.

⁴¹ Aslında Schenker *Formenlehre* alanında da çalışmalarda bulunmuştur, ancak ayrı bir kitap olarak bunları yayımlamamıştır (<https://schenkerdocumentsonline.org/profiles/work/entity-001756.html>, erişim tarihi: 27 Nisan 2021). Ancak Schenker’in bu alandaki çalışmaları *Formenlehre* geleneğini sürdürme amacını gütmeyiz, daha çok kuramının geleneksel biçim analizi anlayışının yerine geçecek yetkinlikte olduğu gösterme eğilimindedir.



Schönberg *phrase*'in 'en küçük yapısal birim' olduğunu belirtir; ona göre bu birim "birbiriyle ilişkili birkaç müzikal olaydan oluşan, bir çeşit bütünlüğe ve benzer diğer birimlerle bir araya gelebilme yetkinliğine sahip bir tür müzikal molekül" gibi görülebilir. Schönberg'in tanımında *phrase* ile kalış arasında bir ilişki yoktur, bir *phrase* sonu "ritmik seyreltme [*reduction*], perde yüksekliğinde düşüş yoluyla ezgisel gevşeme, daha küçük aralıklar ve daha az nota kullanımı gibi ayırt edici özelliklerin kombinasyonu, ya da başka uygun farklılaşmalar yoluyla belirtilebilir"; Schönberg'e göre bir *phrase* "bir nefeste söylenebilecek uzunluktadır," bu süre üçerli (birleşik) ölçülerde ortalama 2 ölçü, ikişerli (basit) ölçülerde ise 4 ölçü kadardır ama tempoya göre yarım ölçüden sekiz ölçüye kadar değişebilir (1967, ss. 3-4).⁴² Bir bakıma Schönberg'in tanımladığı *phrase*, Koch terminolojisindeki *Schnitt* grubuna denktir ve *Absatz* altında bir düzeyi gösterir.

Schönberg her ne kadar ikişerli ölçülerde 4 ölçülük bir düzeyi işaret etse de kitaptaki örneklerin önemli bir kısmında *phrase* terimi 2 ölçülük birimler için kullanılmıştır. *Sentence* tema tipi 2 ölçülük bir *phrase* ve tekrarından oluşan bir yapı olarak sunulur; *period* ise öncüldeki 2 ölçülük *phrase*'in tekrarının sonucula ötelendiğini bir yapıdır (1967, ss. 21, 25). Schönberg motif terimini bir gruplama birimi olarak görmez, özel bir içeriği gösteren bir terim olarak kullanır ve temel motifi (*Grundmotif*) bir çeşit 'en küçük ortak payda' olduğunu belirtir (1967, s. 8). Motif, tekrar yoluyla anlamını ve önemini kazanmış bir içeriği gösteren bir terimdir, *phrase* ise bir yapı gruplama birimidir. Bu yaklaşım, yapı gruplama üzerine temellenen 18. yüzyıl yaklaşımıyla, motif işçiliği ve organik bütünlük arayışındaki 19. yüzyıl anlayışını bir araya getirir.

Benzer tarihlerde C. Th. Davie dil bilgisi ile müzik arasında çapraz bir paralellik önererek, müzikte genelde dört ölçüye denk gelen bütünler olarak tanımladığı *phrase* ile dilde *clause* arasında bir benzerlik gösterir.⁴³ Davie *phrase*'in doğal nefes noktaları (*natural breathing points*) yoluyla oluşan bir müzikal bütünlük (*musical entity*) olduğunu yazar, "her nefes noktası bir kalıştır ve her kalış bir *phrase*'in sonunu belirtir. [...] edebiyatın virgüller, iki noktalar, noktalar ve duraklar ile noktalanması gibi, müzik de kalış olarak tanımlanan akor yürüyüşleri ile sürekli noktalanır." Bu tanıma göre kalış ile *phrase* arasında sıkı bir ilişki vardır. Davie, okurlarının (kendisi sözcüğüyle, öğrencilerin) kalışları tanıdıklarını varsayarak, armonik içeriğe değinmeden durak (*rest*), noksanlık (*incompleteness*) ve sürpriz etkisi veren kalışlar şeklinde üç kategori sunar; dinleyicide bu etkilerin oluşması kalıştan söz etmek için yeterlidir (1966, ss. 16-19). Davie'nin geniş kapsamlı kalış tanımının aksine Karol Berger kalışın rastgele bir varış noktası/kapanış olmadığını, bunun ancak planlanmış bir hedefe yönelim süreciyle oluşacağını belirtir (akt. Byros, 2015, s. 208). Berger'in tanımı bir açıdan Koch'un *Cadenz* ile *Quintabsatz* kavramları arasındaki hiyerarşik farkı çağırıştırır, ancak *Cadenz* armonik bir içerikten çok müzikal biçimde bir konumu tanımlar. Aslında Koch, bu armonik içeriğin müzikal akışta ancak belli bir noktada olacağını varsayarak içerik ve konum arasında zorunlu bir ilişki kurar.

Wallace Berry 1986 tarihli *Müzikte Biçim*⁴⁴ kitabında, Davie gibi, *phrase* ile *clause* arasında bir benzerlik öne sürdükten sonra *phrase*'in zamansal özelliklerine dikkat çeker: "bir *phrase* ayırt edici bir başlangıç, açık bir sürdürme ve bir bitiş (kalış) ile vurgulanır" (1986, s. 11).⁴⁵

⁴² Her ne kadar bir ölçü uzunluğu ile ilişkilendirmiş olsa da Schönberg *phrase*'i oldukça esnek bir çerçevede ele alır. *Orkestra Çeşitlemeleri* (Op. 31) üzerinden bestecinin kendi tespitleriyle *phrase* yapılarını kavramak için bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=n3zhu6Ye56Q> (süre: 5:41-10:05), (erişim tarihi: 15 Mayıs 2021).

⁴³ Andrews ve Sclater dört ölçülük *phrase*'leri 17. ve 18. yüzyılların çalgı müziğinin yaygın bir özelliği olarak aktarırlar (1993, s. 298). W. Berry ise dört ölçülük *phrase*'in "geleneksel müziğe, özellikle geç 18. yüzyıl ile 19. yüzyıla" uygun olabileceğini yazdıktan sonra Klasik üslup için dahi bunun bir kural olarak alınmaması gerektiğini belirtir (1986, s. 12).

⁴⁴ *Form in Music*, UK: Pearson

⁴⁵ Bu alıntıdaki italik yazılmış *phrase* sözcüğü, alıntının yapıldığı yazarın vurgusu değildir; üçüncü dipnotta belirtilen yaklaşım çerçevesinde bu sözcük çevrilmeden bırakılmıştır.

Berry *phrase*'in “potansiyel önem taşıyan motifler ya da tekrarlanan bir motif içerdiğini” belirtir; Berry'nin motif terimine yüklediği anlam Schönberg'e yakındır. Ellis B. Kohs *Müzikal Biçimler*⁴⁶ adlı kitabında müzik ile dil arasında phrase-sentence eşleşmesiyle bir benzerlik gösterir ve sözcüklerin rastgele sıralanmaması, işlevlerine göre konumlanması ve dekoratif-yapısal ayrımı gibi ilişkilerin müzikte de bulunduğunu belirtir (1976, ss. 19-20).

William Caplin, Haydn, Mozart ve Beethoven'in çalgı müziği repertuarı üzerine geliştirdiği ‘Biçim İşlevleri Kuramı’nda⁴⁷ bu repertuvara kapsamlı bir biçim terminolojisi önerir. Önceki yazarların aksine Caplin, biçim ve yapı ilişkilerini üslup çerçevesinde ve sonat biçimleriyle sınırlı olarak tanımlar (1998, ss. 3-5). Tüm müzik biçimleri ve türleri için geçerli bir biçim terminolojisinden bir üslup ve tür ile sınırlı bir terminolojiye yönelim bu başlığın ilk paragrafında değindiğimiz değişimlerin bir sonucudur.

Caplin'in kuramında kalış kavramı büyük önem taşır. Caplin kalışı “özünde geniş ölçekli armonik, ezgisel ve cümle-yapısal [phrase-structural] süreçlerin yapısal sonu” şeklinde tanımlar (1998, s. 43), başka bir çalışmada ise kalış ile tematik tamamlanma arasında bir ilişki gösterir (2013, s. 704). Bu iki tanım birbiriyle çelişmez, zira *phrase-structural* ifadesi, *phrase*'lerden oluşan tematik düzeyleri gösterir. Kalış, kalışa yönelim (*cadential*)⁴⁸ olarak adlandırılan bir ilerleyişin hedefi olarak kimliğini kazanır. Caplin TK'ı kök hâlde V-I bağlantısıyla sınırlar; YK için de V. derece akorunun mutlaka kök hâlde beşli akor olması gerektiğini belirtir. Bu şekilde tanımlanan kalış Davie'nin önerdiği ‘doğal nefes noktaları’ benzetmesinden daha sınırlı ve etkili bir tamamlanma sürecini gösterir. Bu şekilde tanımlandığında kalış ile *phrase* arasında şartlayıcı bir ilişki bulunmaz. Yazarın tanımladığı phrase türlerinin bir kısmı (sözelimi ‘sunum cümlesi’ (*presentation phrase*) ya da ‘birleşik temel fikir’ (*compound basic idea*)⁴⁹ kalış olmadan tamamlanır. Caplin *phrase*'i “asgari 4 ölçüden oluşan” ve “sıklıkla iki fikir içeren” bir birim olarak tanımlar ve kalış şartı aramaz (2013, s. 710). Caplin'in *phrase* ile dört ölçülük uzunluk ilişkisini ‘genelde’ yerine ‘asgari’ sözcüğüyle tanımlaması dikkat çeker, Caplin'in ele aldığı repertuar kapsamında dahi dört ölçülük gruplar bir parçanın her noktasında aynı ölçüde yaygın değildir. Bu nedenle, *phrase* ile dört ölçülük süre arasında genel bir ilişki öne sürmek her zaman mümkün değildir.

Hepokoski ve Darcy, *Sonat Kuramının Öğeleri*⁵⁰ adlı çalışmalarında, *phrase*'i “kalışa doğru bir hareket içeren az ya da çok tamamlanmış bir müzikal düşünce” şeklinde tanımlar. Yazarlar Caplin'in önerdiği “asgari 4 ölçüden oluşan” ve “sıklıkla iki fikir içeren” birimin *subphrase* olarak adlandırılması gerektiğini öne sürer. Hepokoski ve Darcy *phrase* kavramı üzerine farklı yaklaşımların, farklı analiz geleneklerinin bir sonucu olduğunu belirtir (2006, s. 69, 10. dipnot).

Fred Lerdahl ve Ray S. Jackendoff birlikte kaleme aldıkları *Tonal Müzik Üretici Kuramı*⁵¹ adlı kapsamlı çalışmada gruplama sürecine dair ilkeleri ve kuralları araştırır ve *phrase* ya da *period* gibi yapılar için *group* genel terimini kullanacaklarını bildirirler (1983, s. 12); ancak çalışmanın devamında *phrase* terimi az sayıda da olsa yer bulur. Yazarların ‘Süre ağaçları ve yapısal vurgular’⁵² başlığında değindikleri *phrase* tanımı özellikle dikkat çeker. Bu tanıma göre bir cümle “yapısal bir başlangıcı ve yapısal bir sonu olan en küçük gruplama düzeyidir” (1983, s. 134). Lerdahl ve Jackendoff, klasik üslupta kalışı tonal anlamıyla sınırlı olarak ele alır ve kalışların “cümle

⁴⁶ Musical Forms.

⁴⁷ Formal Functions Theory.

⁴⁸ Caplin'in kuramında, altçekene yönelmek isteyen bir armoninin ardından altçeken ve çeken fonksiyonlarını duyuran akorların getirilmesiyle oluşan (ve genelde kök halde eksen üzerine karar veren) armonik yapı.

⁴⁹ ‘Sunum’ genelde iki ölçülük bir temel fikrin eksen uzama bağlantıları üzerinde tekrarlanmasıyla, ‘birleşik temel fikir’ ise, bir temel fikir ve bir karşıt fikrin karşıtlaşmasıyla oluşan cümle düzeyi biçim işlevleridir.

⁵⁰ (2006). *Elements of Sonata Theory*. New York: Oxford University Press.

⁵¹ (1981). *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge: The MIT Press.

⁵² Time-span trees and structural accents.



düzeyinden en genel düzeye dek müzik yapısında her türlü grubun sonunu işaretleyen ve vur-gulayan işaretler ya da konvansiyonel formüller” olarak ele alınması gerektiğini belirtirler (1983, s.134).

Edward T. Cone’un müzikte yapı ve biçim alanlarındaki yazılarını topladığı *Müzikal Biçim ve Müzikal İcra*⁵³ adlı kitabında *phrase*’i “kompozisyonun bir mikrokozmosu” olarak tanımlar ve bunu Berry gibi, üç parçalı zamansal bir yapı olarak ele alır (1968, ss. 26-28). Cone, Klasik ustalar için *phrase*’in “metrik değil, ritmik bir oluşum [*entity*]” olduğunu belirtir. Ölçünün soyut ve nötr doğası ile ezginin/temanın somut ve eşsiz ritmik yapısının karşıtlaşması sonucunda, *phrase* kimliğini ölçü uzunluğuyla değil, ritmik içeriğiyle kazanır. Cone örnek olarak seçtiği bir temayı *sentence* kalıbında bir *phrase* şeklinde tanımlayarak, *phrase*’i sentaktik olmaktan çok semantik bir bütün kimliğiyle gösterir; bu tanımda *phrase* düzeyi, Caplin’in ve Schönberg’in tema düzeyiyle örtüşür. Ayrıca Cone dört ölçülük gruplamanın Klasik üsluptan daha çok, Mendelssohn, Schumann ve Chopin dışında, Romantik üslup bestecilerinin yaygın tercihi olduğunu öne sürer (1968, ss. 75-80). Dikkat çeken bir diğer nokta, yazarın *phrase* tanımında dile hiçbir noktada atfı yapmaması, bunun yerine ‘hareket’ olgusuyla (bir topun atılması, beysbol, tenis gibi) paralellik kurmasıdır (1968, ss. 25-27). Aynı benzetme yukarıda yer verdiğimiz Lerdahl ve Jackendoff’un çalışmasında da görülür (1983, s. 133).

Türkçe Kaynaklarda Müzik Cümlesi

Phrase ve ilgili terminolojinin bir gruplamayı, bir içeriği ya da ikisini birden göstermesi konusunda farklı görüşler 18. yüzyıldan günümüze uzanır. Pedagojik amaçların ön planda olduğu dönemde bu çeşitlilik pek önemsenmez, ancak bu alan akademik bir araştırma alanı olarak ortaya çıkmaya başladıkça terimlerin kategorik konumları tartışma konusu olur. İçerik-gruplama tartışması Ahmet Adnan Saygun ile başlayan Türkçe müzik kuramı çalışmalarında da gözlenir. Çalışmanın bu başlığında pedagojik ve akademik amaçlarla yazılan Türkçe kaynaklar müzik cümlesinin tanımı ve terminolojinin Türkçeye çevrilmesi yönlerinden ele alınacaktır.

Saygun, *Musiki Temel Bilgisi*’nin 4. kitabında cümleyi “bir musiki düşüncesinin tam bir surette sezilmesini sağlamak üzere seçilerek bir tertibe konmuş örgenlerin tümü” şeklinde tanımlar (1966, ss. 185). Müzikte yapıyı dil ile paralellikler kurarak açıklayan Saygun, cümle altı düzeyler için “göze, örgen, dizin, dönüm” terimlerini üretir (1966, ss. 152-185). Cümle, katmanlı gruplama sürecinin vardığı en yetkin bütündür. Ancak Saygun’un kitabın devamında önerdiği “dizin-cümle”, “dönüm-cümle” terimleri cümleye, Cone’un öngördüğüne benzer, özel bir içeriği tanımlayan bir terim anlamı yükler (1966, ss. 185-196). Saygun’a göre “eğer bir musiki düşüncesini bir tek örgen bize tam bir surette hissettirebilirse, onu dahi bir cümle saymamız gerekir” (1966, s. 185). Bu tanımla cümle, bir gruplama düzeyini değil, bir içeriğin yetkinliğini gösteren bir terime dönüşür; bu yetkinlik farklı gruplama düzeylerinde oluşabilir. Saygun’un ‘musiki düşünce’ ifadesi, cümleyi Sulzer’in Satz terimiyle ifade ettiği bütünlüğe yaklaştırır.

Mahmut Ragıp Gazimihal *Musiki Sözlüğü*’nde cümleyi tanımlarken içerik ile gruplama arasında bir denge bulmaya çalışır: “Her musiki cümlesinin tam veya tamama yakın bir manası vardır ve bizde muayyen bir duygu uyandırır. [...] Kısaca, cümle, musiki periyodlarının birleşimidir; sonu bir durguda düğümlenmiş bulunur” (1961, s. 51).⁵⁴ Saygun’da bir “düşünce” olarak görülen ‘içerik’, Gazimihal’de ‘mana/duygu’ sözcükleriyle karşılığını bulur. Gazimihal’in cümleyi

⁵³ (1968). *Musical Form and Musical Performance*, New York: W. W. Norton & Company

⁵⁴ Gazimihal, ‘durgu’ terimini kadans ile eşanlamlı olarak “bir müzik cümlesinin bitişine durgu (veya kadans) denir” şeklinde açıklar (1961, s. 120).



periyotların oluşturduğu bir bütün olarak tanımlaması (ve Saygun'un dönümü cümle-altı bir grup olarak görmesi) Couperin'in ve D'indy'nin période'lardan oluşan phrase tanımını akla getirir.

İlhan Usmanbaş Müzikte Biçimler kitabında *period* ile *phrase* sözcüklerinin farklı yazarlarda farklı düzeyleri göstermesini *phrase* sözcüğünün dil alanında Fransızca ve İngilizcede farklı anlamlar taşımasına bağlar (1974, s. 5). Usmanbaş cümleyi “bütün müziksel biçimlerin temel yapısı” olarak açıklar. Usmanbaş tanımında dil alanına haritalamadan faydalanır; ayrıca müzik cümlesinin genelde 4 ölçüden oluştuğunu ve bir kalıpla bittiğini belirtir (1974, ss. 3-5). Açıkça belirtilmese de ‘uygular bağlantısı’ ifadesinden Usmanbaş’ın cümle terimini büyük ölçüde 18-19. yüzyıl repertuvarıyla sınırlı tuttuğu sonucu çıkarılabilir. Bu tespitle paralel şekilde, polifonik biçimlerin değerlendirilmesinde cümle terimi kullanılmaz;⁵⁵ 20. yüzyıl müziği konusu ise ses ve ritim gereçlerinin tanıtılmasıyla sınırlıdır, biçime yönelik tek paragrafta da tema ve motif terimlerine yer verilir. Bu noktalardan hareketle Usmanbaş’ın “bütün müziksel biçimlerin temel yapısı” ifadesine karşın, cümleyi özel bir doku ve yapıyı gösteren bir terim olarak değerlendirdiğini belirleyebiliriz.

Özkan Manav ve Mehmet Nemutlu *Müzikte Alımlama*’da “müziğin dille ontolojik benzerliği”ne değinerek cümleyi “oluşturduğu bütünlüğün niteliğine” atıfla tanımlar, açıkça belirtilmeyen bu nitelik izleyen TDK referansına göre “hüküm anlatma” niteliğidir (2012, s. 82). Kitabın ekinde yer alan sözlükte ‘cümle’: “Müziksel düşüncenin bütünlüklü ifadesi; bütün konvansiyonel müzik biçimlerinin temel, kurucu ögesi; fraz; *phrase*” olarak açıklanır (Manav ve Nemutlu, 2012, ss. 232-233). Usmanbaş’ın “bütün müziksel biçimlerin temel yapısı” ifadesine eklenen ‘konvansiyonel’ sıfatı, 18. ve 19. yüzyıl türlerine ve doku tiplerine bir gönderme olarak görülebilir. Tanımdaki bütünlük vurgusu, cümle sözcüğünün ‘cem’ kökünden gelir (Manav ve Nemutlu, 2012, s. 82). Ancak bu kökün gösterdiği ‘bir araya getirme’ niteliği her düzeydeki yapı grubunun ortak paydasıdır ve -bütünlüğün ne şekilde oluştuğu açıkça tanımlanmadıkça- cümleye özgü bir durum değildir. Ayrıca, cümleye atfedilen hüküm anlatma niteliği müziğin tasarım özelliklerine ve dinleyicinin alımlama sürecine göre farklı düzeylerde oluşabilir. Manav ve Nemutlu’nun ifadeleri, Schönberg ve Saygun ile paralel bir kanalda, cümlelerin bütünlüğünün anlam yaratma becerisinden doğduğunu çağırıştır; onlara göre cümle, yapı gruplamanın bir düzeyi olmaktan çok, semantik bir birimdir. Cümlelerin sentaktik yönüne değinmemek müzik cümlesi olgusunu farklı repertuvarlarda kullanma olanağı tanır, diğer taraftan salt semantik referanslarla tanımlamak da cümleyi müzik analizi bağlamında oldukça belirsiz bir olguya çevirir.

Bunun dışında, Manav ve Nemutlu cümle ile insan algısı arasındaki ilişkiyi vurgularken Schönberg’in “yaklaşık olarak bir insanın tek nefeste okuyabileceği uzunlukta bir birim” ifadesine yer verirler (akt. Manav ve Nemutlu, 2012, s. 83). Metnin devamında cümle (*sentence*) ile cümlecik (*phrase*)⁵⁶ arasındaki farka değinirler (2012, s. 83). Ancak Schönberg alıntısı *phrase* için yapılmış bir tanımdır ve değinildiği gibi Schönberg bu terimi çoğunlukla iki ölçülük bütünleri tanımlamak için kullanır. Manav ve Nemutlu’nun değindiği hüküm anlatma yetkinliği Schönberg’in yaklaşımında *phrase* düzeyinde değil, tema düzeyinde oluşur.

Burada yer verdiğimiz kaynaklar dışında, özellikle eğitim amaçlı Türkçe kaynaklarda, müzik cümlesini tartışmaya açan bir yaklaşım yerine çoğunlukla yaygın tanımlara dayanan bir tutum benimsenmiştir. Bu yayınlar, önceki başlıklarda değindiğimiz tanımlara alternatif bir tanım sunmadıkları için bu çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur.

⁵⁵ Bu terim üçüncü kitapta nadiren yer bulur, kullanıldığı noktalarda da koral gibi türlerle ilişkilidir (bkz. Usmanbaş, 1974, ss. 169-170; 170. Sayfada e maddesinde ‘Koral’ yerine sehven ‘Envansiyon’ yazılmıştır.)

⁵⁶ Bu iki çeviri Manav ve Nemutlu’nun önerisidir.



Müzik cümlesi üzerine çalışmaların çoğunlukla dile atıf yapması nedeniyle çalışmanın bu noktasında cümlelerin dil bilgisi alanındaki tanımlarına kısaca değinilecek ve ardından sentaks, anlam ve üslup bağlamında müzik cümlesi ele alınacaktır.

Dil Bileisi ve Dil Bilimi Açısından Cümle

TDK yapısından ve amacından hareketle cümleyi “bir yargı bildirmek için tek başına çekimli bir fiil veya çekimli bir fiil ile kullanılan kelimeler dizisi” olarak tanımlar.⁵⁷ Hengirmen için cümle “bir bilgiyi, isteği, gerekliliği, koşulu, başka sözcüklerle yapısal bağlantılar kurmadan aktaran sözcük dizilişi”dir (2009, s. 92). TDK tanımı cümlelerin yapısına vurgu yaparken Hengirmen cümlelerin ‘aktarım’ amacını öne çıkarır. Bu tanımlar ile müzik cümlesi arasında fazla ortaklık bulunmaz; bir müzik cümlesi kimi zaman sözcüklere benzetilebilecek ögeler içerse de bu ögeler arasında ‘yüklem, sıfat, isim’ gibi kategorik farklar aramak pek mümkün değildir. Dilin ‘çekimli fiil’ ögesi kalış kavramı ile yakınlaştırılabilir ancak kalış her türlü müzikal üslubun ve repertuarın ortak bir paydası değildir. Bunun dışında bir müzik cümlesinin amacı, çoğunlukla, kendisi dışında bir olguyu aktarmak değildir, müzik cümlesi bu olguyu iç tasarımıyla yaratır. (Zbikowski, 2017, ss. 77-94). Topik kuramı, özellikle 18. yüzyıl müziğinde müzikal figürlerin/işiklerinin kimi müzik-dışı olguları yansıtmak amacıyla müzikal yapıda yer aldığını öne sürer. Ancak bu ikonik simgelerin, bir ‘bilgi, istek, gereklilik, koşul’ ya da ‘yargı’ oluşturabilecek özel ve yetkin bir sentaksı, dizilim ilkeleri yoktur (Agawu, 1991, ss. 49-50). Bu nedenle bir tür ‘sözcük’ dizilişinden bahsedilse bile, bu anlam aktaran bir cümleden çok, listelemeye benzer bir şekilde gerçekleşir.

Vardar’a göre cümle “anlam açısından eksiksiz sayılan, bir kesinti ya da durakla sınırlanan söz”dür. Vardar, bu geleneksel dilbilgisel tanımın ardından dağılımsal dilbilim yönünden de cümleyi ele alır ve “özyeterliliği ve sözdizimsel bağımsızlığı olan, kesintili ögelerden oluşan, daha geniş bir parçanın kurucusu olmayan parça” tanımını getirir. Açıklamanın devamında farklı yaklaşımlara göre tanımı genişleten Vardar, cümleyi “tek tanıma indirgemenin olanaksız” olduğunu belirtir (2002, ss. 197-198). Bloomfield’e göre cümle “dilbilgisel yapısı yönünden daha büyük herhangi bir dil biçimi içinde bulunmayan, bağımsız dilsel bir biçimdir.” (akt. Lyons, 1983, s. 160). Hepçilingirler daha yalın bir yaklaşımla “tümce, yargı birimidir” der ve ekler: “yargıyı içinde taşıyan bir kalıptır tümce”. Yazar, sözcüğü kavramın, tümceyi yargının, paragrafı da düşüncenin birimi olarak görür (2007, s. 247).

Bir cümlelerin ‘kesintili ögeler’den oluşması, ‘bir kesinti ya da durak’ ile sınırlanması ve cümlelerin ‘daha geniş bir parça’ya atıfla ele alınması, dil cümlesi ile müzik cümlesinin ortak paydasıdır. Ancak bunun dışında anlam, yargı, bağımsızlık ve özyeterlilik müzik yapısı alanında kolayca aktarılamayacak özelliklerdir. Bu kavramların müzik yapısına en uygun olduğu düzey, Koch’un tanımladığı *Periode* ya da Schönberg’in tanımıyla *tema* düzeyidir,⁵⁸ ancak anlam-yapı ilişkisi müzik alanında her zaman önemli bir tartışma alanıdır ve genellemeler yapmak oldukça güçtür. Bu nedenle, dil cümlesi ve müzik cümlesi arasındaki tek ortak alan, her ikisinin de katmanlı yapı gruplama süreci sonucunda oluşan bir bütün olmasıdır.

İki alanda ortak kullanılan cümle sözcüğü, müzik cümlesinin dil cümlesiyle aynı özellikleri taşıdığını çağırırtırsa da benzerlik ancak kimi yönlerden görülebilir. Müzik ile dilin anlam ve benzer kavramlarla ilişkisi birbirinden çok farklıdır. Zbikowski bu iki alanın anlamla ilişkisini, iki farklı referans türü üzerinden tanımlar; ona göre dil ‘simgesel referans’ (*symbolic reference*),

⁵⁷ Bkz. <https://sozluk.gov.tr/?q=c%C3%BCmle&aranan=>, erişim tarihi: 18 Ağustos 2021.

⁵⁸ Sözelimi bir öncül cümlesinin bu tür bir bağımsızlık ya da özyeterlilik taşıdığı tartışmalıdır, ancak öncül ve sonculdan oluşan ve TK ile tamamlanan bir bütün bu açıdan daha açık bir yeterlilik taşıır.



müzik ise ‘analojik referans’ (*analogical reference*) yoluyla anlam yaratır (2017, s. 167). Müzik cümlesi ile dil cümlesi arasındaki temel benzerlik, sentaks ile anlam arasındaki ilişkiden çok yapının katmanlı gruplamalar yoluyla oluşma sürecinde oluşur. Bu nedenle, ‘cümle’ sözcüğünü, dil alanındaki bir yapının benzerinin müzik alanında aranması amacıyla değil, kendine has özellikleri olan müzikal bir yapının tanımlanması amacıyla seçilmiş, ‘çok-anlamlı’ bir terim olarak görmek gerekir.

Sentaks, Anlam ve Üslup Bağlamında Müzik Cümlesi

Müzik biçimi alanında yaygın kullanılan birçok terimin tanımı, genelde araştırmalardan çok alışkanlıklarla şekillenir. Bu alanda çalışan müzik yazarları ispatlanmış ve nesnel tanımlar yerine kişisel deneyim üzerine dayanan bir terminoloji kullanırlar. Bu bir ölçüde müzik dilinin yapısından kaynaklanır. Yazarların farklı yaklaşımlarına rağmen, ortak amaç müzikte biçimi daha yetkin bir şekilde açıklayacak, bir üslubun, bir türün oluşmasında biçim dinamiklerini ortaya koyacak bir terminoloji yaratmaktır. Bu yazıda da bu yönde bir tavır benimsenmiştir. İzleyen tespitler, değinilen yazarların tanımlarını ve tespitlerini geçersiz kılmayı amaçlamaz; bu tanımların belirsiz ya da açık bıraktığı noktaları kapatmaya ve daha yetkin bir tanım geliştirmeye, müzikal yapının doğasını kavramaya yönelik, yazarın kişisel bir girişimidir.

18. yüzyıldan günümüze, müzik yazarlarının tanımladığı şekliyle, *Satz*, *Absatz*, *phrase*, *sentence* sözcüklerinin tümü Türkçeye ‘cümle’ olarak çevrilebilir; hatta yapısal yetkinliğinden hareketle *period* terimi dahi ‘cümle’ çevirisiyle karşılık bulabilir. Ancak bu yazarlar, bu sözcükleri müziğin hiyerarşik yapısı içinde farklı düzey ve yetkinliklerde oluşan farklı gruplamaları gösterecek şekilde kullanmışlardır, bu yüzden ‘müzik cümlesi’ çevirisi bu terimlerin sadece ‘birinin’ karşılığı olmalıdır. Diğer yandan, farklı yazarların aynı terimi farklı düzeyleri tanımlamak için kullanmış olması çeviri sürecini güçleştirir. Sözgelimi, *phrase* sözcüğü Schönberg’te iki ölçülük bir tür ‘müzikal molekülü’, aynı gelenekten gelen Caplin’de ise dört ölçülük daha gelişkin ve zengin içerikli bir grubu gösterir; bu nedenle müzik cümlesi olgusunu salt bir çeviri sorunu olarak ele almak ve *phrase* sözcüğünü ‘cümle’ sözcüğü ile eşleştirmek yeterli değildir.⁵⁹ Çalışmanın bu aşamasında müzik cümlesi olgusu, bir çeviri sorununa indirgenmeden, eleştirel bir bakışla ele alınacaktır. Bu çerçevede üç temel soru önerilebilir: (1) Müzik cümlesi ‘Klasik Batı Müziği’⁶⁰ olarak tanımlanan repertuvarda tüm müzik yapıtlarının ortak bir yapısal birimi midir? (2) Ne tür bir yetkinlik müzik cümlesine bütünlüğünü kazandırır? Ve bu sorudan hareketle, (3) müzik cümlesi semantik bir bütünü mü, yoksa sentaktik bir birimi mi tanımlar?

Müzikte yapı konusunda genelleyci ifadeler kullanmalarına rağmen, 18. ve 19. yüzyıl yazarlarının temel odağı yaşadıkları dönem ve coğrafyanın repertuvarıdır; geliştirdikleri yaklaşım ve terminoloji özünde bu repertuvara yöneliktir. Bu terminolojinin türetildiği/ uygulandığı repertuar büyük ölçüde tonal ve metrik bir hiyerarşi üzerine kurulmuş, homofonik, yapının armonik ilişkiler ve ezgisel-ritmik bir akış üzerine temellendiği, yapısal grupların açıkça vurgulandığı müzik parçalarından oluşur. Ana tonalitenin önceliği, kalıpla tamamlanmış bir bütün ile

⁵⁹ Buradaki iki ve dört rakamları bir kural değil, genelleme olarak alınmalıdır. Daha kapsayıcı bir ifade ile, Schönberg’in *phrase* sözcüğünü ilk düzeyde, Caplin’in ise ikinci düzeyde gruplamalar için kullandığını belirtebiliriz.

⁶⁰ Klasik Batı müziği ifadesiyle, Avrupa coğrafyasında müzik yazısının ilk örneklerinin görüldüğü 10. yüzyıldan günümüze dek uzanan, önceleri sadece bu coğrafyada üretilen, ancak yarattığı dil ve tekniklerin 20. yüzyıldan itibaren bu coğrafya dışında da yaygınlaştığı, etnik, popüler, caz gibi akımların dışında kalan repertuar(lar) tanımlanmıştır. Kimi yazarlar bu repertuarı ‘sanat müziği’ şeklinde tanımlar, ancak bu oldukça spekülasyon ve ayrımcı bir tanım olarak görülebileceği için bu yazı kapsamında tercih edilmemiştir. Ayrıca ‘sanat’ sözcüğü ile tanımlanan içeriğin Klasik Batı Müziği kapsamındaki her dönem ve üslubun ortak paydası olduğu, ya da sadece bu tür müzikle sınırlı olması gerektiği de oldukça tartışmalı ve uzlaşılması pek mümkün olmayan konulardır.



armonik bir kalış yapmadan tamamlanmış bir bütün arasında, ya da TK ile YK arasında oluşan güç farkı, hatta akor sesi ile akora yabancı ses ayrımı gibi, bu repertuvarda yapı, ses gereci parametresinde yoğun hiyerarşik ilişkilerle oluşur. Ses gereci dışında, ölçü ve üst-ölçü⁶¹ olguları da iç yapılarında açık bir hiyerarşi içerirler, hatta ezgi-eşlik dokusunda olduğu gibi, doku dahi çoğu zaman hiyerarşik ilişkiler üzerine kurulur. Bu repertuvar için kullanılan terminoloji büyük ölçüde bu hiyerarşik ilişkileri yansıtır. Bu özellikler 18. yüzyıl repertuvarında çok belirgindir, dolayısıyla bu yazarlar, örtülü ya da açık bir şekilde, cümle ve ilgili terimleri ezgisel ritmik/metrik ya da armonik (kalış gibi) unsurlara atıflarla tanımlamıştır.

20. yüzyıl araştırmacıları da bu yazarların geliştirdikleri terminolojiyi çoğunlukla 18. ve 19. yüzyıl repertuvarı ya da fonksiyonel tonalite temelli müzik yapıtları bağlamında kullanırlar. Cümle terimi, belki de dildeki anlamı sebebiyle, ayrıık öğelerin ardışık dizilimini ve bu ayrıık öğeler arasında açıklanabilir bir sıralanma ilişkisini çağırıştırır. Müzik cümlesinin çoğunlukla tonaliteye atıflarla tanımlanmasının bir nedeni, tonalitenin Çeken-Eksen gibi *a priori* ilişkilerinin bu tür bir ‘açıklanabilir sıralanma’ olanağı sunmasıdır. Bu tür *a priori* ilişkiler, bir yapının ‘tamamlanmamış’ olma durumunu dinleyici tarafından algılanabilir kılar. Tonal müzikte müzikal bütünlüğün önemli bir kısmı bu ‘eksiklik’ ve ‘tamlik’ durumunun konvansiyonel olarak algılanabilir olmasından gelir. Bu nedenle müzik cümlesi ve ilgili terminolojinin 18. ve 19. yüzyıl üsluplarının özelliklerini taşıyan müzik parçalarının analiziyle sınırlı kullanılması gerektiği düşünülebilir.

Ancak 20. yüzyıl ve sonrasında, tonal ve metrik hiyerarşinin olmadığı, ancak ezgisel ve ritmik akışın bir hedefe doğru yöneldiği ve yapının belirgin gruplamalarla oluştuğu çok sayıda yapıt bulmak mümkündür. Her ne kadar yukarıdaki metinlerde tonalite ile müzik cümlesi arasında (sınırlayıcı olmasa da) oldukça güçlü bir ilişki bulunduğu öne sürülmüş olsa da bu şart değildir. Ayrıık öğelerin açıklanabilir bir sıralanma sürecinde ardışık dizilimi tonalite dışındaki ses ortamlarında da mümkündür. P. F. Broman “Beethoven’in ve Wagner’in İzinde: Béla Bartók’un Müziğinde Cümle Yapısı ve “Satzketten”⁶² başlıklı makalesinde, her ne kadar seçtiği repertuvar tonal olmasa da Caplin’in Klasik sonat biçimi için ürettiği terminolojiyi kullanmayı tercih eder (Broman, 2007). Bu tercih, Bartók müziğinin genel olarak 19. yüzyıl türlerini, dokularını ve tasarımı yaklaşımını büyük ölçüde sürdürmesiyle mümkün olmuştur. J. Perry, “Cage’in Düzenlenmiş Piyano için Sonat ve İnterlödleri: İcra, Duyuş ve Analiz”⁶³ başlıklı makalesinde yer verdiği Cage analizlerinde *phrase* terimini kullanmaktan çekinmez, zira hazırlanmış piyano için bestelenmiş bu parçalar bir ‘ezgi çizgisi’nin belirgin gruplamalarla ilerleyen akışı üzerine kuruludur (2005). Yine de Perry, temkinli bir yaklaşımla, bu sözcüğü yazıda sadece üç noktada kullanır. Buna karşın yapı gruplamanın belirgin olmadığı ya da katmalı ilişkilerin oluşmadığı müzik parçalarının analizinde yazarlar bu terminolojiyi pek tercih etmezler. Akıştan ziyade statik bir durum algısı yaratan, yapının belirgin gruplamalarla oluşmadığı yapılar, bir resmin/grafik tasarımın görselliğine yakın tasarımlar, sözelimi Ligeti’nin *Atmosphères* adlı yapıtı, sıralanmış cümlelerden çok, görsel kesitlerden oluşan bir bütün olarak algılanmaya yakındır. Jonathan W. Bernard, “İşitilemez Yapılar, İşitilebilir Müzik: Ligeti’nin Sorunu ve Çözümü”⁶⁴ başlıklı makalesinde Ligeti’nin müzikal biçim anlayışını detaylıca incelerken yer verdiği yapıtlarda biçimi gruplama süreci üze-

⁶¹ Birkaç ölçüden oluşan düzenli gruplamalar. Bu nedenle, tizliği belirsiz vurmali çalgılar için bestelenmiş bir müzikte dahi bir yapı gruplama düzeyi olarak müzik cümlesinden bahsetmek mümkündür.

⁶² “In Beethoven’s and Wagner’s Footsteps: Phrase Structure and “Satzketten” in the Instrumental Music of Béla Bartók.”

⁶³ “Cage’s Sonatas and Interludes for Prepared Piano: Performance, Hearing and Analysis”, *Music Theory Spectrum*, Vol. 27 (1), pp. 35-66.

⁶⁴ “Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti’s Problem, and His Solution.”, *Music Analysis*, Vol. 6, No. 3, pp. 207-236.



rinden analiz etmez ve bu bağlamda phrase sözcüğünü kullanmaz (1987).⁶⁵ Bu durumda, müzik cümlesinin tonalite ile sınırlı olmadan, ezgisel ya da ritmik bir akışın belirgin gruplamalar yarattığı müzik yapılarının ortak paydası olabileceği, bu özellikleri taşımayan yapılarda ise yapıyı açıklayabilen bir birim olarak çok işlev taşımayacağı öne sürülebilir.

Eğer müzik cümlesi, tonal üsluplara özgü bir olgu yerine, farklı üsluplardaki benzer yapıları kapsayacak bir olgu olarak ele alınacaksa, yukarıda belirtilen ikinci soruda olduğu gibi cümle- nin yetkinliğini/bütünlüğünü hangi yolla kazandığı sorulmalıdır. Yukarıda tanımladığımız tür- den bir müzik parçasında yapısal gruplar arasındaki benzerlik ve farklar, akışta bir duraksama, bir ya da birkaç parametrede beklenmedik bir değişim ve benzer yollarla oluşur. Doğal olarak müzik parçalarında gruplamalar farklı mekanizmalarla oluşur ve bunlar arasında hiyerarşik bir öncelik yoktur. Sözelimi, gruplama sürecinde çalgılamada bir değişikliği akışta bir duraksama- ya göre bir öncelik olarak değerlendirmek, ya da tersi, her zaman mümkün değildir, bu ilişkiler her bir örnekte değişir. L. Meyer, ses yüksekliği ve ritmi birincil parametreler olarak tanımlar ve dinamik, artikülasyon, çalgılama gibi parametrelerdeki farklara oranla gruplama sürecinde be- lirleyici olduklarını öne sürer; bu tespit 18.-19. yüzyıl repertuarı için geçerlidir. (1989, ss. 14-16). Bu noktadan hareketle bir üslup kapsamında bestecilerin yaygın seçimlerinin birtakım para- digma öncelikleri yarattığı öne sürülebilir. Sözelimi TK, 18. ve 19. yüzyıl üslupları bağlamın- da öncelikli bir gruplama yöntemidir, ama dışavurumculuk akımında, ya da atonal parçalarda gruplama başka parametreler yoluyla oluşur. Ayrıca 18. ve 19. yüzyıl üslupları arasında kalış süreci tasarımıda önemli farklar gözlenebilir. Schmalfeldt, Caplin'in Klasik üslupta YK'nın V⁵ ile sınırlı olduğunu göstermesinden hareketle, V⁷ üzerine YK'ı 19. yüzyıla özgü bir tercih olarak gösterir ve bunları 19cHC (19. yy. YK) şeklinde tanımlar (2011, ss. 202-203). Bunun dışında, Klasik üslupta kalışın cümle ya da üzeri düzeyde bir gruplama yaratmadığı durumlar belirlenebilir. Bu tür durumları Caplin 'kapsamı sınırlı kalış'⁶⁶ terimiyle tanımlar (Caplin, 2013, ss. 155-156).

Farklı katmanlardan oluşan müzik yapısında gruplama alt katmandaki birkaç birimin bir araya gelerek üst katmanda bir birim oluşturmasıyla şekillenir. Ancak bu süreçte ne katman sa- yısı ne de kaç birimin bir araya gelerek yeni bir katman oluşturacağı konusunda sabit rakamlar bulunmaz; bu hususta bazı türlerde ve bazı üsluplarda yaygın tercihler belirlenebilir. Sözelimi bir sonat bölümünde bir şarkıdan daha fazla sayıda katman bulunur. Diğer taraftan bir sonat bölümünün kendi içinde dahi, her katman aynı sayıda alt katman içermez. Ayrıca katmanlar bir- birinden farklı ilişki mekanizmalarıyla da ayrılmaz, sözelimi 'tekrar ilişkisi sadece ilk katmanda görülür', ya da 'ikinci katmanda bütünlükler ritmik akışta bir duraksama ile birbirinden ayrılır' şeklinde eşleşme yoktur. Müzik biçimi üzerine çalışan yazarların cümleyi ölçü sayısı yoluyla ta- nımlama çabası bu yokluktan doğar. 18. ve 19. yüzyıl yazarları kalışı bir düzey ile eşleştirerek bu sorunu aşmaya çalışır, ancak (1) kalış olgusu cümleye atıfla tanımlandığından bu durum bir kısırdöngü yaratır; (2) kalışın eşleştiği gruplama düzeyi yazardan yazara değişir; (3) kalış sadece bazı üslupların bir özelliğidir.

Bu noktalardan yaklaşıldığında, müzik cümlesinin bütünlüğünü sağlayan etkenlerin üslup çerçevesinde tanımlanması gerektiği görülür. 18. ve 19. yüzyılın çalgı üslubu ile sınırlı tutulsa bile, bir müzik cümlesi, parça içindeki konumuna göre farklı iç ilişkilerle oluşur. Caplin, Kla- sik üslup çalgı müziği kapsamında, cümlelerin oluşmasını sağlayan farklı biçim işlevleri belirler

⁶⁵ Aslında bu durum, bir müzik parçasında biçimin ne şekilde ele alınacağının yapıt ve besteciyle sınırlı bir süreç olmadığını ve parçayı analiz eden teorisyenin ya da dinleyicinin algısının da sürecin önemli bir belirleyeni olduğunu gösterir.

⁶⁶ Cadence of limited scope.



(1998, 2002). Bu çerçevede, sözgelimi bir ‘sunum cümlesini’⁶⁷ oluşturan süreç, bir ‘kalış cümlesini’⁶⁸ oluşturan süreçten farklıdır. Broman’ın yukarıda yer verdiğimiz analizi, *phrase* terimini kullanması nedeniyle değil, ama biçim işlevlerini gösteren *presentation*, *consequent*, *continuation* gibi sıfatları ezgisel ve ritmik ilişkilere indirgeyerek ele alması yönünden tartışmaya açıktır (2007, ss. 115-116, 123), zira Caplin’in önerdiği terminoloji tonal ilişkilerden ayrı ele alındığında, yani 18. yüzyılın ses dünyasından ayrıştırıldığında, anlam ve açıklayıcılığını bir ölçüde yitirir. Yukarıda örnek verilen Broman’ın ve Perry’nin yaklaşımı, bir yapı gruplama düzeyi olarak *phrase*’i farklı repertuvarlara aktarmanın mümkün olduğunu, ancak yapısal işlevinden ayrı ele alındığında bu kavramın “yapı gruplamada bir düzey” ifadesinin ötesine geçemediğini gösterir.

Bu çerçevede müzik cümlesinde bütünlüğün, tonal üsluplarla sınırlı kalış olgusu ya da alt-katman sayısından çok, yapısal bileşenlerin (armoni, ritim, ezgi, tını, vb.) ilişkilerinden doğan biçim işlevi yoluyla oluştuğu öne sürülebilir. Bu yaklaşım, müzik cümlesiyle üslup arasında güçlü ve karşılıklı bir ilişki kurulmasını sağlar. Biçim İşlevleri Kuramı Klasik üslup kapsamında bu yaklaşımla geliştirilmiş bir kuramdır, bu kuramda bütünlüğün üsluba dair bir biçim işlevinin (ya da bir işlev füzyonunun⁶⁹) tamamlanmasıyla oluştuğu görülür. Bu çerçevede müzik cümlesi ‘bir biçim işlevinin ya da işlev füzyonunun tamamlandığı en küçük yapı-gruplama düzeyi’ olarak tanımlanabilir.⁷⁰

Bu yaklaşımda cümle, biçim işlevini gösteren bir sıfatla birlikte kullanılmalı ve bütünlüğün hangi parametrelere dayandığı gösterilmelidir. Bu işlevler seçilen repertuvarı yaygın olarak kullanılan ilişkiler, modeller ve cümlelerin konumuna göre belirlenmelidir. Bir biçim işlevini sağlayan en küçük yapı-gruplama düzeyi olarak tanımlandığında Caplin’in kullandığı şekliyle *phrase* terimi Türkçeye ‘cümle’ olarak çevrilebilir. Cümleyi işlev yoluyla tanımlamak bu terimi farklı üsluplarda kullanmaya elverişli kılar ve üsluplara özgü saptamalar yapılmasına olanak sunar. Müzik cümlesini gruplamada bir düzey olarak ele almak ve bu gruplamanın farklı üsluplara göre farklı ilişkilerle oluştuğunu göstermek, yapı-üslup ilişkisini, yapı grupları diziliminin mantığını ve bunların bütün içindeki konumlarının içerikle ne denli ilişkili olduğunu açıklamaya olanak sunacaktır.

Müzik cümlesinin semantik bir bütünü ya da sentaktik bir birimi tanımlama sorusuna yanıt vermek daha güçtür ve daha kapsamlı bir çalışma gerektirir. Ancak bu metin kapsamında, müzik cümlesinin semantik yönünün büyük ölçüde sentaktik özelliklerinden geldiği ve cümlelerin işlevinin, müzikal anlamın önemli bir bileşeni olduğu öne sürülebilir. Dikkatle incelendiğinde 18. yüzyıldan bu yana müzik yazarlarının *Satz*, *theme*, *period* ve benzeri yapılarla buldukları ‘anlam’ın iki noktadan doğduğu tespit edilebilir: (1) bütünün bir kalışla (genelde TK ile) tamamlanmış olması (cümle, tamamlanmış olduğu için anlamlıdır); (2) bütünün içerdiği bir ya da birkaç ögenin yapıt içinde birçok kez tekrarlanması ve bu yolla tematik bir karşılık bulması (cümle, anlam taşıyan bir ögeyi barındırdığı için anlamlıdır). İki yaklaşımda da anlamın dildeki karşılığının dışında/ötesinde, yapıdan doğan bir yönü olduğu görülür. Kabaca, 18. yüzyıl müziğinde ilk yaklaşımın, 19. yüzyıl müziğinde ise ikinci hususun etkili olduğunu öne sürmek mümkündür.

⁶⁷ Presentation phrase.

⁶⁸ Cadential phrase.

⁶⁹ Caplin kuramında kimi durumlarda iki ayrı işlevin tek bir gruplama içinde yer aldığı süreçleri *functional fusion* ifadesiyle tanımlar, *continuation-cadential* bu tür bir yapıyı gösterir (1998, ss. 45-47).

⁷⁰ Caplin’in kuramı temel alınarak geliştirilen bu tanımda bir noktayı atlamamak gerekir: Caplin, *phrase* düzeyinin altında *idea-level functions* (fikir-düzeyi işlevleri) kategorisi altında *basic idea*, *contrasting idea* gibi işlevler belirler. Ancak, fikir düzeyi tüm cümle yapılarında yer almaz, sözgelimi *cadential phrase* ya da *continuation phrase* alt katmandaki gruplamalardan, yani fikir düzeyinde işlevlerden oluşmaz. Ayrıca, Caplin’in fikir-düzeyi olarak tanımladığı işlevler birimin iç ilişkileri sonucu oluşan, içkin (*intrinsic*) işlevler değildir, bunlar büyük ölçüde *phrase* düzeyinin geriye doğru analizi ile türetilmiş bağlamsal (*contextual*) adlandırılmalıdır. Bu nedenle *idea-level*’i biçimsel işlevlerin oluştuğu ilk düzey olarak yorumlamak doğru olmaz.

Beethoven ve izleyen bestecilerin motif işçiliğine verdikleri önem, müzikal anlamın önemli ölçüde bu motifi yapıyı oluşturma sürecini anlamak olduğunu akla getirir. Schönberg'in merkeze aldığı yaklaşım budur, bir müzikal fikrin 'anlamının' bu ögenin yapıt içinde çeşitleme, gelişim gibi yöntemlerle oluşması fikrinden hareketle Schönberg *phrase*'i tanımlar. Bu kapsamda Schönberg'in *phrase*'i semantik bir birimdir ve önceki paragraflarda sunulan yaklaşım kapsamında cümle olarak çevrelemez, ancak Caplin yaklaşımında *phrase* ile anlam arasında doğrudan bir ilişki yoktur. Bu durumda "bir biçim işlevinin ya da işlev füzyonunun tamamlandığı en küçük yapı-gruplama düzeyi" olarak tanımlanan müzik cümlesi semantik birimleri içermeye potansiyeli taşıyan sentaktik bir gruptur. Bu şekilde ele alındığında bu sentaktik grubun semantik yönü, gruplama -işlev- konum etkileşiminden doğar. Müzik cümlesini anlamı sağlayan temel birim olarak ele almak yerine, parçanın anlamsal bütününe katkı sağlayan sentaktik bir birim olarak değerlendirmek doğru bir seçim olacaktır.⁷¹

Sonuç

Müzik cümlesinin geleneksel tanımları, sınırlı bir repertuarın özelliklerini müzikte biçimin ortak özellikleri gibi yansıtır. Müzik cümlesi ve ilişkili terimler 18. ve 19. yüzyıllarda gelişen repertuarın içerik ve sentaks özelliklerini temel alan terimlerdir. Bu terimler üzerine çalışan ya da bu terimleri kullanan yazarların seçtikleri repertuar ağırlıklı olarak bu dönemde, ya da doku ve biçim örgütlenmesi açısından bu dönemin özelliklerine yakın bestelenmiş yapıtlardan oluşur.

18. yüzyıldan günümüze uzanan çalışmalarda farklı yazarların müzik cümlesini tanımlarken özellikle üç noktadan hareket ettikleri görülür: Müzik cümlesi, (1) birimin uzunluğuna göre belirlenir (çoğunlukla 4 ölçü süren yapı gruplarına cümle denir); (2) kapanış mekanizmasına göre belirlenir (bir kalış ile tamamlanan birimlere cümle denir); (3) içeriğe göre belirlenir (müzikal anlamın oluştuğu en küçük birime cümle denir). Bu üç noktanın örtüştüğü yapı grupları genel bir uzlaşıyla müzik cümlesi olarak tanımlanır, ancak kısa ve çoğunlukla pedagojik amaçlı parçalar, marşlar ya da dans müzikleri dışında, özellikle uzun soluklu parçalarda bu üç nokta genelde örtüşmez.

Müzik cümlesini ölçü sayısından hareketle tanımlamak, iki ölçülük grupların bir araya gelmesiyle bir üst katmanı oluşturduğu parçalarda, cümlelerin ikinci düzeydeki yapı grubunu gösterdiğini belirtir. Diğer taraftan ölçü sayısı, bir süreden çok bir 'içerik' miktarını, cümle terimiyle belirtilen yetkinliğin ancak dört ölçülük bir armonik/ezgisel/ritmik içerikle sağlanabileceğini ima eden pedagojik bir kısa yol olarak da görülebilir. Berry ve Cone gibi kimi 20. yüzyıl yazarlarının ölçü sayısına atıf yapmadan, zamansal tasarım ve hareket metaforları kullanması, cümleyi esnek ve tasarıma göre farklı uzunluklarda şekillenebilecek bir birim kılar. Bu makalede benimsenen yaklaşıma göre müzik cümlesini, bütünlüğü ve tutarlığı sağlayan içeriğin oluşma ve tamamlanma süreci (süresi değil) üzerinden tanımlamak, cümle teriminin farklı üsluplara uyarlanabilir olmasını kolaylaştırır. Bu içerik cümleyi oluşturan öğelerin iç ilişkilerinde oluşur ve üslup, konum, tür gibi çeşitli değişkenlere göre cümlelerin biçim işlevini belirler.

Bir cümleyi ardından gelenden ayıracak mekanizmanın tek çeşit olduğunu öne sürmek de aynı şekilde sınırlayıcıdır; bu mekanizma üsluba, türe, ses ortamına ve cümlelerin biçim içindeki konumuna göre değişir. 18. ve 19. yüzyıl yazarlarının tonal ilişkilere atıfla tanımladığı hâliyle kalış, bir müzik cümlesinin tamamlanmasının mutlak şartı olarak ele alındığında cümle terimi

⁷¹ Müzikal anlam oldukça hassas ve öznel bir olgudur ve alımlama (*reception*) ile yakından ilişkilidir. Anlamın oluşmasında dinleyicinin kendi bilgisi, isteği, beklentisi ve deneyimlerinin önemli payı vardır. Bu yazı kapsamında kısaca değinilen müzikal anlam olgusu biçim bağlamıyla sınırlı olarak ele alınmıştır.



farklı üsluplara aktarılabilir olma özelliğini yitirir. TK ve YK gibi kapanış sürecini belirgin şekilde vurgulayan mekanizmaları müzik cümlesinin gereği olarak göstermek, müzikal akışının her zaman sık kesintilerle ve belirgin gruplamalarla ilerlediği izlenimini yaratır, oysa bu tür tasarımlar genelde, yukarıda belirtilen kısa soluklu ve sosyal-eğitsel amaçlı parçalarla sınırlıdır. Müzik biçimi kitaplarında model olarak gösterilen cümlelerin kısa parçalardan ya da yapının daha belirgin gruplama özellikleri gösterdiği başlangıç kesitlerinden seçilmesinin temel nedeni budur. Tonal üslupların önemli bir bütünleyici ve tamamlayıcı mekanizması olan kalış, tema ya da bölme gibi, cümlelerden oluşan bir düzeyin tamamlanma mekanizması olarak daha anlamlıdır; Koch, Schönberg ve Caplin'in kuramlarında da bu yaklaşım tercih edilmiştir. Ayrıca, müzik yazısında kalış dışında, ritmik akışın kesilmesi, ezgisel tekrar, ani bir ses bölgesi değişimi gibi, yapıda gruplamalar yaratan çok sayıda farklı mekanizma bulunur. Bu tür gruplama yordamlarını fonksiyonel tonal gruplama yordamlarıyla aynı terim altında ele almak, kalışın tonal yapının oluşmasındaki özel konumunu belirsizleştirecektir. Bu nedenle bu çalışmada, kalış teriminin 18. ve 19. yüzyılın fonksiyonel tonalite bağlamındaki anlamıyla sınırlı tutulması ve yapı gruplarını sağlayan diğer yordamlar için yeni terimler (nefes, ayırım, kapanım gibi) geliştirilmesi önerilmektedir. Müzik cümlesini farklı üsluplara uygun kılmanın yolu, fonksiyonel tonalite bağlamında anlamını kazanan kalış ile müzik cümlesi arasındaki ilişkiyi bir şart olarak ele almamak ve tonal yordamları bazı üsluplara özgü bir yapı gruplama mekanizması olarak görmektir. Bu yazıda benimsenen yaklaşıma göre bir müzik cümlesi, üsluba, türe, bütün içindeki konuma ve biçim işlevine göre kalışla ya da kalış olmadan tamamlanabilir. Müzik cümlesinin bütünlüğü kalışla değil, gruplamanın iç örgütlenmesinin özerk bir bütün yaratabilmesinden kaynaklanır. Bu özerklik, bir üslubun diğerleriyle paylaştığı ya da kendine has biçim işlevleri yoluyla sağlanır.

Önceden belirtildiği gibi, müzikte anlam konusu uzlaşılması oldukça güç ve tartışmalı bir konudur, müzik cümlesini anlam üzerinden tanımlama girişimi, konunun eksenini bu felsefi tartışma alanına doğru kaydırır. Bu nedenle müzik cümlesini, müzikal anlamla ilişkili bir sentaks birimi olarak ele almak ancak tanımlı sentaktik özelliklerle sınırlamak gerekir. Ayrıca müzikal anlamın önemli bir kısmı, öğelerden değil, öğeler arası yapısal ilişkilerden doğar; bu nedenle müzik cümlesini anlam üzerinden tanımlamak, cümlelerin sentaks özelliklerine atıf yapmak demektir. Bu açıdan sadece sentaks değil, anlam da üslupla ilişkilidir ve bir üslubun yaygın yapı özellikleriyle yapıya özgün yapı özelliklerinin örtüşmesi/çatışması yoluyla oluşur. Bir cümle anlamını, sentaktik gruplama sürecinin ve biçim işlevinin tamamlanması ya da eksik bırakılmasıyla ve bu bütünün üslup kapsamında yorumlanmasıyla kazanır. Bu açıdan müzik cümlesinin bir anlamı 'aktarmadığı', tasarımıyla bir anlamın ortaya çıkmasında rol oynadığı öne sürülebilir.

Bu tespitler çerçevesinde, ölçü sayısına, kalışa ve tartışmalı anlam konusuna değinmeden, müzik cümlesi, 'farklı yetkinliklerde yapı gruplarının bir araya gelerek bir üst katmanda yeni gruplamalar oluşturduğu yapılarda, parçanın genelinde ikinci düzeyde gözlenen yapı grubu' şeklinde tanımlanabilir, ancak bu genelleme çok açıklayıcı değildir, zira grubun ne şekilde bütünlüğünü kazandığını açıklamaz. Müzik cümlesi salt bir yapı grubu olarak ele alındığında, içeriğini ve işlevini açıklamakta yetersiz kaldığı için tarih boyunca yazarlar cümlelerin gösterdiği yapı düzeyini çeşitli terimlerle (eksen cümlesi (*Tonikabsatz*), çeken cümlesi (*Dominantabstaz*), geçit (*Gang*), sunum (*presentation*), öncül (*antecedent*) gibi) tanımlamışlardır. Bu terimler sadece cümlelerin işlevini değil, üslubu da tanımlar. Bu çalışmada müzik cümlesinin, bir yapı grubunu göstermenin ötesine geçerek, yapı gruplama sürecinin üslupla ve oluşan bütünle ilişkisini göstermesi durumunda yetkinlik kazanacağı savunulur ve bu terimin üslup çerçevesinde biçim

işlevlerinin araştırılmasıyla tanımını kazanacağı öne sürülür. Müzik biçimlerine dair terimler ve kavramlar, ele alınan üslup kapsamında farklı yapı gruplama düzeylerinde ortak tercihleri, modelleri saptayarak, o üslupta yapının oluşumuna dair çıkarımlar yaparak ve üsluba özgü sentaks özellikleri ve işlevleri belirleyerek geliştirilmelidir.

Yukarıda sunulan argümanlar çerçevesinde bir müzik cümlesinde sentaktik ve semantik yönleri bir araya getirerek bütünlüğü sağlayan temel etkenin, cümlelerin bütün içindeki işlevi, yani Caplin'in ürettiği terimle, "biçim işlevi" olduğunu öne sürülebilir. Bir biçim işlevi öğelerin iç ilişkileriyle oluşur. Bu ilişki kimi zaman, 19. yüzyıl müziğinde olduğu gibi, motif ilişkileriyle, kimi zaman armonik ilişkilerle, kimi zaman atonal bir çekirdeğin farklı şekillerde tekrarıyla oluşabilir. Bu yazıda benimsenen yaklaşımla, müzik cümlesi "bir biçim işlevinin olduğu ilk gruplama düzeyi" olarak tanımlanır. Bir biçim işlevinin tanımlanması tümevarım yoluyla, ele alınan repertuarın kapsamlı bir analizi ile mümkün olabilir. Bir biçim işlevi, bulunduğu üsluba göre, tonal bir sürecin sonucu oluşabilir; bir cümle taşıdığı işleve göre kalıpla ya da kalıfsız tamamlanabilir. Fonksiyonel tonalite öncesi ya da atonal ses ortamlarında müzik cümlesi, üslubun sunduğu ritmik, ezgisel ya da tınısal ilişkilerle biçim işlevini yaratır.

18. ve 19. yüzyıl yazarlarından hareketle armonik kalışın çoğunlukla cümle düzeyinden daha kapsamlı ve yetkin bir düzeyde bütünlüğü vurguladığı görülür. Bu yönden tonal üsluplarda kalış ile biçim birimi arasındaki ilişkiyi cümle düzeyi yerine, tema ya da bölme düzeylerinde kurmak daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Yukarıda verilen müzik cümlesi tanımıyla ilişkili olarak Caplin'in ele aldığı hâliyle *phrase* terimi, Türkçeye 'cümle' olarak çevrilebilir. Schönberg tarafından yaratılan ve Caplin tarafından geliştirilen *Sentence* ise sadece Klasik repertuvarda özel bir tema-tipini tanımlar. Bu nedenle, *phrase* teriminin cümle olarak çevrilmesi durumunda, *Sentence* için aynı çeviri kullanılmamalıdır. Bu terim için 'Tümce' sözcüğü önerilebilir. Her ne kadar dil alanında eşanlamlı sözcükler olsa da, 'cümle' ve 'tümce' sözcüklerine müzik alanında farklı anlamların yüklenmesi, bir taraftan *phrase*, *sentence* ve *Satz* sözcüklerinin tarih boyunca taşıdıkları geçirgenliği koruyacak, bir taraftan farklı sözcüklerle farklı yapıların tanımlanmasına olanak sağlayacaktır.

Diğer taraftan *phrase* sözcüğü, İngilizce dil bilgisindeki anlamından hareketle, 'cümlecik' ya da 'alt-cümle' olarak da çevrilebilir.⁷² *Phrase* sözcüğünün 'cümle' ya da 'cümlecik' olarak çevrilmesine yönelik tartışmanın özünde *phrase* sözcüğünün gösterdiği bütünlüğün yetkinliği konusundaki görüş farkları yatar. Yukarıda yer verilen yazarların bir kısmı, sözelimi Hepokoski ve Darcy, bu yetkinliği tonal kalış ile ilişkilendirir ve *phrase* kavramına alternatif olarak *subphrase* kavramını üretirler. Hızlı bir eşleştirme ile dil bilgisindeki *sentence* ile müzikte *phrase*; dil bilgisindeki *phrase* ile de müzikte *subphrase* arasında bir paralellik önerirler. Yazarların bir kısmı ise, sözelimi Caplin, *phrase* düzeyinde gruplamanın kalış dışında bir yordamla da oluşabileceğini belirtir. Bu çalışmada *phrase* sözcüğünün cümle olarak çevrilmesi kararı, öncelikle, cümle kavramının yaygın kullanımına karşın tonal kalışın sadece bazı üsluplarla sınırlı olmasına dayanır; cümle, 18. ve 19. yüzyıl repertuarı dışında da yapının ve biçimin açıklanmasında sıkça kullanılan yaygın bir terimdir. Başka bir deyişle, cümle ile tonal kalış arasındaki şartlayıcı bir ilişki kurmadan cümleyi bir üsluba ait özel bir terim olmanın ötesine taşımak için, cümle düzeyinin farklı gruplama mekanizmalarıyla oluşabileceğini kabul etmek ve üslup ile cümle arasındaki ilişkiyi

⁷² İngilizce dil bilgisinde *phrase* terimi bir cümlelerin (*sentence*) alt-birimlerini gösterir. 'Cümlecik' çevirisi bu nedenle önerilebilir. Çevrimiçi Oxford Learners sözlüğünde *phrase*, "bir araya gelerek özel bir anlam yaratan (çoğunlukla çekimli bir fiil içermeyen) küçük sözcük grubu" şeklinde tanımlanır. Çevrimiçi Cambridge sözlüğünde ise, "cümlelerin tümü olmaktan çok, bir kısmını oluşturan sözcük grubu" tanımı getirilmiştir (https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/phrase_1?q=phrase, erişim tarihi:15 Ekim 2021; <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/phrase>, erişim tarihi:15 Ekim 2021).

terimin kendisi üzerinden değil, biçim işlevlerini gösteren bir sıfatın terime eklenmesi yoluyla kurmak gerekir. “Cümlecik” ve “alt-cümle” çevirileri, *phrase* düzeyinin yetkinliğini kalışla ilişkilendirdiği, *phrase*’in görece daha az yetkin bir bütünü tanımladığını ve her zaman bir cümlemin alt-birimi olarak işleyeceğini ima eder.⁷³ Ayrıca *phrase* sözcüğünün Fransızcadaki cümle anlamına gelmesi de bu sözcüğün bu çeviriyle tercih edilmesinin bir nedenidir.

Bu çalışmada sunulan tartışma çerçevesinde, ‘cümle’ teriminin müzik alanında dilden farklı bir içeriği ve gruplama şeklini gösterdiği sonucu çıkarılır. Dil cümlesini bir bütün kılan özellikler, müzik cümlesini bir bütün kılan özelliklerden farklıdır. Müzik cümlesi, dilin aksine dış referanslarla ve gramatik kategorilerin etkileşimiyle şekillenmez, ayrıca yüklem ya da noktalama işareti gibi mekanizmalara da sahip değildir. Bu nedenle, her ne kadar dile dair kavramlara ve noktalama işaretlerine müzikte pedagojik amaçlarla sıkça başvurulsa da, ‘cümle’ terimini dile gönderme yapmadan, tümüyle müzikal bileşenler ve süreçler üzerinden tanımlamak gerekir. Yukarıda önerilen iki tanım da bu yaklaşım görülebilir, bu tanımlarda ‘anlam’ olgusuna ya da noktalama işaretlerine atıf yapılmamıştır.⁷⁴ Müzik cümlesi, müzikal öğelerin gruplanmasında bir düzeyi gösterir, ama bu düzey nadiren ‘anlamsal’ bir bütünü işaret eder. Müzikal anlamın önemli bir yönü zamansallık yoluyla, zamansal serilim yoluyla oluşur; müzikte biçim sürekli yeniden yorumlamaları gerektiren retrospektif bir süreçtir ve bu süreçteki anlam art arda dizilen öğelerin özerk ve kapalı anlamlarının toplamı değildir. 19. yüzyıl müziğinde ‘anlam’ çoğunlukla cümle-altı figür/ hücre denebilecek öğelerin ilişkisinde, armoni, ritim ve ezgisel süreçlerdeki süreklilik/süreksizlik, beklenti/gerçekleşme, sürpriz gibi türlü ilişkilerde ortaya çıkar; bu ilişkilerin oluşturduğu ‘anlam’ çoğu zaman cümle gruplama sürecinden ayrı süreçlerle, hatta çoğu zaman bu süreçlere karşı işleyerek şekillenir. Sözgelimi, Beethoven’ın 5. Senfonisinde ‘anlam’ın önemli bir bileşeni, baştaki dört notalık figürün parça boyunca işlenmesiyle sağladığı hareketin yoğunluğu ve bu şekilde oluşan bütünlüktür, ancak bu bütünlük dildeki bir cümlemin anlam bütünlüğünden çok farklı bir doğadadır.⁷⁵

Son olarak, önceden de belirtildiği gibi, mutlak tanımların ve alternatiflerini geçersiz kılan yaklaşımların, öznel yaklaşımlarla ve kişisel yorumlarla şekillenen müzik teorisinde nadiren yer bulacağını tekrar belirtmek gerekir. Bu bağlamda yukarıda belirtilen tanım, yaklaşım ve çeviri önerisi öncelikli olarak cümle terimini kalış ve süre olguları üzerinden değil, iç örgütlenmesine atıfla tanımlama yönünde bir girişim olarak görülmelidir. Bu çalışmada ‘cümle’ terimini bir biçim işlevinin olduğu ilk düzey olarak ele alarak, bir üslubun yapısal ortak paydalarını ve diğer üsluplardan farklarını gösterecek bir terim olarak yorumlamak görüşü benimsenmiştir. Kalış olgusunun farklı üsluplara özgü işleyişini ve işlevini ele alarak, bu olguyu tarihsel bir bağlamda tanımlayacak bir terminoloji geliştirilmesi, bu çalışmanın açık bıraktığı hususları tamamlamaya caktır.

73 “Cümlecik” ve “alt-cümle” terimleri yapının ve biçimin açıklanması açısından bir ara düzey olarak görülebilecek (ve kendisi de tartışmalı ve yaygın olmayan bir terim olan) subphrase’in çevirisi olarak kullanılabilir.

74 Önceki paragraflarda önerilen iki tanım şu şekildedir: 1) Farklı yetkinliklerde yapı gruplarının bir araya gelerek bir üst katmanda yeni gruplamalar oluşturduğu yapılarda, parçanın genelinde ikinci düzeyde gözlenen yapı grubu. 2) Bir biçim işlevinin olduğu ilk gruplama düzeyi.

75 Burada önerilen yaklaşımın repertuar üzerinden örneklerle açıklanması bir makale olarak tasarlanan bu çalışmanın sınırlarının ötesinde kalmaktadır. Yine de iki kısa örnek verilebilir:

Debussy *Üç Noktüm (Trois Nocturnes)* adlı orkestra yapıtının ilk bölümü “Bulutlar”ın (Nuages), ilk cümlesi dördüncü ölçüde tamamlanır. Bu cümlemin bütünlüğü, bu yazıdaki anlamıyla tonal bir kalışla değil, ilk iki ölçüdeki motif-tekrar ilişkisinin üçüncü ve dördüncü ölçülerde tekrarlanmasıyla oluşan simetriyle ve beşinci ölçüde yeni bir ezgisel malzemenin sunumuyla oluşur. Ayrıca beşinci ölçüde başlayan ikinci cümlemin sonunda da tonal bir kalış bulunmaz; cümlemin akışı ezgisel ve ritmik akışın durmasıyla tamamlanır.

Mendelssohn, Op.19/3 numaralı *Sözsüz Şarkı*’nın giriş cümlesinden sonraki ilk cümlesi dört ölçü sürer ancak dördüncü ölçünün sonunda tonal bir kalış bulunmaz, bir pedal olan bu cümle ikinci cümleden bir nefesle ayrılır. Tekrar işaretine kadar süren ilk bölmede kalış olarak tanımlanabilecek yetkinlikte bir yapı sadece son ölçüde gelir, bu bölmede dört ayrı cümle bulunur. Bu iki örnek, bu yazıda tanımlandıkları hâliyle, cümle ile tonal kalış ilişkisinin şartlayıcı olmadığını gösterir.

Kaynaklar

- Abromont, Cl. (Ed.) (2001). *Guide de la Théorie de la Musique*. Évreux: Éditions Henry Lemoine.
- Agawu, K. (1991). *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. New Jersey: Princeton University Press.
- Aksan, D. (2015). *Her Yönüyle Dil-Ana Çizgileriyle Dilbilim*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Andrews, W. G. ve Sclater, M. (1993) *Materials of Western Music*. California: Alfred Publishing.
- Anson-Cartwright, M. (2007) Concepts of Closure in Tonal Music: A Critical Study. *Theory and Practice*, Vol. 32, pp. 1-17.
- Baker, N. K. (1976). Heinrich Koch and the Theory of Melody. *Journal of Music Theory*, 20/1, pp. 1-48.
- Baker, N. K. (1995). Introduction by Nancy Kovaleff Baker. In N. Baker & Th. W. Christensen (Eds.), *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment* (pp. 111-136). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bernard, J. W. (1987). Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem, and His Solution. *Music Analysis*, Vol. 6/3, pp. 207-236.
- Berry, W. (1986). *Form in Music*. New Jersey: Prentice-Hall Inc.
- Broman, P. (2007). In Beethoven's and Wagner's Footsteps: Phrase Structure and "Satzketten" in the Instrumental Music of Béla Bartók. *Studia Musicologica*, 48 (1/2), pp. 113-131.
- Burnham, S. (2008). Form. In Th. W. Christensen (Ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory* (pp. 880-906). Cambridge: Cambridge University Press.
- Burstein, P. (2015). The Half Cadence and Related Analytic Fictions. In M. Neuwirth & P. Bergé (Eds.), *What is a Cadence?* (pp. 85-116). Leuven: Leuven University Press.
- Byros, V. (2015). Punctuation Schemas and the Late-Eighteenth-Century Sonata. In M. Neuwirth & P. Bergé (Eds.), *What is a Cadence?* (pp. 215-251). Leuven: Leuven University Press.
- Caplin, W. E. (1998). *Classical Form*. New York: Oxford University Press.
- Caplin, W. E. (2013). *Analyzing Classical Form*. New York: Oxford University Press.
- Cone, E. (1968). *Musical Form and Musical Performance*. New York: W. W. Norton & Company.
- Couperin, Fr. (1722). *Pieces de Clavecin*, Livre 3, Paris: Chez l'Auteur, Bayard, Le Clerc, Mlle Castagnerie.
- Davies, C. Th. (1966). *Musical Structure and Design*. New York: Dover Publications.
- D'Indy, V. (1912). *Cours de Composition Musicale* (1^{er} Livre). Paris : A. Durand et Fils.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Hengirmen, M. (2009). *Dilbilgisi ve Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Engin Yayınevi.
- Hepçilingirler, F. (2017). *Öğretenlere ve Öğrenenlere Türkçe Dilbilgisi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Hepokoski, J. and Darcy, W. (2006). *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth Century Sonata*. New York: Oxford University Press.
- Kirnberger, J. (1779). *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. Berlin: Decker und Hartung.
- Koch, H. Ch. (1802). *Musikalisches Lexikon* (Faksimile edisyon). Frankfurt: Hildesheim, Georg Olms Verlag.
- Kohs, E. B. (1976). *Musical Form: Studies in Analysis and Synthesis*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Lerdahl, F. and Jackendoff, R. (1983) *A Generative Theory of Tonal Music*. Massachusetts: MIT Press.
- Lyons, J. (1983). *Kuramsal Dilbilime Giriş* (A. Kocaman, Çev.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Manav, Ö. ve Nemutlu, M. (2012). *Müzikte Alımlama*. İstanbul: Pan Yayıncılık.



- Marx, A. B. (1997). *The Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method*. S. Burnham (Trans. & Ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Meyer, L. (1989). *Style and Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Neuwirth, M. (2015). Fuggir la Cadenza, or the Art of Avoiding Cadential Closure. In M. Neuwirth & P. Bergé (Eds.), *What is a Cadence?* (pp. 117-155). Leuven: Leuven University Press.
- Perry, J. (2005). Cage's Sonatas and Interludes for Prepared Piano: Performance, Hearing, and Analysis. *Music Theory Spectrum*, 27, pp. 35-66.
- Saygun, A. A. (1966). *Musiki Temel Bilgisi*, Kitap IV. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Schmalfeldt, J. (2011). *In the Process of Becoming*. New York: Oxford University Press.
- Schönberg, A. (1966) *Fundamentals of Musical Composition*, London: Faber and Faber.
- Usmanbaş, İ. (1974). *Müzikte Biçimler*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Vardar, B. (2002). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Multilingual.
- Veljanović, J. (2018). Possible Implementation of Heinrich Christoph Koch's Analytical Terminology in Contemporary Analytical Practice. *Musicologija*, 2018(25) pp.159-177.
- Wagner, G. (1984). Anmerkungen zur Formtheorie Heinrich Christoph Kochs. *Archiv für Musik Wissenschaft*, No. 41/2, pp. 86-112. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- Wason, R. W. (2008). Musica Practica: music theory as pedagogy. In Th. W. Christensen (Ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory* (46-77). Cambridge: Cambridge University Press.
- Zbikowski, L. M. (2002). *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. New York: Oxford University Press.
- Zbikowski, L. M. (2017). *Foundations of Musical Grammar*. New York: Oxford University Press.

Çevrimiçi Kaynaklar

- Cambridge İngilizce Sözlük. Incise maddesi. 28 Ekim 2021 tarihinde <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/incise?q=Incise> adresinden edinilmiştir.
- Cambridge İngilizce Sözlük. Phrase maddesi. 15 Ekim 2021 tarihinde <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/phrase> adresinden edinilmiştir.
- Langenscheidt Almanca-Türkçe Sözlük. Absatz maddesi. 28 Ekim 2021 tarihinde <https://tr.langenscheidt.com/almanca-turkce/absatz> adresinden edinilmiştir.
- Langenscheidt Almanca-Türkçe Sözlük. Abschnitt maddesi. 28 Ekim 2021 tarihinde <https://tr.langenscheidt.com/almanca-turkce/abschnitt> adresinden edinilmiştir.
- Langenscheidt Almanca-Türkçe Sözlük. Einschnitt maddesi. 28 Ekim 2021 tarihinde <https://tr.langenscheidt.com/almanca-turkce/einschnitt> adresinden edinilmiştir.
- Langenscheidt Almanca-Türkçe Sözlük. Gang maddesi. 28 Ekim 2021 tarihinde <https://tr.langenscheidt.com/almanca-turkce/gang#Gang> adresinden edinilmiştir.
- Langenscheidt Almanca-Türkçe Sözlük. Periode maddesi. 28 Ekim 2021 tarihinde <https://tr.langenscheidt.com/almanca-turkce/periode> adresinden edinilmiştir.
- Langenscheidt Almanca-Türkçe Sözlük. Satz maddesi. 28 Ekim 2021 tarihinde <https://tr.langenscheidt.com/almanca-turkce/satz> adresinden edinilmiştir.
- Larousse Dictionnaire. Phrase maddesi. 28 Ekim 2021 tarihinde <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/phrase/60532> adresinden edinilmiştir.
- Online Fransızca Sözlük. Phrase maddesi. 28 Ekim 2021 tarihinde <https://www.fransizcasozluk.net/index.php?q=phrase> adresinden edinilmiştir.
- Oxford Learner's Dictionary. Phrase maddesi. 15 Ekim 2021 tarihinde https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/phrase_1?q=phrase adresinden edinilmiştir.



Schenker Documents Online. Formenlehre. 27 Nisan 2021 tarihinde <https://schenkerdocumentsonline.org/profiles/work/entity-001756.html> adresinden edinilmiştir.

Schönberg, A. (1931). Analyse der Orchestervariationen. 15 Mayıs 2021 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=n3zhu6Ye56Q> adresinden edinilmiştir.

TDK Türk Dil Kurumu Sözlükleri. Cümle maddesi. 18 Ağustos 2021 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/?q=c%C3%BCmle&aranan=> adresinden edinilmiştir.

The Free Dictionary. Periodic Sentence maddesi. 28 Ekim 2021 tarihinde [https://www.thefreedictionary.com/Period+\(rhetoric\)#:~:text=\(%CB%8Cp%C9%AA%C9%99r%C9%AA%CB%88%C9%92d%C9%AAk\)-,n,creating%20an%20effect%20of%20suspense](https://www.thefreedictionary.com/Period+(rhetoric)#:~:text=(%CB%8Cp%C9%AA%C9%99r%C9%AA%CB%88%C9%92d%C9%AAk)-,n,creating%20an%20effect%20of%20suspense) adresinden edinilmiştir.

Tureng İngilizce-Türkçe Sözlük. Incise maddesi. 28 Ekim 2021 tarihinde <https://tureng.com/en/turkish-english/incise> adresinden edinilmiştir.

Wiktionary İngilizce Sözlük. Subphrase maddesi. 28 Ekim 2021 tarihinde (<https://en.wiktionary.org/wiki/subphrase#:~:text=Noun,part%20of%20a%20larger%20phrase>) adresinden edinilmiştir.



Özgün Makale

Eşiksellik ve Komünitas Kavramları ile Cem Ritüelinde Müzik Kullanımına Bakış¹

An Overview on the Use of Music in Cem Ritual Through the Concepts of Liminality and Communitase

Hale BİRGÜL AKÇAKMAK²

Öz

Victor Turner'ın 20. yüzyılda ritüel üzerine yaptığı çalışmalar, performans teorisi ve araştırmalarında temel kavramların yapılanması bakımından etkili olmuştur. Söz konusu çalışmalar Avrupa merkezli performans okumalarına bir alternatif oluşturarak, performans teorileri ve ritüel analizlerinde deneyime odaklı bir okumayı da olanaklı kılmaktadır. Bu çalışmada, Anadolu'nun Alevi geleneğine ait cem ritüel performanslarında yer alan müzik uygulamaları, ritüelde müzisyenin yeri ve sazın sembolik kullanımına odaklanılarak "ritüel" kuramda öne çıkan "eşiksellik" (*liminality*) ve "komünitas" (*communitas*) kavramları yolu ile incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Ritüel ve Müzik, Komünitas, Eşiksellik, Cem Ritüelinde Müzik.

Abstract

Victor Turner's ritual research has been influential in the 20th century, in terms of structuring basic concepts in performance theory and research. Turner's work also enables an experience-oriented reading in performance theories and ritual analysis, by creating an alternative to Eurocentric performance readings. In this study, the musical practices in cem ritual performances of the Alevi tradition of Anatolia, focusing on the place of the musician in the ritual and the symbolic use of the instrument (the saz) will be examined through the concepts of "liminality" and "communitas" which are among the most important concepts in ritual theory.

Keywords: Ritual and Music, Communitas, Liminality, Music in Cem Ritual.

Giriş

Müziğe bir eylem olarak yaklaşan müzik araştırmaları, Kıta-Avrupa'sına ait geleneksel müzik araştırma araçlarının dışında çok disiplinli ve farklı perspektifler gerektiren çalışmalardır. 1960'lı yıllarda öncü sanat hareketlerinin yeni kavramlar keşfetmesi farklı disiplinleri birlikte kullanmak ve ilişkilendirmek yolu ile gerçekleşmiştir. Sahneleme alanında dönemin güncel

¹ Makale başvuru tarihi: 21.08.2021, makale kabul tarihi: 13.10.2021.

² Dr. Öğretim Üyesi, Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, halebirgul@mersin.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1987-9217.



antropoloji ve dil felsefesi çalışmalarından faydalanılarak yeni üretim yolları aranmıştır. Victor Turner'ın "ritüel" kuramının Richard Schechner'in çalışmaları üzerindeki etkisi tartışmasız tüm performans sanatının ve yeni sahneleme tekniklerinin üzerinde etkili olmuştur. Böylelikle özne ve nesne, seyreden ve seyredilen, seyirci ve oyuncu arasındaki ilişki yeniden kurulmuştur. İkinci önemli konu olarak ise; performansa ait tüm unsurların maddeselliği ve göstergesel nitelikleri tartışmaya açılmıştır. Sanat eserleri yaratma kaygısı taşımayan bu yeni tavır, aktörler ve seyirci arasındaki dinamiklerin yeniden belirlenmesiyle sonuçlanarak katılımcıların deneyimlerine yoğunlaşılacak bir alan açmıştır.

Arnold Van Gennep'in (1873-1957) ve Victor Turner'ın (1920-1983) ritüel analizinden türetilen modeller özellikle çağdaş müzik yaratımı ve müzik performansı konularında sıklıkla uygulanır. Bunun nedeni "ritüel" kavramın manipüle edilebilir özelliğidir. Ritüel analizin sessel anlatı kavramına genişletilebilir olması ritüel analiz modelinin bu alanda kullanılmasını sağlar. Bununla birlikte, sanat disiplinlerinin katılımcılarını odağa alan araştırmalar için de önemli bir zemin oluşturur. Turner'ın ritüeli temelde yenilenmeyi ve dönüşümü sağlayan araç olarak görmesinin performans araştırmalarında önemli bir etkisi vardır. Turner "liminallik" (eşiksellik) kavramı ile ritüel süreçlerin merkezinde meydana gelen ruhsal ve sosyal dönüşümü tanımlar (Turner, 1967, s. 235). Schechner performans araştırmalarında ritüel kalıcı dönüşüme neden olan bir eylem olarak tanımlanır (Schechner, 2013, s. 52). Ritüel kuramda yer alan ve liminal evrede gerçekleşen dönüşüm önermesine performans araştırmalarında da yer verilir (Schechner, 2013, s. 66).

Bu çalışmada Anadolu Alevi kültürüne ait dinî pratiklerde yer alan cem ritüelinde müziğin ve ritüel süreçlerde sembolik değeri olan sazın kullanımı, ritüel kuramı kavramları yoluyla incelenmiştir. Ritüel süreçlerde müzik pratikleri yolu ile meydana gelen deneyim, ritüel kuram bağlamında ele alınır. Victor Turner'ın ritüel ile sanat ve müzik performansları arasındaki ilişki üzerine yaptığı çalışmalarında yer alan en önemli kavramlar "eşiksellik" ve "komünite"dir. Yine bu çalışmada, bu iki kavram yolu ile cem ritüelinde müziğin kullanımına "performans" kuramı bağlamında bir bakış geliştirmek hedeflenmiştir.

Cem ritüeli sese ve bedene odaklanan kolektif bir deneyimdir. Kadın, erkek ve çocukların belli ölçülerde eşitliğine dayanan ritüeller bu yönleri ile Türkiye coğrafyasında ağırlıklı olarak yaşanan dinî deneyimlerden farklılık gösterirler. Dans, müzik, ses ve söz odaklı ritüellerin işlevi yapısı hiyerarşik olmakla birlikte katılımcılar için günlük hayat pratiklerinin ötesinde bir deneyim alanı sunar. Ritüel süreçlerde "eşiksellik" olarak tanımlanan durum, "bir olma" anının yaratımı ve akış deneyiminin gerçekleşmesi için sıra dışı bir alan yaratır. Bu temel bilgidir yola çıkarak, cem ritüellerinde müzikle gerçekleşen deneyimin niteliğini anlamak için ritüel kuramına ve eşiksellik kavramına başvuruyuz.

Mistik geleneklerde, kendini arama yolu ile mutlağı bulma ve bir olma süreçlerinde, ses ve müziğin yeri diğer sanatlardan farklı konumlanır. İslam mistisizmi, Sufizm ve Batı mistiklerine ait literatürün tamamında müzik ve ses deneyimi, benzer bir kutsal deneyim olmasının yanı sıra dönüştürücü etkisi ile de öne çıkar.

2010 yılından itibaren "UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesi"ne kayıtlı olan Alevi semahları, ses ve hareket ortamı olarak dinî pratikler sırasında kadını ve erkeği birlikte görebileceğimiz özgün ritüellerdir.³ Alevi ritüelleri ile ilgili yapılan akademik çalışmaların ilahiyat alanında bir Alevi teolojisi oluşturduğunu söylemek mümkündür. Bunun yanında kültürel performans, estetik ve performans araştırmaları bağlamında yapılan çalışmalara ancak

3 Son yıllarda ritüellerde önemli yeri olan görevli müzisyenlerin kadınlardan oluşabiliyor olması da dikkat çekici ve çalışılması gereken başka bir unsur olarak karşımıza çıkar.



son yıllarda rastlanılabilmektedir. Langer, Alevi kültürü hakkında yapılacak araştırmaların derinleşmesinde, farklı alanlarda yapılan araştırmaların ve mevcut tüm kaynakların bir çatı altında toplanmasının⁴ önemini vurgular (2020, s. 13).

Bu çalışmada veri toplama yöntemi metin analizleri ile sınırlandırılmıştır. Cem ritüellerine ait pratikler ile ilgi yapılan alan araştırması metinleri taranmış, araştırmacıların katılımcı gözlem yolu ile yaptığı çalışmalar ve katılımcılara ait deneyimlerin yer aldığı çalışmalar kategorize edilmiştir. Deneyimlerin aktarıldığı ampirik çalışmalar temel materyal olarak belirlenmiş ve çalışma içerisinde referans olarak kullanılmıştır. Araştırmanın ilk adımında performans ve ritüel araştırmalarının en önemli kavramı olan “eşiksellik” kavramı ve ona bağlı olan alt kavramlar olan “komünitas” ve “akış” kavramları detaylı olarak ele alınmış, ritüel ve müzik ilişkisi performans araştırmaları çerçevesinde incelenmiştir.⁵ Bu kuramsal çerçeve içerisinde, cem ritüelinde müzik pratiklerinin uygulayan ve izleyen katılımcılar tarafından nasıl deneyimlendiği ve bu deneyimin nitelikleri araştırılmıştır. Zâkirlerin ritüel süreçler içerisindeki yeri ve bir ritüel nesnesi olan sazın ritüel süreçlerde varoluş biçimi ve işlevi araştırılırken, en genel anlamıyla, performans teorisi çerçevesi içinde cem ritüeli süreçlerinde müzik ve müzik eylemini gerçekleştiren birey ve topluluğun deneyimine odaklanılmıştır.

Araştırmanın temel soruları aşağıdaki gibidir:

- Ritüelin, yapısal özellikleri ve müzik ile ilişkisi nedir? Ritüel nasıl duyulur, performans nasıl gerçekleşir, performansı kimler gerçekleştirir?
- Müziğin işlevi nedir? Bireyler üzerinde nasıl bir etkiye sahiptir?
- Ritüelde müzik nasıl deneyimlenir?

Bu noktada Schechner’in vurguladığı iki noktaya dikkat çekmek gerekir: Performans teorisi bağlamında kurulan araştırmalarda keskin tanımlamalardan kaçınılır, tek odaklı bilgi ve değerler sistemine karşı bir bakış geliştirilir (Schechner, 2013, s. 24). Performans sırasındaki davranışlar teorik düzeyde genellenebilirken gerçekleşmiş her performans birbirinden farklıdır (Schechner, 2013, s. 66).

Cem ritüelinde yer alan müzik malzemesinin genelleme yapılamayacak çeşitlilikte olduğunu belirtmek gerekir. Bu çeşitlilik hem tarihsel süreç içerisinde gerçekleşen değişimler hem de coğrafi farklılıkların neden olduğu etkilerden kaynaklıdır. Çalışmanın kuramsal çerçevesi oluşturulurken Schechner’in yukarıda vurguladığı bu iki husus araştırmanın sınır ve kapsamının belirlenmesinde etkili olmuştur. Farklı semah türlerinin ayrı ayrı incelenmemiş olması, bir hareket analizinin yapılmamış olması, farklı saz grupları veya Alevi kültürünün farklı uygulamalarının ikinci plana atılarak bir tür homojenleştirmeye gidilmiş olması bu perspektifte değerlendirilebilir.

Bu çalışmada cem ritüelleri ve müzik ilişkisi müzik ve ritüel ilişkisi bağlamında ele alınırken müziğin niteliklerine ait sorular, temelini performans teorisinden almıştır. Alevi müzik araştırmalarında yer alan ve müziği tanımlayan temel referans noktaları göz önünde bulundurulmuş ancak cem ritüellerinde tarihsel süreçlerde meydana gelen değişim, şehir yaşamı ve ritüellerinin uygulamaları üzerinde etkisi gibi konular araştırma sınırlarına dâhil edilmemiştir.

⁴ Langer’in çalışmasının yer aldığı *The Aesthetics of Contemporary Alevi Religious Practice: A Bodily-and-Material Cultures Approach* (Bedensel ve Materyal Kültür Yaklaşımıyla Çağdaş Alevi Dinî Pratiğinin Estetiği) adlı kitap, Alevi kültür mirasının estetik ve performatif boyutlarının incelendiği araştırmaların yer aldığı önemli bir derlemedir (Langer, 2020).

⁵ Performans araştırmalarında müzik ve ritüel ilişkisinin ritüel kuram çerçevesinde ele alınması 1990’lı yıllardan itibaren ilgi görmeye başlamıştır. Son yıllarda yapılan çalışmalara bir örnek olarak Kate Brown’un profesyonel müzisyenliğin kalıcı bir liminal durum olması meselesini araştırdığı “The Social Liminality of Musicians: Case Studies from Mughal India and Beyond” (“Müzisyenlerin Sosyal Eşiksellik: Mughal Hindistan ve Ötesinden Vaka Analizleri”) başlıklı makalesini verebiliriz (2020). Brown bu makalesinde, Turner’a ait eşiksellik kavramının ve kuramının karnaval gibi ritüel durumlar ile ilişkisine değinir. Bunun yanı sıra yeni bir alan olan ritüel ve müzik ilişkisinin Avrupa merkezli orkestra müziği bağlamında ele alındığı örneklere aynı çalışmada ulaşmak mümkündür (Bkz. Brown, 2007).

1. Performans Araştırmalarında Ritüel Kuramın Yeri

1960'lı yıllar sanat dallarında sınırların eridiği, görsel sanatlar dâhil olmak üzere tüm sanatların kendilerini sahneleme biçiminde gerçekleştirme eğilimi gösterdiği yıllardır. Sanatçılar ortak bir deneyime odaklanır ve seyircilerin dâhil edildiği süreçler üzerine yoğunlaşır.

Schechner'in geleneksel törenleri analiz eden, ritüel ve performans arasındaki ilişki üzerine odaklanan çalışmaları, tiyatrodan ve sahnede yeni anlatım yolları bulmak amacı ile gerçekleştirilmiştir. Çalışmaları genelde ritüellere dayanır; disiplinler ve kültürler arası bir alan olan performans teorisinde performans "oyuna dayanan ritüel benzeri bir davranış" olarak tanımlar (Schechner 2013, s. 89). Bu nedenle performans, bir dereceye kadar ritüelleştirme ve "performansın merkezinde" yatan bir özellik olarak da oynamanın varlığıyla karakterize edilir.⁶ Schechner performans üzerine kuramsal çalışmalar, alan çalışmaları ve aynı zamanda sanat pratiklerini de birlikte sürdürdüğü 1970'li yıllarda sosyal bilimcilerle çalışmaya başlamıştır. Victor Turner ile çalıştığı bu yılların ardında ritüeller, performans teorisinde geniş yer tutmaya başlamış ve Schechner'in antropolojik alan çalışmaları daha da yoğunlaşmıştır. Performans teorisini estetiğin bir dalı olmaktan çok bir sosyal bilim dalı olarak görmektedir.

2. Ritüel Kuram, Geçiş Ritüelleri ve Temel Kavramlar

Victor Turner ritüel süreç üzerine yaptığı çalışmalarda ritüel süreçleri özgün yapıların oluşabileceği bir üretim ortamı olarak ele alır. Ritüel süreçlerin, meydana gelişi ile birlikte bireylerin ve bu bireylerin içinde bulunduğu toplulukların üzerinde değişimlere neden olan niteliklerini araştırır. Victor Turner'a ait çalışmaların temeli Gennep'in ritüel çalışmalarına dayanır. Arnold van Gennep, ritüelleri aynı zamanda bir dönüşüm aracı olarak da ele almıştır. Sosyal bilimcilerin "ölü" ve soyut toplumsal olgulardan ziyade, "yaşayan" olgularla uğraşması gerekliliğine inanır. *The Rites of Passage (Geçiş Ritüelleri, 1908)* adlı çalışmasında ritüeller üç şekilde sınıflandırmıştır. Herhangi bir topluluktaki geçişlerin önemini vurgulayan Gennep, "ayrılma", "eşik" ve "bir araya gelme" olmak üzere üç alt kategoriden oluşan geçiş ritüellerini özel bir kategori olarak ayrı bir yere koyar (Thomassen, 2014, s. 36-37). Burada en büyük ayrım sosyal bir grubun bir statüden diğerine geçtiği ritüeller ile zamanın geçişine odaklı ritüellerin ayrımıdır. Bu nedenle geçiş ritüellerini kendi içinde araştırmıştır. Victor Turner'ın ritüel çalışmalarında en temel mesele ritüel sürecinde yer alan yaratıcılıktır. Turner, Gennep ve Durkheim'in geleneksel ve tutucu yaklaşımlarını eleştirirken Avrupa merkezli bir bakış açısı yerine dünya kültürlerindeki ritüellerin ortaklıklarını ayırım gözetmeden araştırır.

Turner, 1966 yılında katıldığı Lewis Henry Morgan Konferansları'nda Gennep'in çalışmalarına detaylı bir şekilde yer verir. Gennep geçiş ritüellerini "yer", "durum", "toplumsal konum" ve "yaş"taki her değişime eşlik eden ritüeller diye tanımlar. Ayrılma bireyin ya da grubun toplumsal yapıda mevcut daha önceki bir sabit noktadan, bir dizi kültürel koşuldan ya da ikisinden kopmasını işaret eden sembolik davranıştan oluşur (Turner, 2018, s. 95). Eşik bölgesi ise düzlemsel zamandan bağımsız muğlak bir bölge olarak tanımlanır. Üçüncü evre olan tekrar bir araya gelme evresiyle geçiş ritüeli tamamlanır.

"Eşiksellik" (liminality) ve eşiksellik döneminde ortaya çıkan "komünitas" (communitas) ritüelistik gösterimlerin incelenmesi bağlamında Turner'ın ortaya koyduğu en önemli kavramlardır. Eşiksellik kavramı modern performans araştırmalarının merkezinde yer alır.

⁶ "Performans" kelimesinin kökenine bakıldığında "parfournir" kelimesinden türemiş olup "tamamlamak" ve "iyice gerçekleştirmek" anlamlarına gelir (Turner, 1982, s. 13). Bu kelime performans kuramının deneyime odaklanmasının en önemli çıkış noktalarından biridir. Durkheim'in ritüel teorisi üzerine çalışmaları performans teorisine kaynaklık eden çalışmalar arasındadır (Cossu, 2010, s. 45).



2.1. Eşiksellik

Turner eşiksel (*liminal*) aşamada yaratılan durumu, Latince’de “limen” yani “eşik” sözcüğünden gelen eşiksel bir durum olarak açıklamıştır. Eşiksel evre, görece kimliksiz, var olunmayan, geçici bir sosyo-kültürel bölgedir. Eşikteliğin ya da eşikteki kişilerin yüklemeleri kaçınılmaz olarak muğlaktır. Çünkü bu koşul ve bu insanlar, normalde durumları ve konumları kültürel uzama yerleştiren sınıflama ağına yakalanmazlar (Turner, 2018, s. 96).

“Eşiksellik”, bireyin veya toplumun geçmiş kimliğinden bir diğer kimliğe geçişi esnasındaki aradalık durumunu belirtir. “Eşik”, bir odanın ne içerisi ne dışarıdır; kendi başına bir mekân değildir. İki mekân arasındaki ince çizgidir. Ritüelistik edimlerin ortaya çıktığı bu “aradalık” esnasında kimliğin belirsizliği meydana gelir. Turner’ın çalışmalarında sıklıkla kullandığı “ikisinin ortası” (betwixt and between), “ne burada ne orada” (neither-here-northere), “ne bu ne o” (neither-this-nor-that), “ne biri ne öteki”, “araf” (limbo), “geçiş” (transition) gibi ifadeler belirsizlik durumunu temsil eder (Schechner, 2013, s. 66).

Turner, eşik durumlarının hemen hemen her yerde esrarlı-dinî özellikler içermesini ve çoğunlukla tehlikeli, uğursuz ya da insanları, nesneleri, olayları veya yakınlıkları kirleten biçimde karşılanmasını sorgulamaktadır (Turner, 2018, s. 111). Her kim belirgin bir biçimde sınıflanamıyorsa, onun kirli ve tehlikeli ilan edildiğinin altını çizer. Bu tespit, semahlarda kadın ve erkeğin birlikte vecd hâlinin, toplumun tutucu kesimi tarafından benzer bir şekilde esrarlı ve uygunsuz bulunmasını akla getirir. Bu görüş, bahsi geçen ritüellerin benzer nedenler dolayısıyla yıllarca baskı altında gerçekleşmek zorunda kalmasının sebepleri arasında yer alabilecek önemli bir tespittir. Victor Turner’ın “eşiksellik” kavramı, seyirciyi dönüşümden geçiren bir deneyim olarak performatif estetik bağlamında önem taşıyan bir deneyimdir.

2.2. Komünitas

Ritüeller aynı zamanda deneyimlerdir. Ritüellerde bulunanlar ritüel süreçlerde ortaya çıkan farklı bir “bir olma” hâli yaşarlar. Bu kolektif deneyim sırasında ayaklar yerden kesilir, zaman ve mekân deneyimi farklılaşır. Günlük yaşamın, toplumsal sınırlanmışlıkların ve “ben”in ötesine geçerler.

“Komünitas”, Turner tarafından ritüel sürecinin birlikte deneyimlemesi sırasında katılımcılar arasında kurulan ilişkiyi karakterize etmek amacıyla türetilmiş bir kavramdır. Komünitas vurgusu, sınırdalıktaki birey ya da grupların görece bütün durumlardan sıyrılmış, dolayısıyla homojen bir ortaklıkta, hiçliğin ortaklığında buluşmuş olmalarında yatar (Turner, 2018, s. 97-98).

Turner “akış” kavramını komünitas ile ilişkilendirir. Akış, eylemde tam adanmışlığın yarattığı bu kutsal duyum hâlinin ardından gerçekleşir. Bu kavramı müzik deneyimi ile birlikte düşünmek, müziğin zamansal yapısı bakımından kavrayışımızı derinleştirmekte faydalı olacaktır. Akış deneyiminde birbirini izleyen hareketlerin içsel bir mantıkta, farklı bilinç durumu ile uygulanması söz konusudur. Turner 1977 yılında yazdığı “Variations on a Theme of Liminality” (“Eşiksellik Teması Üzerine Varyasyonlar”) başlıklı makalesinde, özellikle sosyal psikoloji alanındaki çalışmaları ile bilinen Mihali Csikszentmihalyi’ye ait olan akış kavramını derinlemesine inceler.

“Akış” kavramı, yaratıcı deneyimler olan sanat, edebiyat ve dinî deneyimlerin yanı sıra oyun ve spor aktivitelerinde deneyimlenen bir kavram olarak sosyal psikoloji alanında yapılan araştırmaların konusu olmuştur. Akış deneyiminin öne çıkan unsurları ve özellikleri şu şekilde sıralanır:



- Eylem ve farkındalığın birleşme hâli; akışta dualizm yoktur.
- Dikkatin sadece sınırlı bir alanda kalması; geçmiş ve gelecekte bağımsız olma, anda kalma.
- Egodan bağımsızlaşma; egodan ve zihinden bağımsız bu hâl komünitas deneyiminin en önemli özelliği olarak karşımıza çıkar. Bu hâl, sanatsal performans ve dinî ritüellerde benzer şekildedir (Makalede “akış” kavramının bu özelliğinin spor eylemlerinde de mevcut olduğu dile getirilir).
- Akış içerisinde eylemlerin ve çevrenin kontrolünde olmak; eylem sırasında olmasa bile sonrasında ritüel ya da performansın gerektirdiklerine uymak kişide pozitif bir kendini algılayma yaratır.
- Bir hedefin ve ödülün olmaması.

Bu hâliyle Turner için komünitas paylaşılan bir akıştır.⁷

Ritüele katılan insanlar cemaat, atölye katılımcıları eşit olarak görülmüş ve onlara eşit davranılmıştır. Genellikle ritüelin içindekiler, benzer kıyafetler giyer. Bazen bireyin ismi bile ortadan kaldırılır. Ritüelin içindeki insanlar birbirlerine sadece “kardeş”, “yoldaş” veya başka bir genel isimle hitap eder. Bu şekilde bir eşitlik, bir eşitlenme hâli gerçekleşir. Ritüelin gerçekleştiği mekân, katılımcılar için dünyadan soyutlanan bir alandır.

3. Ritüel ve Müzik

Müzik ve ritüel arasındaki ilişki ilk bakışta katkı sağlayan ya da isteğe bağlı bir bileşen gibi gözükse de ritüelin doğasını ve gerçek etkilerini belirlemede odak noktasıdır. Ritüel, dans ve şarkıların bireysel ve sosyal etkileri ritüel faaliyetlerin dayanağıdır. Bir an için bile olsa, sosyal statünün eşitlendiği ve sosyal birlik duygusunu, insanları derinden bir araya getiren, insani değerlerin altını çizen bu durumun, Turner tarafından “komünitas” olarak adlandırdığını vurgulamıştık. Ek olarak müziğin, komünitasın spontane niteliğine uygun bir ortam olduğunu belirtmesi de bu açıdan anlamlıdır (Turner, 1969, s. 164).

Ritüelde müziğin yerini anlamak için, ritüel sırasında bir araya gelen topluluğu ritüeli deneyimleyenler ve deneyimin içinde olup ritüelin işleyişinden sorumlu olanlar olarak ikiye ayırabiliriz. Pek çok kültürde müzisyenler ritüellerin baş aktörleridir ve performans eylemlerinde bulunurlar. Müzik aracılığı ile ritüel performans sırasında meydana gelen eşiksel anları kültürel, estetik ve performatif araçlar olarak kullanırlar. Ritüel süreçlerde müzik ve ses, doğa ve doğaüstünün sınırlarının geçirgenliğinde gerekli ortamı oluşturmaya yarayan en önemli araçtır.

Ritüele ait mekânda ses ve müzik, ritüelin kapalı yapısı içerisinde zihni, bedeni ve mekânı aşmanın en temel aracıdır. Örneğin bir ses ya da bir sessizlik ritüele geçişi sağlar ve böylelikle başka bir anlama bürünür. Birçok dinde müzik farklı ölçütlerde ritüellerden ve dinden ayrılmaz bir araçtır. Bu sebeple birçok kültür ve gelenekte bu rolü nedeniyle saygı görür. Ritüel bu bağlamda müzik eylemine bağımlıdır. Müzik eylemleri ritüel etkinliklere katılım ve istenilen etkinin oluşmasını sağlamak ve bunu kolaylaştırmak için önemli bir yoldur (Lussana, 2013, s. 90). Müzik

⁷ Burada komünitas kavramının müzik ile ilişkisi üzerine düşünürken literatürdeki yeri ile ilgili bir açıklama yapmak yerinde olacaktır. Müzik ve komünitas ilişkisi Edith Turner'ın *Communitas* (2012) başlıklı kapsamlı derlemesi içinde ele alınmasına rağmen “müzikal komünitas” gibi bir kavrama rastlanmaz. “Müzikal komünitas” kavramı akademik literatürde müzik terapi alanında kullanılan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır (bkz. O'Grady, L. 2011. *The Therapeutic Potentials of Creating and Performing Music with Women in Prison: A qualitative case study* [Cezaevindeki Kadınlarla Müzik Yaratma ve İcranın İyileştirici Potansiyelleri: Nitel Bir Vaka Analizi], *Qualitative Inquiries in Music Therapy*, 6, pp. 122-152). Biz ise burada komünitas kavramını müzik terapi bağlamı dışında ele alıyor, genel müzikoloji alanında olduğu üzere sadece komünitas ve müzik ilişkisine odaklanıyoruz.



performansı ya da sesin algılanması, güçlü duygusal tepkileri harekete geçirme potansiyeline sahiptir ve sembolik çağrışımları iletmesi nedeniyle uygun bir ortam sağlar.

3.1. Cem Ritüelinde Müzik Deneyimi ve Müzisyenin Yeri

Alevi toplulukları arasındaki inanç birliğini ifade eden cem töreni baştan sona müzikle şekillenen ritüel bir ibadet biçimidir. Bu bakımdan Alevi müziğinin ritüel ve müzik icrası bağlamında kavramsal tanımı Alevi inancın birliğine vurgu yapılmasını gerektirir (Özdemir, 2014, s. 170). Tasavvuf terimleri sözlüğünde “cem”, bir araya gelmek, toplamak, biriktirmek gibi mânâlara gelmektedir. Tasavvufi bir terim olarak ise “öncesiz (kadîm) ile sonradan olan (hadis) arasındaki ayrılığın ortadan kalkması” şeklinde açıklanır (Cebecioğlu, 2005, s. 42). Kadın ve erkek katılımcıları ortak duyguda birleşen canlar olarak tanımlanırlar (Cebecioğlu, 2005, s. 42). Alevi-Bektaşî inanç esaslarına mensup kişilerin bilmesi ve uygulaması beklenen asıl değerler, çoğunlukla “nefes” olarak adlandırılan şiirlerden öğrenilmektedir. Bu şiirler, müzikle de birleşince ayinlerdeki ibadetin vecd hâlini oluştururlar (Şahin, 2015, s. 111). Bu manzumalara nefes adının verilmesi, iç bilgisinden ve gerçeklerden söz edip kutsal bir ilhamla söylenmesinden kaynaklanır (Artun, 2014, s. 380).

Alevi toplumunun inanç ritüeli olan cem; katılımcıların bireysel ve kolektif olarak birlikte hareket ettikleri davranışlar, sözler ve sembollerin yer aldığı ritüel sürecidir. Farklılıkları ve sosyal hiyerarşiyi düzenleyen bir topluluk deneyimi olan bu ritüellerde ses ve hareketin kullanımı belli bir performansın bir dizgesi içinde gerçekleşir. Schechner’in ritüeller, oyunlar ve estetik türlerin ortak özellikleri ile ilgili sıralamasını (1988, s. 28), cem ritüelindeki müzik, müzik nesneleri ve dansın kullanımına bağlı karşılıkları ile ele almak faydalı olacaktır. Böylelikle performans araştırmaları bağlamında ele alınabilecek özellikleri görebilmek mümkün olacaktır.

- Özel bir zaman sıralaması: Cem ritüelinde özel bir sıralama söz konusudur. Örneğin, semahlarda ağır ve yavaş olan bölümlerin ardından daha hızlı bir bölümün gelmesi gibi ritüel boyunca değişmeyen bir yapıdan söz edebiliriz.

- Nesnelere eklenen özel değer: Ritüele ait müzik nesnelere bakıldığında “Telli Kur’an” diye adlandırılan sazın kutsal değeri vardır.

- Mallar açısından üretken olmamak: Semah sırasında herhangi bir üretim söz konusu değildir.

- Kurallar: On iki hizmetin ve semahın belirgin kuralları.

Turner’ın sunduğu eşiksel aşamanın yarattığı deneyimler genelde ritüele katılan kişinin sosyal statüsünü ilgilendirir. Bu durum bireyler açısından düşünüldüğünde genç erkeklerin savaşımlara dönüşmesi, hasta birinin sağlıklı hâle gelmesi, bir erkek ve kadının evlenmesi ile örneklendirilebilir (Alevi geleneğinde evli çiftlerin yoldaşlığı, ahretlik ve ilgili törenler buna örnek gösterilebilir). Metin *And Oyun ve Büğü* başlıklı çalışmasında Alevi ritüellerinde eşğin kendisinin de bir sembol olduğu ile ilgili bilgileri “Eşik-Kapı-Geçit” başlığıyla aktardığı bölümde net bir şekilde sunar: “Eşik ve kapı, bir durumdan ötekine, bir dünyadan bir ötekine geçiş simgeleri” (And, 2003, s. 365).

Fisher’in ritüeller bağlamında sunduğu iki mekanizma şu şekilde özetlenebilir (Fisher, 2016, s. 297):

- Ritüellerde yaratılan ve Turner’ın artan bir topluluk duygusu olarak tanımladığı komünite anları, bireyleri birbirinden ayıran sınırları ortadan kaldırır.

- Ritüellerde özgül bir biçimde kullanılan semboller yoğun ve değerli anlam taşıyıcıları olarak ortaya çıkarlar ve hem aktörlerin hem de seyircilerin farklı yorumlama alanları yaratmalarını sağlarlar.



Bahsi geçen iki mekanizma cem ritüellerinde müziğin işlevinin kavranması bakımından katkısı eşiksellik durumuna bağlı komünitas anları ile ilgilidir. Turner'in "komünitas" kavramının temeli olan "bir" olma, "birbirinde erime" hâli cem ritüellerinin temel motivasyonu olarak karşımıza çıkar. Görevli "canlar" icralarını gerçekleştirir ve bir yandan ritüelin içerisinde bu ortak duygu durumunun içinde bulunurlar. Ritüel kolektif olarak yürütülür. Cemde hiçbir şekilde ikilik düşüncesine yer verilmez. Kadın/erkek, zengin/fakir yoktur. İnanca göre kadın orada cem erenlerindendir. Dişi eril ayırımı yapılmaz (Turan, 2010, s. 159). Cem bir birlik, bir bütünlük olma esasına dayanır (İnce, 2017, s. 69). İnce'ye ait alan çalışmalarının yer aldığı aynı araştırmada "Zâkir" olarak adlandırılan görevli müzisyenin semah esnasında gerçekleşen bu eşitleme durumunu şu şekilde dile getirildiğini görüyoruz: "...Çocuk, orta yaşlı, yaşlı demeden meydana çıkan herkesin kendi bildiği gibi kimsenin karışmadan dönebilmesi istenir" (İnce, 2017, s. 59).

Semah dönenlerin, semah esnasında somut yaşamdan ayrılması gerekir. Semahın felsefesinde her insan küçük bir kainattır. Semah çıplak ayak dönülür. Ayak çıplaklığı temizlik ve arılığı temsil eder (Turan, 2010, s. 159). Bu ifadelerden yola çıkarak, katılımcıların kurallar çerçevesinde yürüyen ritüelin içerisinde semah ve müzikle gelen ve bu aracılık ile gerçekleşen anda kalma deneyiminin en önemli deneyimlerden biri olduğunun altını çizmeliyiz. Vücut hareketi ve müziğin yarattığı bağlantı, hem icracı hem de izleyici için yeni bir deneyime yol açar. Vücudu ve ruhu birbirine bağladığı kadar izleyici ve semah döneni de birbirine bağlayan en büyük etken sessellik yani işitsel mekândır.

Burada beden ve ses ilişkisine değinmek gerekir. Sesin bedene nüfuz edişi ve aynı zamanda geçiciliği, fizyolojik anlamda büyük bir etki gücü oluşu, semah ritüelini görsel bir alandan daha çok işitsel alan olarak düşünmemizi sağlar. "Semah" kelimesinin etimolojik olarak "dinlemek" anlamına gelmesi de bu açıdan bakıldığında dikkat çekicidir. Burada semah sırasında ritüel süreçlerin bir ögesi olan ritim önemli bir araç olarak karşımıza çıkar. Fischer ritmi nefes alıp vermemizi ve kalbimizin atışını düzenleyen bedensel bir yasa olarak tanımladıktan sonra performansta ritmin katılımcılar tarafından algılanabilen içsel ve dışsal bir ilke olarak algılanması gerektiğini belirtir (Fisher, 2016, s. 99). Aynı metinde ritmi sadece bedensel olarak -yani bedenimizin kendi ritmi gibi- hissettiğimiz zaman onun etkisinin enerjetik bir ilke olarak yayılabildiği ifade edilir. Semahta dönen, izleyen kişilerin benzer bir hâli deneyimlemelerini ve semah sırasında farklı tempodaki kesitlerin ve hızlanmanın tüm katılımcılar üzerindeki etkilerini bu ilkeler ile düşünebiliriz.

Alevi kültüründe "kutsal dans" yerine "semah dönme" tanımlamasının kullanımı yaygındır: "Semahın içinde, müziksel kimi pratikler/bileşenler eşliğinde 'dans' niteliğinde bir davranış sergilenir. Aleviler için bu davranış, dans etme, oynama gibi seküler çağrışımlar barındıran sözcüklerle tanımlanmak yerine, genel geçer olarak "dönme" sözcüğü ile nitelendirilir" (Ersoy, 2019, s. 52). Bu kültürde "müzik" kelimesinin yerini de farklı ifadeler alır. Örneğin, İnce'nin çalışmasında yer verilen röportajda müzisyen ve ses eğitmenliği de yapan Cavit Murtezaoglu bunu şu şekilde dile getirir: "Cemde müzik yerine 'nağme' demek gerek... cemdeki nağmelerin ister insan sesi ile ister vurmalarıyla, ister enstrümanlarla olsun görevi insanı ezele götürüp, ezele yolculuk yaptırarak ve an'a getirip sonra andan çıkararak geleceğe götürmesidir... İnsanı zaman yolculuğuna çıkarır" (İnce, 2017, s. 49). Bu durumda cem ritüelinde bedensel ve sessel eylemlerin günlük hayatta kullandığımız müzik ve dans tanımlarının ötesinde bir anlama büründüğünü söylemek mümkündür.

3.2. Müzisyenin Görevi

Sufizm ve ezoterik gelenekteki kaynaklara baktığımızda yaratılışın baştaki hâlinin titreşim olduğundan söz edildiğini görürüz. Ses ve bununla beraber renk bilgisi, yaşamı ve yaratıcılığı anlayabilmek için önemli araçlardır (Akçakmak, 2021, s. 69). Doğu ve İslam felsefesinde gözlemleme pratikleri ile öznel bilincin gözlemci objektif duruma gelmesi meselesine değinilir. Nesnenin ob-jeden ayrılmadan deneyimlenmesi durumu, bir müziği deneyimlerken onunla “bir olma” durumudur. Özellikle semah ritüelinde müzik ses ve hareket, farklı bir deneyimin, trans deneyiminin yaşamasına neden olur. Markussen 1990’lı yıllarda öğrencileri ile birlikte katıldığı cem ritüeli deneyimini dünyevi yaşamın dışında, daha önce deneyimlemedikleri bir durum olarak tasvir eder (Markussen, 2012, s. 52).

Alevi ritüellerinde müzik ve mistisizm üzerine yapılan çalışmalarda bu deneyiminin altı çizilir. Bahsi geçen bu hâlin meydana gelmesinde en etkili rol müzisyenlere aittir; “Müzik kalpte vecd denilen bir hâl doğurur, vecd de insan vücudunun hareket etmesini, raks edilmesini sağlayarak bir his ortaya çıkarır” (Kurt, 2018, s. 138). Vecd hâli ve birlik, evrenle uyum hâli komünitasın yaşandığı anlar olarak Turner’ın metinlerinde de karşımıza çıkar (Turner, 1986, ss. 43-44).

Cem ritüelinde müzik icra edenlere “Zâkir”⁸ denir. Zâkirlik ve Zâkirin görevi cemdeki on iki hizmetten birisidir. Seslendirdikleri nefes, deyiş, düvaz imam vb. gibi müziksel türlerin sözlerini, Alevi topluluğunun inanç ve kültürünü aktarmaya yarayan en etkili araç olarak nitelendirmek mümkündür.

Gerçekleşen ritüellerin odağında müzik ve müzisyen vardır. Cem hizmetlerinin yürütülmesi sırasında en önemli görevlerden birisi de Zâkirin cemdeki hemen her aşamada yaptığı müzik performanslarıdır. Zâkir, söylediği kelimeler, nefesler veya şiirler ile kutsal olan cem ritüelinin metnini anlatı şeklinde sunmaktadır. Alevi inanç sistemi içerisinde önemli bir görev üstlenmişlerdir. Elleriindeki sazları eşliğinde söyledikleri deyişler, nefesler ile edep erkân ve yol konusunda bir görev ve amaçları vardır. Sözlü anlatım geleneğinin bu önemli temsilcileri ritüelin başlangıcından sonuna kadar kelimeler, dualar ve semah sırasında, ritüelin tüm süreçlerinde yer alırlar (Çıblak, 2014, s. 138).

Zâkir, eşiksellik süreçlerinde de etkili bir aktör olarak yer alır. Burada özellikle semah esnasında müzikle, sesle birlikte yaşanan, bireylerin sınıflandırılmadığı bir geçiş süreci, eşiksel bir evre olarak değerlendirilebilecek niteliktedir. Katılımcılar semah dönüşünde yer ve gök arasında, şimdi ve zamanın ötesinde “bir” olma hâlindeyler. An’ın deneyimi ile bir yandan da sınıflandırılmayan bir durum içerisindeyler. Eşiksel evrenin görece kimliksiz, var olunmayan, geçici bir sosyo-kültürel bölge olduğunu hatırlatmak yerinde olacaktır.

Cem ritüeli Turner’ın “ritüel” kuramı bağlamında ele alındığında sembolik bir eylem olarak değerlendirilebilir. Cem ritüelinde semahın simgesel niteliklerini barındıran şu tanım bu ifadeyi güçlendirmeyi mümkün kılar: “Alevi-Bektaşî inancında cem sırasında on iki hizmetten biri olan, saz ve söz eşliğinde kadın ve erkeklerin birlikte yaptığı gökyüzünde uçmak, evrenin dönüşü gibi dönmek, turnalar gibi kanat çırpıp uçmak, haktan alıp halka vermek, paylaşmak gibi farklı anlamlar taşıyan kutsal hareketlerin bütünüdür” (Engin, 2010, s. 412).

Ritüel süreçlerde meydana gelen bütünlük hissi, birlikte, burada ve şimdide olmak, deneyimi anlamlı kılan nitelikler arasındadır. Bu sürecin yürütülmesindeki en önemli rol, görevli müzisyenin rolüdür. Zâkirler için bu evredeki görevliler demek mümkündür. Cıblak performans teorisi bağlamında yaptığı alan çalışmaları sırasında Mersin Cemevi’nde zâkirler ile yaptığı görüşmelerde müzisyenin görevinin önemi Erkan Kazım Özer tarafından şu şekilde dile getirilmiştir:

⁸ Zâkirler Orta Anadolu’da bazı bölgelerde âşık, diğer bazı bölgelerde güvender veya sazandar olarak da adlandırılırlar (Kurt, 2018, s. 139)



“Cemde en önemli hizmetlerden birini yürüten Zâkir cemin dışında düşünülemez. Bu hizmete talip olanlar, öncelikle cemlere katılarak geleneği tanımakta, deyişlerin asıl anlamını yaşayarak öğrenmekte ve kendisini yetiştirdikten sonra da bu göreve talip olmaktadır. Nefeslerde anlatılanların özünü, anlamını bilmeyen, bunları hissetmeyen bir kişinin Zâkirlik yapması mümkün değildir.” (Cıblak, 2014, s. 124)

3.3. Ritüel Sembolü Olarak Kutsal Enstrüman: Saz

Turner'ın antropolojisinde simgeler, “göstergelerden” farklı olarak sezgi ve duyguların yoğunlaştığı ve çoksesli bir alana dâhildir. Dolayısıyla ritüelin alt birimi olan simge ya da başka bir deyişle ayinsel (ritüelistik) simge birçok gösterilenle ilişkilendirilir (Özbudun, Şafak ve Altuntek, 2005, s. 288). Ritüeli bir simgeler dizgesi olarak ele almak mümkündür. Ritüelde yer alan tüm nesneler, sesler ve hareketlerin simgesel anlamları Victor Turner'ın “simgesel antropoloji” kuramında performatif bir nitelik kazanır. Mekânda gerçekleşen ritüel anlamını bu nesneler aracılığı ile kurar diyebiliriz. Performans etkinliklerinde genellikle tüm nesneler, etkinlik bağlamında nesnelere atanan değerden çok daha düşük bir piyasa değerine sahiptir. Bununla beraber yerine konulmaz bir manevi değere sahiptirler.

İslam öncesi Anadolu Şaman geleneğinde kopuzun kutsal bir çalgı olduğunu görürüz. Sazın bu kutsallığı cem ritüellerinde bu enstrümanın görevli müzisyenin adeta diğer yarısı olarak tanımlanır. Saz sadece cemlerde ve muhabbet erkânında çalınır ve Aleviler arasında “Telli Kur'an” adıyla da anılır; “[b]u sazın işlevi sadece cemlerde ve muhabbet erkânında çalınması ve Zakirlerin deyişi ile Hak nefesi, mürşit kelamı, deyiş vb. kutsiyeti olan eserlerin icrasında kullanılmasıydı. Bundan dolayı Aleviler arasında Telli Kur'an adıyla da anılmaya başlandı” (Kurt, 2018, s. 145).

Benzer bir şekilde farklı kültürlere ait ritüellerde enstrümanların icracı ya da görevli müzisyen ile “bir” olma hâline rastlarız. Doğu'nun kadîm kültürlere ait metinlerinde müzik yapmanın, evrenin insani düzeyde tekrar yaratımını andıran dinî bir pratik olduğundan bahsedilir. İnsan bedeni ve telli çalgılar kıyaslanır. Örneğin Kitada, telli enstrümanların beden ile özdeşleştirilmesini Hint kültürü ve estetiği bağlamında değerlendirirken, insan bedenindeki tüm sinirler ve kanallar tellerle, beden de telli enstrümanın kendisi ile karşılaştırır⁹ (Kitada, 2012, s. 108).

Cem ritüellerinin merkezinde yer alan sazı bir ritüel sembolü olarak ele almak mümkündür. Turner'ın ritüelde yer alan sembollerin hangi anlam biçimlerinde var olduğu ile ilgili temel düşüncelerinden yola çıkarak aşağıdaki şekilde bir sıralama yapabilir ve böylece yorumsal, operasyonel ve konumsal anlamlarından bahsedilebilir:

Deflem'e göre yorumsal anlam; simge semantik anlama dayanır. Simgenin ritüel ya da ritüel içinde olmayan adı kültürel olarak seçilmiş fiziksel karakteristikleri, insan eyleminin ürünü olan simgesel bir nesne olarak yorumlanmasıdır. Operasyonel anlam ise nesne ile ritüel esnasında yapılan eylem ile ilişkilidir. Konumsal anlam simgenin sadece farklı ritüel performanslara ait simgeler ile ilişkilendiğinde anlam kazanmasıdır (Deflem, 1991, s. 24).

Bu bağlamda ele alındığında saz bir ritüel simgesi olarak katılımcıları için ortak bir kutsallık taşıyan ritüel nesnesidir. Ritüel mekânı ve dışında kutsal kitaba atıfta bulunarak simgesel bir isimle anılır. Ritüel sırasında ritüelin akışını ve işleyişini belirlerken, ritüel içerisinde yukarıda bahsedilen diğer hizmetler ile organik bir ilişkide olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

⁹ Doğuda Hint ve Japon dillerinden Avrupa dillerine kadar çeşitli diller üzerine yapılmış araştırmalarda Türkçede yer alan “bam teline dokundu” ifadesini hatırlatan ifadeler de rastlanır. Bu bağlamda telli çalgılar ve beden benzeşmesinin kültürlerarası bir olgu olduğu öne sürülür.



Sonuc

Bu çalışmada cem ritüelinde müziğin kullanımına, performans teorisi bağlamındaki işlevi ve ritüel süreçlerde yaşanan bireysel ve kolektif deneyimlerdeki rolü üzerine odaklanarak bakılmıştır. Cem ritüeline ait süreçlerde yer ve gök arasında, şimdi ve zamanın ötesinde “bir olma” hâli olarak ifade edilen deneyimler, eşiksel evreye ait görece kimliksiz bir alan olarak tanımlanabilirler. Katılımcıların ifadeleriyle günlük hayattaki rollerden, kimliklerden özgürleşmelerinin yanı sıra ritüelin önerdiği bir dönüşüm sürecinin ve sıra dışı anların deneyimlenmesi söz konusudur.

Geleneksel sanat deneyiminde yaşanan sanat ve gerçeklik arasındaki karşıtlık bu ritüel süreçte başka bir niteliğe bürünür. Performans teorisinde ritüellerde meydana gelen bu durum ritüel süreçlerin estetik performanslardan farkını belirler. Ritüel süreçlerde yaşanan kalıcı deneyimler ritüel performansın en belirgin niteliğidir. Özellikle eşikselliğin, ritüel süreçlerde oluşan bu farklı deneyimlerin gerçekleşmesinde önemli bir yeri vardır. Müziği ve kutsal dansları aynı mekânda dinlemek, izlemek ve icra etmek yolu ile eşiksellik gerçekleşir. Schechner eşiksel evrede meydana gelen iki önemli durumdan bahseder; ilki günlük hayatta bürünülen rollerden çıkılması, ikincisi yeni kimliklerin ve güç dinamiklerinin kurulması, diğer anlamı ile bir dönüşümün meydana gelmesidir (2013, s. 66). Cem ritüelinde ritüel mekânında gerçekleşen sessel ve bedensel eylemlerin ritüel süreçteki benzer deneyimlerin oluşumunda önemli bir rolü vardır.

Performans araştırmalarında katılımcıların ortak deneyimi bir iletişim biçimi olarak karşımıza çıkar. Schechner bu tip bir deneyimin oluştuğu özel anların meydana gelmesinde müzik ve beden ilişkisinin altını çizer (Schechner, 1988, s. 253). Ses ve beden ilişkisinin ritüel süreçlerde kolektif deneyimin oluşmasında önemli bir yeri vardır.

Cem ritüeli süreçlerinde müziğin gittikçe artan bir topluluk duygusu olarak tanımlanan komünitas anlarını yaratmakta en etkili araç olduğunu görürüz. Örnek olarak semahta deneyimlenen bu anların meydana gelmesi akışta gerçekleşen müzik eylemi ile doğrudan bağlantılıdır. Ritüel süreçte “ben”in ötesine geçme hâli olarak tanımlanan durumun tezahüründe müzik, ritüelin kapalı yapısı içerisinde zihni, bedeni ve mekânı aşmak için kullanılır. Cem ritüelinde görevli müzisyenler olarak tanımlanabilecek Zâkirler ritüelin yürütülmesinde önemli bir etkiye sahiptirler. Ritüele ait metinler, ifade biçimleri ve dilin ötesinde farklı bir iletişim alanının oluşmasında etkilidirler. Zamanın ötesinde ve katılımcılar tarafından “bir olma” hâli olarak tanımlanan anın deneyiminde en önemli rol görevli müzisyenin rolüdür. Komünitas ve eşikselliğin kesiştiği noktanın ritüeli oluşturduğu bilgisinden yola çıkarak saz, ritüelin gerçekleştiği eşitlenme anında (yine kuram içerisinde “akış” kavramına dayanarak) geçmiş ve gelecekte bağımsızlaşmak için bir ses ortamı kurar.

Ritüel mekânı, performansçılar, müzik eylemi ve izleyenler arasındaki dinamikler cem ritüelinde müziğin performatif niteliğini sorgulamamıza neden olur. Ritüelde yer alan nesnelerin ve seslerin simgesel anlamlarının performatif bir nitelik kazandığından yola çıkarak, sazın mekânda gerçekleşen ritüel anlamı kurmak için aracı olduğunu söyleyebiliriz. Müzik ve ritüel arasındaki ilişki ilk bakışta ritüeli destekleyen ya da isteğe bağlı bir bileşen gibi gözükse de ritüelin doğasını ve gerçek etkilerini belirlemede odak noktasıdır. Ritüel süreçlerdeki yerini kurama ait temel kavramlar ile ele aldığımızda saz, paylaşılan bir akış olarak nitelendirilen komünitas durumunun en önemli aracıdır.

Herhangi bir performansın işlevinin ne olduğu konusu performans araştırmalarının önemli sorularından biridir. Schechner performansın işlevini yedi madde ile özetler:

- Eğlendirmek,
- Güzel olanı yaratmak,
- Kimlik değişimi ya da kimliğin belirginleştirilmesi,
- Topluluğun oluşumuna ve büyümesine teşvik etmek,
- İyileştirmek,
- Öğretmek ya da inandırmak,
- Kutsal olanla ya da şeytanî olanla uğraşmak.

Schechner'in, ritüel performansın -öncelik sıralaması gözetmeksizin- mümkün olan en yüksek sayıda işleve sahip olma eğiliminde olması gerektiği önermesini (Schechner, 2013, s. 46) cem ritüeli performanslarının eşiksellik ve komünitas bağlamı çerçevesinde değerlendirdiğimizde; performansın, eşiksellik bağlamında kimlik değişimi, görevli müzisyenin müzik ile ilişkisi bağlamında öğretmek ve inandırmak, kutsal olanla kurulan ilişki ve komünitas bağlamında ise topluluğun yaşadığı ortak deneyimin oluşumuna katkısı gibi işlevleri yerine getirdiği görülmektedir.

Kaynaklar

- And, M. (2003). *Oyun ve Bügü-Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Akçakmak Birgül, H. (2021). *Gürciyev ve Performans Sanatı*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Artun, E. (2014). *Ansiklopedik Halkbilimi/Halk Edebiyatı Sözlüğü*. Ankara: Karahan Kitabevi.
- Butler Brown, K. (2007). The Social Liminality of Musicians: Case Studies from Mughal India and Beyond. *Twentieth-Century Music*, 3(1), 13-49. doi:10.1017/S147857220700031X.
- Cossu, A. (2010). Durkheim's Argument on Ritual, Commemoration and Aesthetic Life: A Classical Legacy for Contemporary Performance Theory. *Journal of Classical Sociology*, 10(1), pp. 33-49.
- Çebecioğlu, E. (2005). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Anka Yayınları.
- Çıblak, N. (2014). *Alevi Cem Evlerinde Nefesler*. İstanbul: Otorite Yayınları.
- Deflem, M. (1991). Ritual, Anti-Structure, and Religion: A Discussion of Victor Turner's Processual Symbolic Analysis. *Journal for the Scientific Study of Religion*, 30, pp.1-25.
- Engin, R. (2010). Kızıldeli Süreklerinde Okunan Nefesler. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 56, ss. 411-424.
- Ersoy, İ. (2019). Müzik Türleri Sınıflandırılmasında Bir Model Uygulaması: Bir Müzik Türü Olarak "Semah". *Eurasian Journal of Music and Dance*, (14), ss. 32-62.
- Fischer-Lichte, E. (2016). *Performatif Estetik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Markussen, I. (2012). *Teaching History, Learning Piety: An Alevi Foundation in Contemporary Turkey*. Lund: Sekel Bokförlag.
- İnce, S. (2017). *Bir Cemevinde Cem Ritüeli, Haliç Üniversitesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). 05.02.2021 tarihinde <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden erişilmiştir.
- Kitada, M. (2012). *The Body of the Musician*. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers.
- Kurt, N. (2018). *Alevi Erkanında Zakir ve Bağlama. IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşilik Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. ss.138-150.
- Langer, R. (2020). The Aesthetics of Contemporary Alevi Religious Practice: A Bodily-and-Material Cultures' Approach. In M. Greve, R. Motika & U. Özdemir (Eds.). *Aesthetic and Performative Dimensions of Alevi Cultural Heritage* (pp. 33-44). Würzburg: Ergon-Verlag.
- Lussana, M. (2013). Music and Body as Ritual Performance. *APRJA* 2/ 1, pp.87-93.



Pereira, S. C. A., Marinho, H. (2011). Ritual in the context of contemporary music performance. In *Performance Studies Network International Conferences* (pp. 108–120) 15.04.2021 tarihinde <https://novaresearch.unl.pt/en/publications/ritual-in-the-context-of-contemporary-music-performance> adresinden erişilmiştir.

Morley, I. (2003). *The Evolutionary Origins and Archaeology of Music*. Darwin College Research Report. 25.09.2020 tarihinde <https://www.darwin.cam.ac.uk/drupal7/sites/default/files/Documents/publications/dcrro02.pdf> adresinden erişilmiştir.

O'Grady, L. (2011). The Therapeutic Potentials of Creating and Performing Music with Women in Prison: A qualitative case study. *Qualitative Inquiries in Music Therapy*, 6, pp. 122–152.

Özbudun, S., Şafak, B. ve S. Altunel (2005). *Antropoloji Kuramları, Kuramcılar*. Ankara: Dipnot Yayınları.

Özdemir, U. (2018). Between Debate and Sources: Defining Alevi Music. In B. Weineck, J. Zimmermann (Eds.), *Alevism Between Standardisation and Plurality Negotiating Texts, Sources and Cultural Heritage* (pp.165-193). Berlin: P. Lang.

Turan, F. (2010). Şaman Ritüellerinden Alevi Semahlarına Esrarlı Yolculuk. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaşî Araştırma Dergisi*, 56, ss.153-162.

Turner, E. (2012). *Communitas: The Anthropology of Collective Joy*. New York: Macmillan.

Turner, V. (1969). *The Ritual Process, Structure and Anti-Structure*. New York: University of Rochester.

Turner, V. (1967). Betwixt and between: the liminal period in rites de passage. In Turner, V. (Ed.), *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual* (pp. 93–111). Ithaca: Cornell University Press..

Turner, V. (1986). *The Anthropology of Experience*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.

Turner, V. (2018). *Ritüeller Yapı ve Anti-yapı* (Nur Küçük, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre: Human Seriousness of Play*. New York: Paj Publication

Şahin, H. İ. (2015). Ritüel ve Kutsal Anlatı İlişkisi Bağlamında Balıkesir Çepnilerinin Cem Törenlerindeki “Miraçlama”ları Üzerine bir Değerlendirme. *Milli Folklor*, 27/105, ss. 99-110.

Schechner, R. (1988). *Performance Theory*. New York: Routledge.

Schechner, R. (2013). *Performance studies: An Introduction*. New York: Routledge.

Thomassen, B. (2014). *Liminality and the Modern: Living Through the In-Between*. London: Ashgate.



Eleştiri Makalesi/ Review

“Mardinli Koçerler” Makalesi Üzerine Bir Eleştiri Yazısı: Kürtler ve Peripatetik Gruplarla İlgili Çalışmalarda Akademik Sorumluluğun Politik Boyutları¹

A Critical Essay on the Article

“Mardinli Koçerler”: The Political Dimensions of Academic Responsibility in Studying the Kurds and Peripatetic Groups

N. Argun ÇAKIR²

Öz

Bu yazı MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi’nin 2. cilt 18. sayısında yayımlanmış “Mardinli Koçerler” başlıklı makale (Mak ve Kurtişoğlu, 2018) üzerine kaleme alınmış bir eleştiri yazısıdır. Bahsedilen makale günümüzde yöre insanları tarafından Mardin bölgesi olarak tanımlanan bölgedeki *kemaçe* icracıları hakkında, özelde ise 1970’lerden itibaren bölgedeki en meşhur *kemaçe* icracısı olan Miradê Kinê’nin *Sabiha* şarkısı icrası hakkındadır. Makalede şarkının Arapça, Kürtçe, Süryanice ve Türkçede söylendiği kayıtların bulunması Mardin’de çokkültürlülüğün bir tezahürü ve ifadesi olarak yorumlanmıştır. “Mardinli Koçerler” makalesi, incelediği icracılar ve repertuvar anlamında bir ilk çalışma değeri taşımaktadır, fakat makalenin sunduğu veriler ve iddiaların bazıları sorunludur. Bu eleştiri yazısının amacı “Mardinli Koçerler” makalesine derinliğine sirayet etmiş olan hatalı bilgileri ve anlayışları aynı alanda yürüttüğüm araştırmamın ışığında değerlendirmek ve makalenin ana öznelerini oluşturan Kürtler ve peripatetikler bağlamında bu hataların politik boyutlarını tartışmaktır.

Anahtar Kelimeler:³ Mardin, Dom, Koçer, Mıtrıp, Rebap, Kemençe.

Abstract

This is a critical essay on the article “Mardinli Koçerler” (Mak and Kurtişoğlu, 2018) published in vol. 2, issue no. 18 of the MSGSU Social Sciences Journal. The article discusses *kemaçe* players in the Mardin area with a special focus on famous *kemaçe* player Miradê Kinê and his performance of the song *Sabiha*. In the article, the authors present the existence of variants of the song

¹ Makale başvuru tarihi: 04.08.2021, makale kabul tarihi: 09.10.2021.

² Müzik Bölümü, Bristol Üniversitesi, arguncakir@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2229-1833.

³ Anahtar kelimeler bu eleştiri yazısı ve eleştirisi yapılan “Mardinli Koçerler” makalesinin katalog taramalarında birlikte çıkabilmeleri için “Mardinli Koçerler” makalesinden kopyalandı.



in Arabic, Kurdish, Suryoyo, and Turkish as a manifestation and expression of multiculturalism in the Mardin area. This critical essay aims to redress the various problematic assertions and information presented in the article on the basis of my own research on peripatetic kemaçe players and discuss the political connotations evoked by such errors in the context of Kurdish Studies and studies on peripatetic groups in Turkey.

Keywords:⁴ Mardin, Dom, Koçer, Mıtrıp, Rebap, Kemeñçe.

Bu eleştiri yazısı MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi'nin 2. cilt 18. sayısında yayımlanmış "Mardinli Koçerler" başlıklı makale üzerine yazılmıştır (Mak ve Kurtişoğlu, 2018). Bahsedilen makale günümüzde yöre insanları tarafından Mardin bölgesi⁵ olarak tanımlanan bölgedeki *kemaçe* [okunuşu, kema:çe]⁶ icracıları hakkında, özelde ise 1970'lerden itibaren bölgedeki en meşhur *kemaçe* icracısı olmuş Miradê Kinê'nin [Miradê Kînê] *Sabiha* şarkısı icrası hakkında yazılmıştır. Makalede şarkının Arapça, Kürtçe, Süryanice ve Türkçede söylendiği kayıtların bulunması Mardin'deki çokkültürlülüğün bir tezahürü ve ifadesi olarak yorumlanmıştır. Makalenin konusunu teşkil eden *kemaçe* icrası ve peripatetik⁸ -ya da daha yaygın tabirle 'çingene'- *kemaçe* icracıları hakkında müzik odaklı çalışmalar bulunmamaktadır ve "Mardinli Koçerler" makalesi bu anlamda bir ilk çalışma değeri taşımaktadır. Hem konu hem de coğrafya olarak benim de çalışma alanımı⁹ teşkil eden bu kültür alanına atılan ilk adımların sağlam olması, gelecekte bu konuyu çalışacak araştırmacılara güçlü bir zemin sağlayacaktır ve onları geçmiş çalışmaların hatalarıyla boğuşmak ve bunları düzeltmek vazifesinden azat edecektir. Bu eleştiri yazısının amacı "Mardinli Koçerler" makalesinde bulunan türlü hatalı bilgileri ve anlayışları geç olmadan düzeltmek ve makalenin incelediği konu bağlamında bu hataların politik boyutlarını tartışmaktır. Konuyla ilgili müstakil bir makale yazmanın uzun vadede daha uygun olacağı açıktır, fakat bu hatalara ivedilikle dikkat çekilmesini gerekli gördüğüm için öncelikle bir eleştiri yazısı yazmayı seçmiş bulunmaktayım.

"Mardinli Koçerler" makalesinde görülen pek çok sorunun veri kaynaklı olduğu söylenebilir. Makalenin yazarları kullandıkları verinin sekiz yıllık genel görüşme ve 2014-2018 yılları arasına ithaf ettikleri "gözlem ve derinlemesine görüşmeler" (Mak ve Kurtişoğlu, 2018, s. 330) tarafından teşkil edildiğini belirtmektedir. Benim aynı peripatetik sülaleler ile alan

⁴ The keywords have been copied from the "Mardinli Koçerler" article to ensure the article and this critical essay appear together in online searches.

⁵ Şu an yöre insanları tarafından sıklıkla ve özellikle bölge dışından kişilere Mardin bölgesi olarak tarif edilen bu bölge *kemaçe*-nin yoğunluklu esas olarak çalıştığı kültürel anlamda benzerlik gösteren daha ufak bölgelerin birleşimidir ve Türkiye sınırları içerisinde özellikle Midyat, Gercüş, İdil, Dargeçit ve Nusaybin ilçeleri ile civar köyleri kapsamaktadır. Bu kültürel alan Kuzey Suriye içine de uzanır ve buradaki merkez alanı Kamışlı şehri ve civarıdır.

⁶ Bu yazıda sıklıkla tekrar edilen Kürtçe kelime ve özel isimlerin Türkçe yaklaşık okunuşları köşeli parantez içerisinde verilmiştir. Tüm Kürtçe kelimeler ise italik olarak yazılmıştır. Kullanılan basitleştirilmiş Türkçe fonetik yazımda 'ː' işareti ardından geldiği sesli harfin uzun okunduğunu göstermektedir.

⁷ Kürtçe ortografide ê harfi yaklaşık olarak Türkçedeki ince e sesine (örneğin el) karşılık gelmektedir.

⁸ Burada peripatetik terimi ile 1970'lerin ortasında ortaya çıkan ve sonrasında niş bir akademik alan olarak kalan antropolojik *peripatetik adaptasyon* kavramına gönderme yapıyorum. Bu literatürde peripatetik adaptasyon bir insan grubunun ekonomik geçimlerini ağırlıklı olarak sosyal kaynaklar yani diğer insanlar -özellikle tarımcılar, çobanlar ve şehirli tüccarlar- üzerinden sağlaması ve bunun planlı dönemsel bir mekânsal hareketlilik (*spatial mobility*) olarak tanımlanmıştır. Bu adaptasyonun ilgili gruplar için henüz derinlikli olarak incelenmemiş olsalar da endogami, düşük sosyal statü sahipliği, vs. gibi ortak sosyal sonuçlar doğurduğu da etnografik kayıttan görülebilmektedir. Bu ortaklıklarla ilgili daha fazla bilgi için bkz. Rao (1987) ve Berland ve Rao (2004).

⁹ Doktora alan çalışmam Nusaybin'de 2013 yılının Nisan ayı ile 2014 yılının Ekim ayı arasındaki bir yıllık bir yaşam deneyimine dayanıyor. Bu süreçte son kırk yıl içerisinde farklı zamanlarda Nusaybin'e yerleşmeyi seçmiş ya da yerleşmek zorunda kalmış farklı peripatetik sülaleler ile çalıştım. Bölgedeki peripatetik ve peripatetik olmayan dostlarım ve tanıdıklarım ile ilişkilerim bu süreden sonra da güçlenerek devam etti. Buna örnek olarak iki sene önce, 2013'ten beri tanıdığım peripatetik bir dostumla kirvelik ilişkisi kurmamızı verebiliriz. Nusaybin'e 2017, 2018 ve 2019 yıllarında kısa süreli ziyaretler yaptım ve bu süreçte veri toplamaya devam ettim. 2013 yılının Nisan ayından şu ana kadar ürettiğim toplam veri, 1200 sayfaının üzerindeki alan araştırması notları ve yıllar içerisinde yapılmış farklı uzunluklardaki yaklaşık 130-140 görüşmeden oluşmaktadır. Buna ek olarak 2015'ten itibaren *kemaçe* icracılarının çoğunlukla aktif olduğu Facebook'ta *kemaçe* icrası ile ilgili veri toplamaya başladım.

çalışmamda ürettiğim veriler ile kıyaslandığında bu görüşmelerin iddia edilen derinliği tamamıyla şüphe altında kalmaktadır. Hâlihazırda makalede referans olarak sunulan veri, aynı çekirdek ailenin altı ferdi (anne, baba ve dört erkek çocukları) ile aynı gün içerisinde (14.09.2017) yapıldığı belirtilen tek bir görüşmedir (Mak ve Kurtişoğlu, 2018, s. 348).¹⁰ Açıkça belli olduğu üzere makalenin yazarları yalnızca bir ailenin fertlerini kendilerine kaynak almakla kendilerini muhtemel izlenim yönetiminin (*impression management*) ayırdına varabilmelerini sağlayacak veri çeşitliliğinden mahrum etmektedirler. Bu yazının geri kalanında göstereceğim gibi bu durum makalenin yazarlarını geniş ölçekteki hatalara karşı savunmasız hâle getirmektedir.

Kemaçe icracıları Mardin bölgesinde yakın zamana kadar birkaç istisna haricinde¹¹ peripatetik sülalelerin erkek üyeleri olagelmıştır. Bu sebeple “Mardinli Koçerler” makalesinin ilk dört sayfası bölgedeki peripatetikler hakkında genel bilgilere ayrılmıştır. Bu eleştiri yazısında ben de benzer bir sıra izleyeceğim ve ilk alt bölümde bölgedeki *kemaçe* icracılığı hakkında kısa girizgâhı müteakiben *kemaçe* icracılarının içerisinde çıktığı peripatetik sülalelerden ve bunlarla ilgili yerel sınıflandırma meselelerinden bahsedeceğim. Burada “Mardinli Koçerler” makalesine gönderme yapacak ve bu konular hakkında makalede mevcut bulunan yanlış yönlendirici iddialar ve veriler üzerine detaylı açıklamalarda bulunacağım. İkinci alt bölümde ise makaledeki müzik analizine odaklanacağım ve özelde makalenin incelediği Miradê Kinê'nin *Sabiha* icrasını *kemaçe* icracılığı üzerinden eleştirel bir şekilde değerlendireceğim. Son alt bölümde “Mardinli Koçerler” makalesinde karşılaşılan hatalı veri ve iddiaların peripatetikler üzerine çalışmalar ve Kürt çalışmaları özelinde siyasi çağrışım ve tehlikelerinden bahsedeceğim.

***Kemaçe* İcracılığı, Mardin Bölgesinde Peripatetikler ve Yerel Sınıflandırılmaları**

*Kemaçe*¹² ya da daha az yaygın adıyla *ribab*¹³, üç telli yaylı bir çalgıdır ve ağırlıklı olarak yukarıda bahsedilen kültürel alan içerisinde icra edilmektedir. *Kemaçe* icracıları aynı zamanda ses icracılarıdır ve söyledikleri şarkılara *kemaçe* ile eşlik ederler. Çalgının tarihsel olarak temel iki icra alanı vardır. Birincisi günümüzde artık yok olmuş, köy odalarında (yerel Kürtçede *ode*) gerçekleşen meclislerdir (*civat*) (Çakır, 2019, ss. 114-116). Bu meclislerde destan veya halk hikâyesi türüne dâhil edilebilecek, genellikle savaş ve çatışmaları konu alan şer ve müzikal olarak aynı stilde söylenen aşk temalı *lawik*-lar icra edilmektedir. Günümüze kadar gelmiş ve tahminen 1970-1985 yılları arasında yapılmış *kemaçe* kayıtlarının ezici çoğunluğu bu tip meclislerde kasetçalarlar ile yapılmış amatör kayıtlardır. *Kemaçe*-nin diğer icra alanı ise kutlamalardır. Eskiden bölgede çeşitli kutlamalarda müzik icrası bulunsa da bunların en önemlisi ve günümüzde geçerliliğin koruyan yegâne örneği düğünlerdir (Çakır, 2019, ss. 111-113 ve ss. 191-208).¹⁴ Düğünlerde *kemaçe* icracılarıyla özdeşleşen en önemli icra türleri ya *raqsê* adı verilen ve ya *mila* veya *cî de* olarak

¹⁰ Bu aile, benim alan araştırmam esnasında en yoğun temas hâlinde olduğum sülalenin üyelerini içermektedir. Ayrıca kervelerimle yakın akrabalar olmaları sebebiyle kendileriyle belirli ölçüde kişisel tanışıklığım da bulunmaktadır.

¹¹ Bilgim dâhilinde olan istisnalar Omerî aşiretinin bölgesi Omeriyan menşeli Brahîmê Mercî (doğumu: 1940'lar), yine aynı bölgeden Şemseddin Bernişî (doğumu: 1960lar), ve bölgenin dışında *kemaçe* icracılığı yapan Nusret Işık ve Helîmê Omerî'dir. Ayrıca son on yılda *kemaçe* icracılığı özellikle Almanyâ'da Êzîdî gençler arasında yaygınlaşmıştır. Fakat bu değişimin Mardin bölgesinde bir yansıması henüz görülmemektedir.

¹² Çalgının ismi yazarların belirttiği gibi *kemençe* değil, *kemaçe*-dir. Bölgedeki *kemaçe* icracıları ve diğer başka yerliler çalgının ismini Türkçede *kemençe* olarak ifade etseler de bu çalgı yaygın olarak Karadeniz bölgesi ile özdeşleştirilen üç telli kemençe veya Klasik Türk Müziği ve Türk Sanat Müziği adı verilen repertuvarların icrasında bulunan ve klasik veya armudi kemençe olarak adlandırılan çalgı ile anatomik veya icra pratiği açısından bir akrabalık taşımamaktadır. Ayrıca bkz. dipnot: 13.

¹³ Çalgı, icra edildiği merkez Tor bölgesi dışında kalan bazı yerlerde *ribab* veya *rebab* olarak da bilinmektedir. Fakat bu ismin son harfi “Mardinli Koçerler” makalesinin yazarların belirttiği gibi ‘p’ değil ‘b’ harfidir. Bu tip yazım sorunlarının kaynağı kuvvetle muhtemel yazarların Kürtçe yazı pratiğine aşina olmamalarıdır. *Sabiha* şarkısının makalede verilen Kürtçe transkripsiyonundaki (Mak ve Kurtişoğlu, 2018, s. 339) mükerrer basit yazım hataları, bu iddiayı doğrulamaktadır.

¹⁴ Günümüzde geçerliliğini yitirmiş diğer kutlamalar için bkz. Dilovan, 2000, ss. 39-44.

bilinen omuz danslarına eşlik eden dans şarkılarıdır. Bunun dışında kemaçe icracıları geçmişte *hurizî* adlı dansları da icra ediyorlarsa da¹⁵ günümüzde artık icra eden kalmamıştır. 1970'lerden sonra delîlo adı verilen istisnasız 4/4'lük ölçüdeki dans şarkıları da kemaçe üzerinde çalınmaya başlanmıştır ve günümüzde kemaçe icracılarının repertuvarlarında sıklıkla yer almaktadır (Çakır, 2019, s. 115 ve s. 193).

Kemaçe icracılarından ilk olarak 1990'lardan sonra bazı Kürt entelektüellerinin yazılarında kısaca bahsedilmiştir.¹⁶ Bu durum dönem entelektüellerinin ilgisini aslen icracıların değil, icra ettikleri türlerin çekiyor olmasıyla açıklanabilir. Bu icra türleri bahsedilen dönemde sözlü kültür kavramsallaştırması üzerinden ve Kürt uluslaşma süreci içerisinde 'Kürtlüğün' üzerine kurulduğu temel öğelerden birisi olarak yeniden üretilmiştir. İrcacıların kendi başlarına bir ilgi nesnesi hâline gelmesi ise ancak 2000'lerden sonra yapılan akademik çalışmalarda görülmektedir.¹⁷ Örneğin, Necat Keskin'in kitap olarak yayımladığı yüksek lisans tezi *kemaçe* icracılarına odaklanmaktadır (2016).¹⁸ Bunun dışında özelden *kemaçe* icracılarına odaklanan çalışmalar bulunmasa da son 10 yılda benzer icracılara -özellikle de günümüzde sıklıkla *dengbêj* olarak tanımlanan icracılara- odaklanan çalışmaların sayısında büyük bir artış gözlenmektedir.¹⁹

Kemaçe icracılığı gibi bu icracıların içerisinde çıktığı peripatetik gruplara odaklanan yalnızca sınırlı sayıda yazılı kaynak bulunmaktadır. Bunların arasında Rüdiger Benninghaus'un Türkiye'deki Kürtler arasında yaşayan peripatetikler hakkında kaleme aldığı bir makalesi vardır (1991). Bu makale özellikle on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda sıkça karşılaşılan Oryantalist çalışmalar tarzındadır: Benninghaus sıklıkla farklı grupların yerel isimlendirmelerinden ve 'gelekenkel' olarak icra ettikleri iş kollarından bahseder. Fakat konuya özcü ve tarihsellikten yoksun bir perspektiften yaklaşması sebebiyle, incelediği insanların kendilerini grup olarak görme ve peripatetik olmayanlar tarafından grup olarak görülme durumlarını ve hayatlarını idame ettirme stratejilerini tarihsel ölçekte değişmez olarak farz etmektedir. Buna ek olarak Adnan Çelik ve Emre Şahin'in "Ötekilerin Hiyerarşisinde Kültürel ve Sınıfsal Karşılaşmalar: Kürt Toplumunda Çingene Algısı ve Sosyal Dışlanma Pratikleri" başlıklı bir makalesi bulunmaktadır (2012). Bu çalışma 1990 sonrası Diyarbakır şehrinde yerleşik bir hayata geçen peripatetiklerin günümüzde deneyimlediği dışlanma pratiklerini incelemektedir. Makalede peripatetikler ve tarımcı veya çoban Kürtler arasında geçmişte var olan himaye ilişkilerine yüzeysel de olsa önemli göndermeler bulunmaktadır.

İki antropolojik çalışmada Kürtlerle ilişkilenen peripatetiklerden bahsedilmektedir. Frederik Barth'ın çoban Basseri aşireti üzerine olan kitabında (1961, ss. 91-92) ve Martin van Bruinessen'in *Agha, Sheikh and State* (Ağa, Şeyh ve Devlet) kitabında (1992, s. 119) kısaca da olsa peripatetiklere değinilmektedir. Bunlarda ortak olarak bahsedilen önemli bir mesele peripatetik sülalelerin mevzu bahis toplumsal yapı içerisindeki yerinin bölgede sosyal ve politik gücün en azından son birkaç yüzyıldır hâkimi olan Kürtler tarafından bir ikilik üzerinden tanımlanmasıdır. Bu ikilik "Mardinli Koçerler" makalesinin kültürel bağlamını oluşturan Mardin bölgesinde yakın zamana kadar *mitirb* [mıtır] ve *qereçî* [qereç:] kategorileri üzerinden ifade edilmekteydi (Çakır, 2019; Özmen, 2006; Turgut, 2002 ve 2018). Var olan çalışmalarda muğlak bir şekilde açıklanmış olsa da

¹⁵ *Kemaçe* icracısı Silêmanê Stewrî (Silêmanê Dengizî) ile kişisel görüşme (27.07.2019).

¹⁶ Örneğin, bkz. Cizîrî (1996, 1997, 1998 ve 1999).

¹⁷ Bu tip çalışmalara hâlâ rastlanmaktadır; Turgut (2002) ve Aslan (2019) buna örnektir.

¹⁸ Bu çalışma ilginin varlığını göstermesi itibarı ile önemli olsa da bir yüksek lisans tezi olması itibarı ile meselenin yüzeyini kazımaktan öteye gitmemiştir.

¹⁹ Bkz. Hamelink (2016), Hamelink ve Hanifi (2014), Schäfers (2015, 2017, 2018 ve 2019) ve Yüksel (2011, 2016 ve 2019). Bunların dışında son on yıl içerisinde *dengbêjler* ve *dengbêjlik* ile ilgili Türkçe ve Kürtçe yazılmış birçok yüksek lisans ve doktora tezi de bulunmaktadır.

bu ikiliğin temellerinden bazıları, sırasıyla, köyde yerleşiklik/çadırdaki hareketlilik, müzisyenlik/yardım toplama ('dilenme') ve sosyal sermaye sahipliği/yoksunluğu (yani tanınırlık/yabancılık) idi (Çakır, 2019). Fakat bu durum tahminen 1940'larda değişmeye başlamıştır. Bölgede eskiden çadırdaki yaşayan peripatetiklerin (şu an Nusaybin'de yerleşik tüm peripatetikler bu gruba dâhildir) 1940'lardan itibaren müzik icrasına, özellikle de *kemaçe* çalmaya yönelmeleri, çeşitli peripatetik olmayan köy/sülale/aşiretlerle himaye ilişkilerine girmeleri ve özellikle 1970'lerden başlayarak ve 1990'lardan sonra ivmelenerek kasabalarda ve nadiren köylerde yaşamaya başlamaları bu iki kategorinin günümüzde tamamıyla birleşmesiyle sonuçlanmıştır.²⁰ Tarımcı -veya önceden tarımcı olan- Kürtler geçmişte *qereçî* olarak tanımladıkları sülaleleri günümüzde *mitirb* olarak adlandırmaktadır.

"Mardinli Koçerler" (Mak ve Kurtişoğlu, 2018) makalesinin merkezinde bulunan *kemaçe* icracısı Miradê Kinê, tarımcı Kürtlerin *köyde yerleşik* olarak tanımladığı sülalelerden (yani dönüşüm öncesinin *mitirb* sülalelerinden) birisi olan Kinê sülalesinin (*Mala Kinê*) üyesidir. Şu an peripatetiklerin demografik çoğunluğunu oluşturan ve 1940'lardan sonra *kemaçe* icrasına yönelen sülalelerin aksine, Miradê Kinê'nin sülalesinde kendisinden birkaç nesil geride *kemaçe* icracıları bulunmaktadır. "Mardinli Koçerler" makalesinin yazarlarının, Miradê Kinê'nin sülalesi ile kendilerinin veri kaynaklarını oluşturan peripatetik kişilerin çadır geçmişi olan bir sülaleden gelmelerinin ayırdında olmadıkları makaleden görülebilmektedir. Bu bilgi eksikliğinin en göze batan tezahürü, yazarların Mardin bölgesindeki tüm peripatetikleri 'Dom' olarak tanımlamalarında bulunabilir. Gerçekte ise bölgede yalnızca önceden çadır hayatı sürdüren peripatetik sülaleler kendilerini Dom olarak tanımlamakta ve Domanî²¹ adını verdikleri bir dil konuşmaktadırlar.²² Bu nedenledir ki yazımda, bölgedeki peripatetik sülalelerin tamamı tarafından sahiplenilmeyen Dom tabirini veya günümüzde birçok peripatetik tarafından hakaret olarak kabul edilen *mitirb* ifadesi yerine bu sülalelere 'peripatetik' terimiyle hitap etmeyi seçtim. Bu gruplar arasındaki ortaklığın temelini hayatlarını idame ettirme şekilleri (yani peripatetik olmaları) ve bunun üzerinden kaynaklarını oluşturan tarımcı ve çobanlarla kurdukları ilişkiler oluşturmaktadır.

Makalenin yazarları bölgede kendilerini Dom olarak tanımlayan peripatetiklerin yerel isimlendirmede 'Koçer' olarak tanındıkları iddiası da burada incelenmeyi hak etmektedir (Mak ve Kurtişoğlu, 2018, s. 327). 'Koçer' tabiri Mardin bölgesinde peripatetiklere değil, yaylacı çobanlara (*transhumant pastoralists*) verilen isimdir. Bu isimlendirmenin yaygınlığı Kürt çobanlar ile ilgili yapılmış sınırlı sayı ve biçimdeki çalışmada açıkça görülmektedir.²³ Bu hatanın ağırlığını vurgulamak için belirteyim: Mardin'in herhangi bir ilçesinde *koçer*-ler ile asgari ilişkisi olmuş bir kimse dahi *koçer* denildiğinde peripatetiklerin değil yaylacı çobanların kastedildiğini anlayacaktır. Mesela Nusaybin'in 1990'larda göçle kurulan yeni mahallelerinden birisinin adı *Mehella Koçera* yani Koçer Mahallesi'dir. Bu isimle anılmasının sebebi de mahalle sakinlerinin 1990'larda

²⁰ Bu sürecin detaylı bir analizi için bkz. Çakır (2019).

²¹ Bu dilin adı uluslararası akademik literatürde sıklıkla Domari olarak geçmektedir. Yazarın bilgisi dâhilinde Türkiye sınırları içinde ve Kürtlerle ilişki hâlinde yaşayan Domlar dillerini Domanî olarak nitelendirmektedirler. Aynı durum Suriye'de de görülmektedir (bkz. Meyer, 2004, s. 74 ve 84).

²² Yazarların Domanî dilinin şu anki durumu ile ilgili aktardığı neredeyse her şey asılsızdır (Mak ve Kurtişoğlu, 2018, s. 328, dipnot no. 8). Peripatetikler tarafından sıklıkla dillendirilen "yeni jenerasyonlar artık Domanî konuşmıyorlar" iddiası kendilerini Dom olarak tanımlayan peripatetikler arasında son 10 yıl içerisinde ortaya çıkmış saygı talebi çerçevesinde araç olarak kullanılmaktadır. Bu iddianın formülünün Kürtlerin Kürtçenin yeni kuşaklara aktarımı konusunda sıklıkla ifade ettikleri endişe ve mutsuzluktan türemiş olduğu söylenebilir. İddianın altında yatan sebeplerin derinlikli bir incelemesi bu makalenin kapsamı dışında kalsa da şunu belirtmek gerekir ki Domanî, Mardin bölgesindeki kendilerini Dom olarak tanımlayan peripatetikler arasında gizli bir dil işlevine sahiptir ve yalnızca Domanî bilmeyenlerin yanında ayıba veya utanca sebep olabilecek veya gizli kalması istenen meseleler hakkında iletişim kurmak için kullanılır. Bu sebeple yazarların iddiasının aksine 4-5 yaşındaki çocuklar dahi çoğunlukla dilin bu işlevini yerine getirebileceği kadar Domanî konuşurlar ya da en azından büyükleri konuştuğunda anlarlar.

²³ Örneğin, bkz. Öksüz (2020), Gültekin ve Tan (2017), Işık (2016) ve Tan (2013).



savaş sebebiyle Nusaybin'e yerleşen yaylacı çoban sülalelerden oluşmasıdır.²⁴ Bunun gibi yaylacı çobanların ağırlıklı nüfusunu oluşturduğu 'Koçer Mahalleleri' Batman, Van ve Siirt illerinde de mevcuttur (Tayanç, 2018, s. 63). Bunu basit bir isimlendirme hatası olarak görmek makalenin geri kalanına sirayet etmiş yanlışları ve bunların altında yatan sebepleri gizleme tehlikesi yaratmaktadır. Aşağıda da göstereceğim üzere benzer ölçekte sorunlara makalede yapılmış olan müzik analizinde de rastlanılmaktadır.

Miradê Kinê, *Sabiha* Şarkısı ve *Kemaçe* İcracılığına Tarihsel Bir Bakış

Makalenin yazarları Mardin'de çokkültürlülüğün bir tezahürü olması iddiasıyla *Sabiha* şarkısını²⁵ kendilerine analiz konusu olarak seçmişlerdir. Buradaki kıyaslı analizde kullanılan versiyonlardan biri, şarkının Kürtçe varyantı olduğu ileri sürülen ve meşhur *kemaçe* ustası Miradê Kinê tarafından icra edilmiş bir kayıttan alınmıştır.²⁶ Yazarlara göre *Sabiha* şarkısı "Mardin ve civarında yaşayan Süryaniler, Kürtler, Araplar ve Türkler tarafından dört farklı dilde seslendirilen, bölgenin farklı müzik kültürleri içinde de sıkça icra edilen bir eserdir" (Mak ve Kurtişoğlu, 2018, s. 330). Makalenin müzik odaklı bir araştırma olarak en önemli sorunu, tam da bu noktadan başlamaktadır.

Yazarlar *Sabiha* şarkısını *kemaçe* repertuarının bir ögesi olarak sunmuşlardır.²⁷ Yalnız Miradê Kinê'den önce bu şarkıyı çalmış olan bir *kemaçe* icracısı olduğuna dair elde hiçbir kanıt bulunmamaktadır. Miradê Kinê'yi izleyen kuşaklarda da bu şarkıyı icra eden *kemaçe* icracısı yok denecek kadar azdır.²⁸ Bu durumun sebebi ise *Sabiha* şarkısının tür olarak *kemaçe* repertuarında bulunmamasıdır. Miradê Kinê'nin çağdaşı sayılabilecek *kemaçe* icracılarının elimde bulunan 200'ü aşkın kasetine bakıldığında repertuarlarının ağırlıklı olarak yazının başında bahsettiğim şer ve *lawik*-lardan ve daha az sıklıkta *raqs* dans şarkılarından oluştuğu açıkça görülmektedir. *Sabiha* şarkısı özellikle ritmik özellikleriyle (10/8'lik ölçüde ve görece yavaş tempoda) kaydın yapıldığı tarihte ve günümüzde bölgedeki *kemaçe* icra geleneğinin neredeyse tamamen dışında bulunmaktadır.²⁹ Bu tür, bazı Kürt dans müziği repertuarlarında bulunur (*Çi çem e çem e* ve *Ez xelef im* şarkıları örnek olarak verilebilir). Buna ek olarak daha geniş bir alanda şehir müziğinde bulunan bu tür, *curcuna* adıyla da anılır ve daha çok Arapça, Ermenice ve Türkçede örnekleri mevcuttur. Miradê Kinê'nin repertuarında da bu türde şarkılar bir elin parmaklarını geçmeye-

²⁴ Günümüzde Mardin bölgesine kış geçirmek için inen yaylacı çoban sülalelerin çoğunlukla Van ve Bitlis civarlarında köyleri vardır, Mardin civarındaki görece alçak bölgeye kış öncesinde inerler ve baharda tekrar dağlık köylerine dönerler.

²⁵ "Mardinli Koçerler" makalesinin yazarları *Sabiha* için görece nôt 'eser' tabirini kullanmışlardır. Ben bunun yerine basitçe 'şarkı' tabirini kullanacağım. Az sonra da bahsedeceğim üzere *kemaçe* icrasının yaygın olduğu bölge içerisinde *Sabiha* gibi şarkılar *kemaçe* repertuarında bulunmamaktadır. *Kemaçe* icracıları için bu tip şarkılar genellikle *stran* kapsamına girmektedir. *Stran* teriminin kapsamı bölgeden bölgeye değişiklik gösterse de (örneğin Şengal veya Şexan Êzîdîleri arasında müzik icrasına dayanan tarihi konulu anlatımlara *stran* denilir), Mardin civarındaki bölgede *stran* ölçülü, dans şarkıları için kullanılan genel bir tabir olarak karşımıza çıkar.

²⁶ Miradê Kinê (doğum: 1940'lar-ölüm: 1984) Mardin bölgesinde *kemaçe* icracılığının tartışmasız en meşhur ismidir. 1970'lerde yirmili yaşlarının sonlarına yaklaşırken Mardin bölgesi genelinde *kemaçe* icracıları arasında görülmemiş bir şöhrete ulaşan Miradê Kinê, 1980'lerden sonra Kürt uluslaşma süreci ve siyaseti içerisinde yerel müzisyenlerin ve özellikle makalenin başında bahsettiğim sırasıyla savaş/çatışma ve aşk temalı sözlü kültür ürünlerinin merkeze alındığı söylemlerin ortaya çıkışı ve 1990'larda yaygınlaşması ile Mardin bölgesini temsil eden birkaç müzisyenden birisi hâline gelmiştir. 1990'lardan sonra Kürt televizyonlarında birçok kez saygı ve rahmetle anılmış ve onunla özdeşleştirilen pek çok şarkı, meşhur Kürt müzisyenleri tarafından icra edilmiştir. Hatta Mardin'in Dargeçit ilçesinde adına bir park ve meydan bile bulunmaktadır.

²⁷ Bu şarkının Miradê Kinê'nin icrası ile *kemaçe* repertuarına eklendiği ve bu icra geleneğinin merkezden uzak bir parçası hâline geldiği iddia edilebilir ve bu iddia yanlış değildir. Fakat hakkında yazılı bir çalışma neredeyse bulunmayan bir icra geleneği ile ilgili yapılan bir çalışmada, bu şarkının icra edildiği zamanda icra geleneğinin neresinde konuşlandığı ile ilgili bir bilgi verilmesi zorudur. Verilmediği durumda, icra geleneğini tanımayan bir okuyucu bu şarkının veya benzer şarkıların icra geleneği içerisindeki tarihsel yerini bilmeyecek ve büyük olasılıkla onları bu geleneğin merkezinde hayal edecektir.

²⁸ Elimde bulunan Bereket Özmen'den aldığım dijitalleştirilmiş 68 adet teyp kasetinden oluşan Miradê Kinê arşivinde bu şarkıyı yalnızca iki kez kaydettiği görülmektedir. Bu kayıtların büyük çoğunluğu meclislerde yapılmış amatör kayıtlardır, geri kalanı da 1970'lerde şehir ve kasabalarda ortaya çıkan kasetçilerin çoğaltıp satmak amacıyla yaptığı kayıtlardır.

²⁹ Daha fazla bilgi için bkz. Çakır (2022).

cek sayıdadır³⁰ ve Miradê Kinê'nin çağdaşları arasında ise yalnızca Midyat kasabası ile özdeşleştirilen Elîko (Aliko) adıyla tanınan *kemaçe* icracısının repertuvarında bulunmaktadır. Bu ortaklığın sebebi iki icracının diğer *kemaçe* icracılarından farklı olarak kasaba/şehir ile oldukça yakın ilişkileri olmasıdır.³¹ Sonuç olarak, yazarların *Sabiha* şarkısını *kemaçe* repertuvarının bir parçası olarak sunmaları bu repertuvarı yeterince tanımadıklarının göstergesidir.

Yazarların *kemaçe* repertuvarı ile ilgili bilgi eksikliği yalnızca repertuvarın içeriğinde değil, onun icra alanları ile ilgili iddialarında da görülmektedir. Örneğin makalenin yazarları *Sabiha* eseri için “[D]üğün yerleri, bu eserin Kürt müzisyenlerce seslendirildikleri alanlardır” iddiasında bulunsalar da *Sabiha* ve bu türdeki diğer şarkılar *kemaçe* çalınan alandaki Kürtlerin düğünlerinde ne kaydın yapıldığı tarihlerde ne de günümüzde icra edilmektedir. Yazarlar kuvvetle muhtemel 10/8'lik ölçüde çalınan bu tip şehir kökenli şarkıları, omuz dansına eşlik eden *raqs* şarkılarıyla karıştırmışlardır. Bu hatanın sebebi ise *raqs* şarkılarının 6/8'lik ölçüde olanlarındaki ritmik salınma ve bunun bazı icralarda 10/8'lik ölçüye yakın bir his vermesi olabilir.³² Buna ek olarak makalede kullanılan Miradê Kinê'nin *Sabiha* şarkısı kaydıyla ilgili daha vahim mesele şudur: yazarların *kemaçe* icrasıyla ilgili analizleri için kendilerine örnek seçtikleri kayıt, *kemaçe* sazında değil, keman üzerinde icra edilmiştir.³³

Bu noktada Miradê Kinê'nin *kemaçe* icracılığındaki yerinden bahsetmek faydalı olabilir. Miradê Kinê, *kemaçe* icra geleneğinin bahsedilen dönemde başlayan dönüşümünün arkasındaki en büyük güçtür ve bu sebeple onu *kemaçe* icrasının geleneksel temsilcilerinden birisi olarak değerlendirmek ancak büyük bir itina ile mümkün olabilir. Miradê Kinê, dönemdaşları arasında bir yenilikçidir ve icra ettiği türler ve bunları icra etme stili açısından *kemaçe* icrasında özel bir yeri vardır.³⁴ Çoğu kırsalda bulunan çağdaşlarından farklı olarak Kürtçe ve Türkçe radyonun³⁵ ve 1960'lardan sonra hızla yaygınlaşan plak ve kaset teknolojisinin getirdiği müzikal çeşitliliğin oldukça etkisinde kalmıştır. Miradê Kinê'nin elde bulunan kayıtları incelendiğinde kırsaldaki çağdaşlarının icra ettiği türler dışında radyodan ve plaklardan duyduğunu iddia edebileceğimiz ve *Sabiha* gibi bu tarihte *kemaçe* repertuvarında bulunmayan şarkıları da icra ettiği görülür. Bunların bir kısmı dönemin popüler Kürtçe şarkılarıdır. Bunlar arasında Aram Dikran'ın söylediği *Şev çû* (Gece Bitti), Mihemed Arif Cizîrî'nin *Ez kurmancî nizanîm* (Kürtçe Bilmiyorum) şarkısı ve Seîd Yûsiv'in *Oy felek'i* sayılabilir. Miradê Kinê dönemin şehirlerde popülerleşen Türkçe şarkıları da icra etmiştir (örneğin *Saçların İpek midir?*; *Kızım Seni Ali'ye Vereyim mi?*; *Gidenin Üçü Güzel*). Ayrıca Miradê Kinê'nin çaldığı diğer bir tür olan ve adını aynı isimli danstan alan *delîlo*-lar da bu zamana kadar *kemaçe* repertuvarında bulunmamaktadırlar. Bu tip şarkılar günümüzde *kemaçe* repertuvarının önemli öğeleri olsalar da bunların diğer *kemaçe* icracıları arasında yayılması vakit almıştır. *Delîlo*-lar özelinde bahsetmek gerekirse Miradê Kinê'den sonraki kuşakta yer alan *kemaçe* icracılarının kayıtlarında bile *delîlo* icralarına nadir olarak rastlanmaktadır. Buradaki önemli nokta şudur: Miradê Kinê'nin çağdaşları arasında kendisi gibi şehirde ikamet eden Elîko

30 Benim karşılaştıklarım arasında *Yola Çıktım Mardin'e*, *Xwestî me* (Ben Nişanlıyım), *Mi dîbû nav geneka* (Gevenlerin Arasında Görmüştüm) şarkıları bulunmaktadır.

31 *Kemaçe*-nin 1970'lerde kırsaldan şehre olan hareketi ile ilgili daha detaylı bir analiz için bkz. Çakır (2022).

32 Günümüzde *kemaçe* icracıları bu 6/8'lik ölçüye yakın şarkıları elektronik org eşliğinde salınımı olmayan 6/8'lik ritimlerle eşliğinde icra etmektedir.

33 Miradê Kinê, *kemaçe*-ye ek olarak, bir kısım meclis kaydında Mardin bölgesi Kürtleri arasında *kemane* olarak adlandırılan kemani da çalmaktadır. Miradê Kinê'nin çağdaşları arasında bu durum yaygın değildir ve eldeki veriler dâhilinde bunu onun başlattığı dahi iddia edilebilir.

34 Miradê Kinê'nin *kemaçe* icrasında dönemdaşlarından ayrıldığı noktalar hakkında derinlikli bir analiz için, bkz. Çakır (2022).

35 Kürtçe radyo konusunda özellikle Erivan Radyosu'ndaki Kürtçe yayınlar ile ilgili önemli çalışmalar bulunmaktadır (örneğin Yüksel, 2011 ve 2014). Günümüzde Kürtçe radyo yayınları deyince akla Radyo Erivan gelse de *kemaçe* icracılarının aktif olduğu bölgede en yoğun dinlenen Kürtçe radyo programları Bağdat Radyosu'nunkilerdir. Bu dönemi hatırlayan *kemaçe* icracıları ve dinleyicileriyle yaptığım röportajlarda Erivan radyosundan pek bahsedilmemektedir.

dışında bu tür şarkıları icra eden *kemaçe* icracısı yoktur. Yani *kemaçe* repertuvarının sınırları bu dönemde bellidir ve bu sınırları zorlamakta olan şehir kültürü ve onun beslendiği kanalların etki alanına girmiş olan Miradê Kinê ve Elîko'dur.

Yazarların *kemaçe* icra geleneğini ve Miradê Kinê'nin bundaki yerini doğru tespit edememiş olmaları *Sabiha* şarkısını Mardin bölgesinin geleneksel çokkültürlülüğünü göstermesi iddiası ile seçmelerinden de bellidir. *Sabiha* şarkısının 1970'lere kadar Kürtçe bir versiyonu olduğuna dair elde bir kanıt bulunmamaktadır. Şarkının Miradê Kinê'nin icra ettiği hâlindeki sözlerinin en az yarısının Türkçe olması ve bu sözlerin şarkının büyük ihtimalle bu dönemde Türkçeleştirilmesiyle oluşmuş bir Türkçe varyantından alınmış olması da bu durumu desteklemektedir. Fakat yazarların *Sabiha* şarkısının Kürtçe dilinde de söylendiği iddiası Miradê Kinê'nin icrasındaki sınırlı sayıdaki Kürtçe dizeden bahsetmeyi zorunlu kılmaktadır. Yazarların incelediği kayıta toplam dört satırdan oluşan Kürtçe sözler (diğer kayıta bu toplam iki satırdır) hakkında belirgin bir şey söylemek zordur. Bu sözleri Miradê Kinê'nin ortaya çıkartmış olabileceği bir spekülasyon olarak sunulabilir.³⁶ Özellikle yazarların "müstehcen" diye adlandırdığı dizelerin³⁷ (Mak ve Kurtişoğlu, 2018, s. 340) bölgede en yaygın icra edilen dans müziği türü olan ve omuz danslarına eşlik eden raqs türünün -ki Miradê Kinê bu türün de yenilikçi bir icracısıdır-³⁸ kalıplaşmış formüllerine benzer bir şekilde türetildiği iddia edilebilir. Yalnız yazarların 340. sayfada bulunan 25. dipnotta iddia ettiklerinin aksine -yazarlar burada bu tip sözlerin ayıp sayıldığını ve bu sebeple düşünlerde söylenmediklerini iddia ediyor- istisnasız olarak kadın bedenine referanslar taşıyan erotik sözler, özellikle *raqs* repertuvarının karakteristik öğeleri arasındadır ve düşünlerde *kemaçe* icralarında neredeyse sürekli geçer.³⁹ Yukarıdaki iddiaları, yazarların *kemaçe* icracılarının temel performans alanlarını oluşturan düşünlerde araştırma yapmamış olabilecekleri veya kişisel bağlantılarla kolaylıkla ele geçirilebilen *kemaçe* icracılarının amatör raqs kayıtlarını incelemedikleri izlenimini oluşturmaktadır.

Yazarların makalelerinde *Sabiha* şarkısında Türkçe sözlerin bulunmasını sorunlaştırmamış olması kendi başına bir muamma teşkil etmektedir. Yalnızca bir yerde şarkının hem Kürtçe hem Türkçe sözlerinin bulunmasını şöyle açıklamışlardır: "Çünkü Koçerlerin, bölgede yaşayan etnik topluluklar arasında taşıyıcı görevleri vardır. Bilhassa kırsal alanlarda Koçerler, çok daha görünür bir biçimde bu alanların müzik kültürüne yön verirler" (2018, s. 346). Bu iddianın doğruluk payı olmasına karşın, yazarların belirtmeyi unuttuğu şey şudur: Peripatetik *kemaçe* icracıları hakkında bilgi sahibi olduğumuz zaman dilimi içerisinde farklı dil grupları arasında hareket etmiş olsalar dahi yalnızca Kürtçe icralar yapmışlardır. Kürtçenin müzik icralarındaki ağırlığının sebepleri arasında Kürtçenin yakın zamana kadar bölgedeki farklı gruplar arasında ortak dil görevi görmüş olması sayılabilir (Özmen, 2006, s. 116 ve ss. 215-216).⁴⁰ Nitekim bölgedeki

³⁶ Şu ana kadar *Sabiha* şarkısının tamamı Kürtçe olan yalnızca bir versiyonu ile karşılaştım. Dijital org kullanımı sebebiyle 1990'lardan sonra kaydedildiği tahmin edilebilecek olan bu versiyon Brîndar adlı bir müzisyen tarafından söylenmiş. Bunun sözleri ile Miradê Kinê'nin icrasındaki sözlerde tek bir ortak dize dahi bulunmamaktadır. Bu durum şarkının 1970'lerden sonra bazı şehirli Kürt müzisyenler tarafından Kürtçe sözlerle söylendiği gibi bir iddiayı desteklemektedir.

³⁷ Bunlar yazarların "Ellerim memelerinde" ve "Memeleri Halep şekeri" olarak Türkçeye tercüme ettikleri *destê ser memikê te bê ve memikşekirê Helebê* dizeleridir (Mak ve Kurtişoğlu, 2018, s. 340).

³⁸ Bkz. Çakır (2022).

³⁹ Yazarların bu iddialarını hangi kanıt(lar)a dayandırdıkları belli olmamak üzere, özde *kemaçe* icracıları ve genel olarak da bölgedeki Kürtlerin '*mitirb*' olarak tanımladığı peripatetiklerle ilgili popüler algının önemli bir ögesi 'utanmaz' oldukları ve bunun dayanağı olarak gösterilen en önemli argümanlardan biri de yalnızca kendilerinin sosyal ruhsat sahibi olduğu kamusal alanda genelde kadın bedenine cinsel referanslar yapan sözlerle şarkı söyleme ve küfürlü ve cinsel içerikli şakalar yapabilme durumudur. Bu olguda son 20-30 yılda çeşitli değişimler yaşanmış olsa da bu ruhsat günümüzde ortadan kalkmamıştır. *Raqs* türüne dâhil dans şarkıları içerisinde kadın bedenine referans veren şarkılar düşünlerde büyük sıklıkta icra edilmektedir.

⁴⁰ Şu anda bu görevi Türkçenin görmeye başladığı iddia edilebilir.

50 yaşın üzerindeki Süryani ve Mihelmî erkeklerin ezici çoğunluğunun Kürtçe biliyor olması da bu durumu doğrulamaktadır. *Kemaçe* icracıları da özellikle 1980'lere kadar bölge Süryanileri veya Mihelmî Arapları için de canlı müzik icrasının en önemli aktörleri olsalar da yalnızca son on-on beş yılda yerel Arapça veya Süryanice icralar yapan *kemaçe* icracıları ortaya çıkmıştır ve bunların sayısı oldukça az olup popüler olduklarını iddia etmek güçtür. Her hâlükârda, Türkçenin yoğun kullanım alanı bulduğu şehirler dışında, özellikle de kırsalda Miradê Kinê'nin zamanında Türkçe konuşabilenlerin sayısı azdır. Peripatetiklerin 'taşıyıcı' olma durumunun bölgede anadil olarak Türkçe konuşan kişilerin, köylerin, vs. neredeyse var olmadığı da göze alındığında Miradê Kinê'nin *Sabiha* icrasında Türkçe sözlerin bulunmasını açıklamadığı aşikardır. Yalnızca basit bir istatistik sunmak gerekirse, 1970 ve 1980'lerde repertuarında en fazla Türkçe eser bulunduğu görünen Miradê Kinê'nin elimde bulunan yaklaşık 69 kasetlik arşivindeki 650 eser kaydından yaklaşık 25 tanesi Türkçe eserlerden oluşmaktadır ve bunların hepsi dönemin, çoğunlukla TRT ve TRT'ye bağlı bölge radyoları aracılığıyla popüler olmuş şarkılarıdır.⁴¹ Miradê Kinê'nin çağdaşlarına göz atmak meseleye daha da netlik kazandıracaktır. Reşîd, Bedran, Brahîmê Nazê, ve Mihemed Eliyê Kercosî gibi meşhur *kemaçe* icracılarının kayıtlarında tek bir Türkçe şarkı yoktur. Bu sebeple Miradê Kinê'nin Türkçe dilinde şarkılar icra ediyor olması açıklanması gereken bir durum iken yazarlar, iki dilde yapılmış bir icrayı makalenin taşıdığı 'çokkültürlülük' vurgusuna hizmet etmesi sebebiyle olağan bir durum olarak sunmuşlardır.

Miradê Kinê'nin Türkçe şarkılar icra etmiş olması da onun şehir kültürü ile ilişkisi üzerinden oluşan bir durumdur ve *kemaçe* icra geleneğinin ne o zamanki ne de bugünkü durumu hakkında bir şey söyler. Zaten yazarların *kemaçe* icracıları için "müziğin üretim dili Kürtçe ve Türkçedir" (Mak ve Kurtişoğlu, 2018, s. 330) iddiası icra geleneğinin herhangi bir döneminde muhafaza edilebilecek bir iddia değildir. Makalenin yazarlarının gözlemlerini yapmış olduğu dar icra alanında⁴² Türkçe şarkılar ile karşılaşmış olmaları bu tip bir algıya yol açmış olabilir. Dahası makalenin yazarları *kemaçe* icracılarının Kürtçe bilmeyen dinleyicilerini etkilemek için onlara daha çok Türkçe şarkı icra ettiklerini de gözden kaçırmış olabilirler. Fakat işin gerçeği günümüzde bile aktif olarak müzisyenlik yapan bir *kemaçe* icracısının repertuarında Türkçe şarkıların Kürtçe şarkılara oranı %5'in üzerine çıkmamaktadır. Yani yazarların iddiasının aksine *kemaçe* icracıları için müziğin üretim dili hiçbir zaman Türkçe olmamıştır. Günümüzde de Türkçenin ağırlık kazanıyor olduğuna dair bir emare yoktur.

Sonuç olarak yazarların incelediği icracı ve şarkıyla ilgili gözlemlediğim sorunlar şu şekilde özetlenebilir: *Sabiha* şarkısı *kemaçe* icra geleneğini temsil edebilecek ve üzerinden *kemaçe* icracılığının genel çizgileriyle ilgili tespitler yapılabilir bir şarkı değildir. Şarkı icra türü olarak ne o dönemde ne de günümüzde *kemaçe* icra geleneğinde bulunur. Bu sebeple *kemaçe* icrasını temsil etmekten öte, kaydın yapıldığı dönemde etki alanı genişliyor olan şehirli bir şarkı türünün Miradê Kinê gibi bir yenilikçinin elinde *kemaçe* icrasına dâhil edilme teşebbüsünün bir tezahürüdür.

⁴¹ Bölge radyoları için bkz. Ünal ve Şahin (2018).

⁴² Makaledeki *kemaçe* repertuarının Kürtçe ve Türkçe şarkılardan oluştuğu iddiası ve makale için röportaj yapılmış olan kişilerin röportajın yapıldığı dönemdeki profesyonel aktiviteleri bu alanın sadece Mardin şehir merkezi ve Mardin-Midyat arasındaki Ava Spî (Beyazsu) kenarındaki lokantalar ile sınırlı olabileceğini izlenimini uyandırmaktadır. Nitekim röportajın yapıldığı kişilerden birisi Mardin Müzesi'nde ziyaretçilere düzenli olarak çalmakta ve müzede icra ettiği repertuar icra geleneğinin yaygın hâlden farklı bir şekilde çok sayıda Türkçe şarkı da içermektedir. Buna ek olarak Ava Spî'deki restoranlarda icra yapan *kemaçe* icracıları da özellikle Kürtçe bilmeyen müşterilerini memnun etmek için -kendilerinden özellikle talep edilmediği hâlde- nispeten daha fazla sayıda Türkçe şarkı icra edebilmektedirler. Buna ek olarak yukarıda da belirttiğim gibi yazarların araştırdıkları *kemaçe* icracılarının temel performans alanı olan düğünlerde alan araştırması yapıp yapmadıkları da bir soru işaretidir.



Peripatetikler ve Kürtler ile İlgili Çalışmalarda Akademik Sorumluluk: “Mardinli Koçerler” Makalesinin Sorunlarının Politik Boyutlarına Kısa Bir Bakış

Makalenin bu bölümüne dek yürüttüğüm eleştirel analizin açıkça gösterdiği üzere “Mardinli Koçerler” makalesinin yazarları inceledikleri Sabiha şarkısının *kemaçe* repertuvarında belirttiği anın sosyal ve tarihsel koşullarını ve şarkıyı *kemaçe* repertuvarına kattığı ileri sürülebilecek olan Miradê Kinê'nin bu icra alanı içerisindeki özel yerini iyi bir şekilde kavramamışlardır. Şarkıyı yalnızca bölgede konuşulan dört dilde söylenmiş kayıtları bulunması sebebiyle bölgede çokkültürlülüğün bir tezahürü olarak değerlendirmişlerdir. Yukarıda gösterdiğim gibi, yazarların iddia ettiklerinin tersine, şarkının veya ait olduğu janrın 1970'lerden önce *kemaçe* icracıları tarafından çalındığına dair hiçbir kanıt yoktur; şarkı bu tarihten sonra da *kemaçe* repertuvarının aslı bir ögesi hâline gelmemiştir ve bölgedeki düğünlerde çalınmaz. Şarkının Brîndar ve Miradê Kinê gibi sınırlı sayıda müzisyen tarafından üretilmiş Kürtçe sözlü versiyonlarından herhangi birisinin Kürtçe müzik alanı içerisinde yerleşik hâle geldiğini iddia etmek dahi güçtür. Şarkının Kürtçe versiyonlarının 1970'lerde yaşanan büyük ölçekte kültürel ve sosyal değişimler esnasında ortaya çıktığı göz önüne alındığında şarkının makaledeki gibi bir çokkültürlülük argümanını desteklemediği görülmektedir. Yani yazarlar tarihsel bağlamı büyük ölçüde yok sayarak Miradê Kinê'yi 'geleneksel' bir müzisyen, Sabiha şarkısını da 'geleneksel' bir repertuvarın parçası olarak sunmuş ve ancak bu şekilde argümanlarına destek verecek şekilde kullanabilmişlerdir. Makalede bölge peripatetiklerine atfedilen “kültürler arasındaki ortaklığı [...] sağlama” (Mak ve Kurtişoğlu, 2018, s. 329) rolü iddiası da peripatetik *kemaçe* icracılarının repertuvarlarının sınırlarını olduğundan daha farklı göstermek, icra dillerinin Türkçe ve Kürtçe olduğunu iddia etmek, vb. gibi tarihsel bağlam dâhilinde kolaylıkla yanlışlanacak iddialar ile gerçekleşmiştir.

Bu noktadan bakıldığında, yazarların şarkıyı aynı bölgede yaşayan ve kendilerini farklı gruplara ait gören insanların kültürel ortaklığının veya benzeşikliğinin bir tezahürü olarak gördükleri açıktır. Bu tip bir çokkültürlülük anlayışı bu eleştiri yazısında göstermeye çalıştığım üzere tarihsellikten ve derin bir kavrayıştan yoksundur. Makalede kullanıldığı şekilde idealize ve romantize edilmiş çokkültürlülük anlayışlarına hem Türkiye'deki hegemonik siyasi-kültürel alanda hem de Kürt siyasi-kültürel alanında sıklıkla rastlanmaktadır.

“Mardinli Koçerler” makalesinin yalnızca yetersiz veriye dayandırılmış ve kavramsal açıdan sathî bir bakışın ürünü olmasından dolayı bu yazıdaki gibi bir eleştirel ilgiyi hak etmediği düşünülebilir. Fakat eldeki makale *kemaçe* icracılığı ile ilgili şu ana kadar yayımlanmış Türkçe dilindeki tek makale olması sebebiyle makaleyi okuyan birçokları için bir ilk karşılaşma noktası teşkil etmiştir. Bu yazıyı yazmamın önemli sebeplerinden biri, konuyu çalışan bir araştırmacı olarak hissettiğim sorumluluk olmuştur. Fakat makalenin başında –ve başlığında– belirttiğim gibi “Mardinli Koçerler” makalesine derinliğine sirayet etmiş veri ve iddia düzlemlerindeki sorunların etkileri bu bilimsel araştırmanın geçerliliğini şüpheye düşürmekten çok daha öteye gitmektedir. Bu sebeple bu etkilerden bazılarının detaylı bir şekilde incelenmesi zaruri hâle gelmiştir.

Peripatetik gruplarla ilgili çalışmalarda makale yazarlarının işlediği tipte hatalar ve yanlış kavrayışlar fazlasıyla mevcuttur; bu alanda çalışan araştırmacıların böyle hatalara düşmemek için verilerine ve çalışma yöntemlerine ihtimam göstermeleri zaruridir. Kürtler arasında yaşayan peripatetiklerle ilgili etnografik çalışmaların neredeyse hiç olmadığını da hesaba katarsak, bu çalışma -yazarlar böyle bir amaç gütmüyor olsalar dahi- bu grupları temsil etme ya da 'ses'lerini

duyurma gibi bir işlev edinebilir. Bu anlamda “Mardinli Koçerler” makalesi yalnızca hatalı iddialarda bulunmakla kalmamakta, bölge toplumu içerisinde yaygın bir şekilde ‘inanılan’ kalıp yargıları onaylama tehlikesi taşımaktadır. Makalede yer alan Mardin bölgesi peripatetikleri ile ilgili şu ifadeler bunun bir örneğidir: “[...] kendilerini Müslüman olarak tanımlamalarına karşın; dindar olmayan seküler bir hayat tarzına sahiptirler. Onlar için din; dinin gerekliliklerini yerine getirmekten ziyade bir ifade biçimi, kendilerini kabul ettirmenin bir aracıdır.” (Mak ve Kurtişoğlu, 2018, s. 329).

Benim alan araştırmamın gösterdiği üzere, Müslüman olmadıkları veya ‘iyi’ Müslüman olmadıkları iddiası tarihsel olarak bölgedeki bazı peripatetik olmayanlar tarafından peripatetiklere uygulanan çeşitli dışlama pratiklerini ve sembolik veya fiziksel formlarda şiddeti meşrulaştırmak için bir silah olarak kullanılmıştır. Örneğin, Halil Aygün’ün *Dom* adlı belgeselinde (2012, 8:42) kervemin rahmetli babaannesi Meyrem sığındıkları köylerden nasıl kovulduklarından bahsederken şöyle diyordu: “Bize acıymıyorlar. ‘Siz insan değilsiniz’ diyorlar. ‘Siz Müslüman değilsiniz’ diyorlar”.⁴³ Yazarların yukarıda alıntılanan genelleyici ifadesi, bu algıyı dolaylı bir şekilde olsa bile destekler bir şekilde, Müslümanlığın bölge peripatetikleri için yalnızca bir araç olduğu şeklinde bir anlam taşımaktadır. Yazarların peripatetiklerin Müslümanlık ile ilişkileri hakkında bir paragraflık bilgi vermelerinin gerekliliği bile tartışılabilirken -bu paragraf makalenin geri kalanıyla ilişkilendirilmeyen yan bir bilgidir-, yazarların tek bir çekirdek aile üzerinden yaptıkları gözlem ve çıkarımları genelleyici bir ifade ile sunmaları peripatetikler için halihazırda büyük sıkıntılara yol açmış bir söylemi akademik alanda doğrulama riski taşımaktadır.

Eğer yazarlar meseleyi daha geniş bir örneklem üzerinden incelemiş olsalardı, bölgedeki peripatetik toplumun Müslümanlıkla veya genel olarak dinî pratikler ile ilişkisinin oldukça geniş bir izgede yaşandığını görebileceklerdi. Nitekim benim alan araştırmama katkıda bulunan yaşları on ilâ yetmiş arasında değişen yaklaşık 50 erkek birey arasında, 2013-2014 yıllarında beş vakit namaz kılmayan yalnızca birkaç kişi mevcuttu. Aynı bireyler alan araştırmam süresince namaz kılmam gerektiğini bazen kibarca bazen de daha sert bir uyarı şeklinde bana ifade ettiler. Bu tip bir deneyimi birlikte vakit geçirdiğim ve din ile ilişkileri açısından oldukça geniş bir ölçeğe oturan Kürt arkadaş ve tanışlarımdan biriyle bile yaşamadım. Buna ek olarak aynı peripatetik sülalenin bireyleri özellikle kış aylarında mahalledeki dergâhta hatırı sayılır bir zaman geçirirler; her gün bazı namazları bu dergâhta kılar ve akşamları dergâh hocasının sohbetine katılırlar. Bunun tersine, Nusaybin’de iyi tanınan bir diğer peripatetik sülalenin bireylerinin çoğunluğu artık namaz kılmamakta, hatta toplum tarafından düzenli olarak alkol tükettikleri bilinmektedir.⁴⁴ Yani tüm bu örnekler gösteriyor ki bölgedeki peripatetik toplumun din algısını ve pratiklerini ilgili makalenin yazarlarının yaptığı gibi tek bir temelde genellemek mümkün değildir.

“Mardinli Koçerler” makalesinde bu tip temelsiz bir iddianın bulunmasının sebebi çalışmanın peripatetikler ile ilgili olan verilerinin yetersizliğidir. Yazarların peripatetiklerin dine ilişkin genelleyici iddiası, tek etnografik veri kaynaklarını oluşturan ve benim de kendi alan araştırmamdan tanıdığım bir çekirdek aile üzerinden kurgulanmıştır. Bu ailenin fertlerinin deneyimleri bazı açılardan bölgedeki diğer peripatetik sülalelere kıyasla farklılık gösterir. Din ile ilişkilerinde gözlemlenebilecek farklılıklar da bu açıdan okunabilirler. Kısaca bahsetmek gerekirse bölgedeki Müslüman Kürtler ve peripatetikler arasında dinî pratiklerden görünür şekilde uzaklaşmanın en önemli motivasyonlarından birisi siyasi konumlanmadır. Örneğin özellikle 40 yaş altı bireylerde

⁴³ *Rehmê li me nakin. Dibê hun ne însan in. Dibêjine me hun ne misilman in.*

⁴⁴ Bölgedeki Müslüman toplum nezdinde alkol tüketimi haram kabul edilmekte ve düzenli olarak namaz kılan Müslüman bireylerin ezici çoğunluğu alkol tüketmemekte, tüketenler ise bunu oldukça büyük bir gizlilikle yapmaktadırlar.



Kürt Hareketi ile ideolojik yakınlık çoğu zaman dinî pratiklerden bir nebze uzaklaşmayı da beraberinde getirmektedir. Yazarların örneklemelerinin kısıtlılığı sebebiyle tespit edemediği durum, görüştükleri aile bireylerinden birisinin bölge peripatetiklerinde sık rastlanmayan bir şekilde siyasi sebeplerle hapse girmiş olması ve bunun Kürt Hareketi ile en azından söylem düzleminde bir örtüşmeyi doğurması olmuştur.⁴⁵

Benim bölge peripatetikleriyle yürüttüğüm uzun süreli etnografik çalışmada peripatetiklerin din ile ilişkisi konusundaki göstergeleri oldukça nettir: Bölge peripatetiklerinde dinî algı ve pratikler oldukça geniş bir izgeye oturmaktadır; bunların dağılımı tarihsel ve mekânsal şartlarla, kişisel hayat deneyimleriyle doğrudan ilişkilidir. Dahası bu durum bölgedeki peripatetiklere özgü değildir ve Kürtlerde de benzer dinamiklerde tezahür etmektedir. Nitekim “Mardinli Koçerler” makalesi, kullanılan verinin nitelik ve nicelik olarak eldeki makalenin amaçlarına hizmet edecek yeterliliğe sahip olmamasından dolayı insanlarla ilgili çeşitli yanlış anlaşılmalara ve kalıp yargılara onaylama gibi bir yanıla düşmektedir.

Makaledeki müzik analizi özelinde, özellikle *Sabiha* şarkısının *kemaçe* icrasını temsilen seçilmesinin makalenin sınırları dışarısına taşan politik çağrışımları olabilir. Sözlerinin yarından fazlası Türkçe dilinde olan, Kürtçe bir varyantının varlığı dahi müphem bir şarkının analiz için seçilmiş olması, makaleyi hem akademik bir çalışma olarak zayıflatmış, hem de onu Türkiye içerisinde az ve hatta yanlış tanınan Kürtçe kültür alanının temsili açısından başarısız bir teşebbüs haline getirmiştir. Kürtçe müzik eserleri yıllar boyunca devlet memuru olan derlemeci ve halk bilimciler ile resmî görevlere sahip olmayan yerli derlemeciler ve müzisyenler tarafından Türkçe sözler yazılıp ‘Türk Halk Müziği’ olarak tabir edilen müzik alanının ‘Doğu Anadolu’ ve ‘Güneydoğu Anadolu’ kolları olarak sunulmuşlardır. Bu algının Türkiye müzikolojisi genelinde bir nebze de olsa geçerliliğini koruduğu göz önüne alındığında, *Sabiha* şarkısı yerine bölgede yine farklı dillerde söylenen başka bir şarkının makaledeki argümanı desteklemek için seçilmemiş olması talihsizdir.⁴⁶ Buna ek olarak *Sabiha* şarkısının Kürtçe sözlerle söylenmeye başlamasının arkaplanını oluşturan, 1970’lerde etkileri görülmeye başlayan şehirleşme ve radyoların yaygınlaşması vb. gibi durumlar ile müzikteki dilsel geçişkenliğin birden fazla yönde tezahür ediyor olmasına değinilmiyor olması, makalede yukarıda bahsedilen politik sorunların önüne geçilmesini engellemiştir.

Makaledeki şarkı seçimindeki sorunların daha küçük ölçekteki olası sonuçları *kemaçe* icra geleneğinin ve dâhilindeki icracıların değerinin küçük görülmesi olabilir. Halbuki Miradê Kinê kendi icra alanı içinde değerlendirildiğinde, dinleyicilerin sadece sesi ve *kemaçe* icrasıyla değil, dil kullanımı üzerinden de yücelttiği bir icracıdır. Bu durum Miradê Kinê’ye özgü değildir. Dili icra geleneğinin estetik ve edebî gereksinimlerine uygun ve etkileyici bir şekilde kullanma kabiliyeti, Kürt kültür alanındaki savaş ve aşk konulu müziklerin icracılarının başarısı için asgarî gerekliliktir. Sonuç olarak, bu şarkının seçimi kendi kültürel alanı içerisinde oldukça değerli ve özel bir yere sahip bir icracıyı, Kürtçe ve Türkçe ‘melez’ şarkılar icra eden ve *Sabiha* şarkısı üzerinden değerlendirildiğinde ne kendi dili olan Kürtçeye, ne de büyük ihtimalle köyden kasabaya taşındıktan sonra öğrendiği Türkçeye mâhir olabilmiş bir icracı olarak sunma tehlikesi taşımaktadır.

Şu ana kadar sürdürdüğüm “Mardinli Koçerler” makalesi ile ilgili genel tartışma akademik sorumluluk bağlamında düşünüldüğünde daha derin bir anlam kazanacaktır. Makale, konusu

⁴⁵ Yaptığım alan çalışmasında bu olay bana bu aileyle yirmi yıl önceye kadar yakın ilişki hâlinde bulunan Kürtler tarafından detaylı bir şekilde aktarılmıştır.

⁴⁶ Kürtçe müzik eserlerini Türkçe sözlerle devşirme ile ilgili bkz. Öztürk (1998) ve Öner (2008).



itibarıyla küresel ölçekte akademide ‘ses’ sahibi ol(a)mayan peripatetikler ve özellikle Türkiye içerisinde ‘kendini temsil’ anlamında uzun vadeli sorunlar yaşayan Kürtleri ilgilendirmektedir. Makalede görülen ise yazarların çalıştıkları genel coğrafi-kültürel alanı, yani Mardin bölgesini ve bu bölgedeki şehir/kırsal, peripatetikler/peripatetik olmayanlar, vb. gibi farklı sosyokültürel mecraları -bu çalışmayı yürütmelerine izin verecek kadar- derinlikli bir şekilde araştırmamış olduklarıdır. Bu durum yazarların, peripatetiklerin yerel isimlendirilmesi ile ilgili yaptıkları hatada veya çalgıyı Kürtçe ismi olan *kemaçe* yerine Türkçeleştirilmiş bir şekilde ‘kemençe’ olarak adlandırmaları gibi oldukça basit alanlarda da göstermektedir. Bunun dışında yazarların yaptığı araştırmanın yetersizliğinin yukarıda bahsedilen geniş ölçekte politik çağrışımları ve sonuçları bulunmaktadır. Bu şartlar altında bu tip bir çalışmayı yapmak, makaleye mevzubahis olan kişilerin yaşadığı temsiliyet sıkıntısı da hesaba alındığında, akademik etik açısından göz ardı edilemeyecek ölçekte bir sorumsuzluğa karşılık gelmektedir.

Kaynaklar

- Aslan, M. E. (2019). *Hostayê Ribabê Miradê Kinê û Analîza Şerê Wî Yê Bi Navê Osê Zerî* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Aygün, H. (2012). *Dom*. 20 Eylül 2020 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=CMmzxBFUamo> adresinden erişildi.
- Barth, F. (1961). *Nomads of South Persia: The Basseri Tribe of the Khamseh Confederacy*. Little, Brown and Company.
- Benninghaus, R. (1991). Les Tsiganes de la Turquie orientale. *Etudes Tsiganes*, 3, ss. 47-53.
- Berland, J. C. ve Rao, A. (2004). Unveiling the Stranger: A New Look at Peripatetic Peoples. J. C. Berland ve A. Rao (der.) *Customary Strangers: New Perspectives on Peripatetic Peoples in the Middle East, Africa, and Asia* içinde (ss. 1-30). Praeger.
- Bruinessen, M. van. (1992). *Agha, Sheikh and State: The Social and Political Structures of Kurdistan*. Zed Books.
- Cizîrî, Ş. (1996). Edebiyata Mitirban. *Kultur û Raman* içinde (ss. 112-120). Nûdem.
- Cizîrî, Ş. (1997). Bûyer, hunermend, û huner. *Nûdem*, 21, ss. 62-71.
- Cizîrî, Ş. (1998). Nuho an jî Kalo. *Nûdem*, 25, ss. 141-154.
- Cizîrî, Ş. (1999). *Kultur û Edebiyata Devkî*, Nûdem.
- Çakır, A. (2011). *The Representation of the Dengbêj Tradition in Kurdish contemporary Popular Discourse* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Exeter Üniversitesi.
- Çakır, A. (2019). *From charity-seeking to music-making: An ethnography of peripatetic adaptation in the Mêrdîn (Mardin) area, southeastern Turkey* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Exeter Üniversitesi.
- Çakır, A. (2022). Cihê Miradê Kinê yê di nav kemaçevanan de: Taybetmendiyên muzîkjenîya Miradê Kinê û kokên wan. Davut Yeşilmen (der.) *Mirê kemaçê: Miradê Kinê içinde. Weşanên Dara*. (Yayımlanma aşamasında).
- Çelik, A. ve Şahin, E. (2012). Ötekilerin Hiyerarşisinde Kültürel ve Sınıfsal Karşılaşmalar: Kürt Toplumunda Çingene Algısı ve Sosyal Dışlanma Pratikleri. *Toplum ve Kuram*, 6-7, ss. 307-325.
- Dündar, F. (2013). *İttihat ve Terakki'nin Müslümanları İskân Politikası (1913-1918)*, İletişim.
- Gültekin, M. ve Tan, M. (2017). Siirt Dudêran Aşireti: Yapı ve Değişim. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 27(1), ss. 187-205.
- Hamelink, W. (2016). *The Sung Home: Narrative, Morality, and the Kurdish Nation*, Brill.
- Hamelink, W. ve Hanifi, B. (2014). Dengbêjs on borderlands: Borders and the state as seen through the eyes of Kurdish singer-poets. *Kurdish Studies*, 2(1), ss. 34-60.



Hassanpour, A. (1993). The internationalization of language conflict: The case of Kurdish. E. Fraenkel ve C. Kramer (der.) *Language contact – language conflict* içinde (ss. 107-155). Peter Lang.

Işık, M. (2016). Göçerlerde İletişim ve Medya Araçlarını Kullanım Alışanlıkları: Koçerler Üzerine Bir Alan Araştırması. *Culture and Communication in Anatolia: Past, Present and Future Symposium Proceedings (15 June 2016)* içinde (ss. 52-65). Atılım Üniversitesi Yayınları.

Karlıdağ, M. ve Marsh, A. (2008). Türkiye'deki Çingene Toplumu ve Çingene Kimliği Üzerine Bir Yazın Taraması. E. Uzpeder, S. Danova/Roussinova, S. Gökçen ve S. Özçelik (der.) *Biz Buradayız!: Türkiye'de Romanlar, Ayrımcı Uygulamalar ve Hak Mücadelesi* içinde (ss. 137-151), Edirne Roman Derneği, European Roma Rights Centre, Helsinki Yurttaşlar Derneği. 15 Ağustos 2019 tarihinde https://hyd.org.tr/attachments/article/30/biz_buraday%C4%B1z_-_turkiye'de_romanlar-3.pdf adresinden edinilmiştir.

Keskin, N. (2016). *Müzik, Anlatı, Kimlik: Tûr-Abdin'de bir Anlatım Biçimi Olarak Mitrphk*. Gece Kitaplığı.

Mak, M. ve Kurtişoğlu, B. O. (2018). *Mardinli Koçerler*. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(18), ss. 327-348.

Meyer, F. (2004). Biography and Identity in Damascus: A Syrian Nawar Chief. J. C. Berland ve A. Rao (der.) *Customary Strangers: New Perspectives on Peripatetic Peoples in the Middle East, Africa, and Asia* içinde (ss. 71-91). Praeger.

Öksüz, M. (2020). Bilimsel körlükten zorla yerinden etmeye: Siirt'teki Koçerlerin etnikleşme süreci. *Toplum ve Bilim*, 152, ss. 104-134.

Öner, S. (2008). Folk Songs, Translation and the Question of (Pseudo-)Originals. *The Translator*, 14 (2), ss. 229-246. doi:10.1080/13556509.2008.10799257.

Özmen, A. (2006). *Tur Abdin Süryanileri Örneğinde Etno-kültürel Sınırlar* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ankara Üniversitesi.

Öztürk, M. (1998). Dersim ve Kolonizatör Folklorcular: Nazımiye Tetkik Seyahati Notları. *Folkloru Doğru*, 63, ss. 49-59.

Rao, A. (1987). The concept of peripatetics: An introduction. A. Rao (der.) *The Other Nomads: Peripatetic Minorities in Cross-cultural Perspective* içinde (ss. 1-34). Bohlau Verlag.

Schäfers, M. (2015). Being sick of politics: The production of dengbêjî as Kurdish cultural heritage in contemporary Turkey. *European Journal of Turkish Studies*, 20. 20 Eylül 2020 tarihinde <https://journals.openedition.org/ejts/5200> adresinden edinilmiştir.

Schäfers, M. (2017). Writing against loss: Kurdish women, subaltern authorship, and the politics of voice in contemporary Turkey. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 23(3), ss. 1-19.

Schäfers, M. (2018). 'It Used to Be Forbidden': Kurdish Women and the Limits of Gaining Voice. *Journal of Middle East Women's Studies*, 14(1), ss. 3-24.

Schäfers, M. (2019). Archived Voices, Acoustic Traces, and the Reverberations of Kurdish History in Modern Turkey. *Comparative Studies in Society and History*, 61(2), ss. 447-473.

Skutnabb-Kangas, T. ve Fernandes, D. (2008). Kurds in Turkey and in (Iraqi) Kurdistan: A Comparison of Kurdish Educational Language Policy in Two Situations of Occupation. *Genocide Studies and Prevention*, 3(1), ss. 43-73.

Tan, M. (2013). *Göçebelikten Kent Hayatına Geçiş: Siirt Dudêran Aşireti Örneği* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Dicle Üniversitesi.

Tayanç, M. (2018). *Göçerlerin Kente Tutunma Biçimleri: Siirt Conkbayır Mahallesi Örneği*. Hiberlink Yayınları.



Turgut, L. (2002). *Cembelî fils du prince de Hekkarî et la Tradition des Mitirbs*, Online Publikationen des Seminars für Iranistik an der Georg-August Universität Göttingen. 20 Eylül 2020 tarihinde https://www.uni-goettingen.de/de/document/download/44811e02d9cb1d307325ba7b1d1326f2.pdf/Cembeli_fils_du_prince_de_Hekkari.pdf adresinden edinilmiştir.

Turgut, L. (2018). Imagining a New Mitirb: A Text Analysis of a Singer-Poet Tradition in Tûr ‘Abdîn. U. Özdemir, W. Hamelink ve M. Greve (der.) *Diversity and contact among singer-poet traditions in Eastern Anatolia* içinde (ss. 53-76). Ergon Verlag.

Ünal, R. ve Şahin, M. (2018). Türkiye’de Bölge Radyoculuğu Deneyimi: TRT Çukurova Radyosu Örneği. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 29, ss. 332-351.

Üngör, U. Ü. (2008). Geographies of Nationalism and Violence: Rethinking Young Turk ‘Social Engineering’. *European Journal of Turkish Studies*, 7. 19 Temmuz 2021 tarihinde <http://journals.openedition.org/ejts/2583> adresinden edinilmiştir. DOI: <https://doi.org/10.4000/ejts.2583>

Yüksel, M. (2011). *Dengbêj, Mullah, Intelligentsia: the Survival and Revival of the Kurdish-Kurmanji Language in the Middle East, 1925–1960* [Yayımlanmamış doktora tezi. Chicago Üniversitesi.

Yüksel, M. (2014). *Kurdolojî û Malbata Celîlan*, Avesta.

Yüksel, M. (2016). On the Borders of the Turkish and Iranian Nation-States: The Story of Ferzende and Besra. *Middle Eastern Studies*, 52 (4), ss. 656–676.

Yüksel, M. (2019). Oral Poets in Conflict: Âşık Veysel and Dengbêj Reso on the Rope. *Journal of Folklore Research*, 56 (1), ss. 71-103.



*Çeviri Makale***Müzik Aletlerinin Bir Etnomüzikolojisi:
Form, İşlev ve Anlam* ¹****An Ethnomusicology of Musical Instruments:
Form, Function, and Meaning****Henry M. JOHNSON****
Çeviren: Seyit YÖRE*****Giris**

Müzik aletlerinin² incele[n]mesi, organoloji³ alanında birleştirilirken, maddi kültürün bu nesneleri [aletler], müzikoloji, etnomüzikoloji, antropoloji, arkeoloji, saha çalışmaları, sanat tarihi, ikonoloji ve müzecilik gibi alanlarda da incelenir. Bu alanların kapsamı, müzik aletlerinin çalışılmasında benimsenen çeşitli yönlerden bazılarını açıkça göstermektedir (örn. van Gulik, 1940; Sachs, 1940; Grame 1962, 1972; Winternitz, 1967; Grame ve Tsuge, 1972; De Vale, 1977, 1988, 1990; Tsuge, 1978; Simonson, 1987; Kárpáti, 1989; Brincard, 1989; De Vale ve Dibia, 1991; Johnson, 1993).⁴

Her ne kadar etnomüzikolojinin ana odağı, müzik veya ses nesnesini sosyokültürel bağlamda incelemek olsa da [bu] disiplin, müzik aletlerini diğer alanlara kıyasla genel olarak daha bütünsel bir yaklaşımla da inceleyebilir. Bunun başlıca nedeni, etnomüzikolojinin organoloji, müzikoloji ve antropolojinin bakış açılarını birleştirerek, belirli ve genel ortamlarda (yani, ses üreten bir aletin çalıştığı veya anlaşıldığı bağlamlar), maddi nesne [alet], onun bağlamı ve müziği arasındaki karşılıklı ilişkinin incelenmesini ve bunların her biriyle bağlantılı anlamların anlaşılmasını içeren bir alet çalışması üretebilmesidir.

Bu tartışma, etnomüzikolojinin müzik aletlerini nasıl inceleyebileceğini gösteren dört ana çalışma alanıyla ilgilidir: form, bağlam, performans ortamı ve çalgı, icracı ve ses nesnesi arasındaki karşılıklı ilişki. Maddi nesnenin formunun ve içinde bulunduğu bağlamın belirlenmesi, belirli durumlarda aletin, performans ortamını [da] içerebilecek, işlevini gösterir. Ses üreten bir aletin

* Bu makale, "An Ethnomusicology of Musical Instruments: Form, Function, and Meaning" başlığıyla ilk olarak *Journal of the Anthropological Society of Oxford / JASO* 26(3), (January 1995), ss. 257-269'da yayımlanmış, yazarının ve dergi editörünün izniyle de ilk defa Türkçe çevirisiyle sunulmuştur. Çevirmenin dipnotları kısaca "(ç.n.)" olarak belirtilmiş olup diğerleri yazarın dipnotlarıdır. Makalede, yazarın alıntılarında ki haric, çevirmenin ek açıklamaları "[]" biçiminde köşeli parantezlerle yer almıştır (ç.n.).

¹ Makale başvuru tarihi: 01.09.2021, makale kabul tarihi: 06.10.2021.

** Prof., University of Otago, School of Performing Arts, henry.johnson@otago.ac.nz, ORCID: 0000-0002-1123-8415 (ç.n.).

*** Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, seyyitvore@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5833-4271 (ç.n.).

² "Müzik aleti" ve "müzik" terimleri başlangıçta araştırmanın yüzeysel düzeyinde kullanılır. Belli davranış biçimlerinin ve ses üreten aletleri kavramsallaştırma yollarının kültürlerarası benzer terimlerle doğrudan ilişkili olabileceği görülebildiğinde, yerel kavramlar elbette belirli bir analiz boyunca baskın olacaktır.

³ Organolojinin sınırının tarifleri, örneğin, Hood, 1971; Wachsmann, 1984; Dournon, 1992; De Vale, 1990 ve Kartomi, 1990 tarafından sağlanmaktadır.

⁴ Başka araştırmacılar gibi bu yazarlar, müzik aletlerini sadece ses üreten nesnelerden ziyade, müziğin maddi kültürüne ait anlam nesneleri olarak görerek, müzik aletlerini salt fiziksel biçimlerinin ötesinde incelemişler ve kültürel anlam, sembolizm, mitoloji ve ikonoloji gibi yönlere bakma eğiliminde olmuşlardır.



kültürdeki işlevlerini ve anlamlarını anlamak için kullanıldığı etkinliği incelemenin önemi, bu makalenin son dan bir önceki bölümünde gösterilmiştir. Analiz nesnesinin sadece aletin kendisi olmadığı, icracının ve üretilen sesin birleşimi ile etkinliğin bütünlüğüyle bağlantılı altta yatan anlamlar olduğu ileri sürülmektedir.

Form

Müzik aletlerinin etnomüzikolojik incelemesi için temel olan başlıca bir soru şudur; Onlar [müzik aletleri] nelerdir? Bu kısa ama çok zorlayıcı soru, müzik aletlerinin ve diğer nesnelerin formunun, işlevinin ve anlamının incelenmesine neden olmayı ve böylelikle, sonuçta içinde bulundukları farklı kültürlere ve bağlamlara yabancı olmayan bir şekilde anlaşılabilirliklerini amaçlamaktadır. Bu soru, bazı ses üreten nesneleri ister istemez “müzik aletleri” olarak sınıflandırarak, bunlarla ilgili zorunlu olarak önceden belirlenmiş bir yargıda bulunsan da araştırmanın asıl amacı, ses üreten nesnelerin analizini özendirme ve diğer kültürlerdeki benzer nesnelerle aynı özelliklere sahip olduklarını varsaymamaktır. Maddi kültürün ses üreten bazı nesnelerinin, kültürler arası doğrudan karşılaştırılabilir şekilde kullanılması, kullanılan nesnelerin mutlaka aynı şekilde kavramsallaştırıldığı veya [aynı] işlevde olduğu anlamına gelmez. Etnomüzikoloji, tıpkı bir müzik antropolojisi üretmeyi amaçladığı gibi, ses üreten nesnelerin antropolojisi olan bir organoloji üretmeyi amaçlamalıdır.

Ses üreten nesnelerin kültürler arası karşılaştırmaları, evrensel olarak müzik aletleri olarak sınıflandırılabilir nesneler olduğu sonucuna varabilir, ancak Kartomi'nin (1990, s. xvii) belirttiği gibi, “tüm kültürlerin alet sınıflandırmaları yoktur”, ancak “az sayıda kültür hiç müzik aletine sahip olmadığı için ayrılabilir”. Bu, tüm kültürlerin ayrı bir müzik kavramına sahip olmadığını kabul eden etnomüzikoloji ile doğrudan ilgilidir. “ ‘Müzik’ için bir kelimesi olmayan ve onu kavramsal olarak danstan, dramadan, ritüelden⁵ ya da kostümden ayırmayan birçok toplum vardır” (Blacking, 1987, s. 3).⁶ Etnomüzikologlar, dans aletlerine, tiyatro aletlerine, tören aletlerine, kostüm aletlerine vb. bakmalı mıdır? Bu tür sınıflandırmalar ve diğerleri, sadece ilgili kültürlerde bu şekilde sınıflandırıldıkları takdirde, inceleme için ayrılmalıdır. “Müzik” ve “müzik aleti” kavramları, eşdeğer çevirileriyle birlikte birçok kültürde bulunmasına rağmen, başlangıçta ses ve onun ses üreten nesnelerinin, diğer kültürlerdeki aynı kavramlarla doğrudan karşılaştırılmaması gerektiğini söylemeye gerek yok. Bu tür kültürlerarası karşılaştırmalar aslında kültürü daha sonraki analiz seviyelerinde açıklamaya yardımcı olsa bile kavramlar kültürlerarası olarak karıştırılmamalıdır. Buradaki temel bağlantı, seslerin, “müzik aleti” teriminin kültürlerarası uygulanabileceği bir insan davranışı biçiminin parçasını oluşturmasıdır, [müzik aleti terimi] her ne kadar ilgili nesnelere başlangıçta yanlış anlamlar yüklesen de sadece genel bir terim olarak kabul edilmelidir.

Müzik aletlerinin kendileri bile her zaman öncelikle insan tarafından düzenlenmiş sesin⁷ üreticileri olarak işlev görmezler, ancak müzik kavramsallaştırmasına katılımları, onlara müzik aleti statüsü verir ve hiç çalınmasalar bile müzik aletleri olarak incelenmeleri gerekir. Müzik aletleri, ses üreten aletler ve hatta ses üretebilen nesneler arasındaki kavramsal ayrımlar, ses üreten ortamlarla ilgili herhangi bir araştırmada standart başlangıç noktası olarak düşünülmesi gereken kategorilerdir. Maddi kültürün bazı nesneleri müzik aletleri olarak sınıflandırılabilir

⁵ Müzik aletlerinin kullanımı ve ritüel hakkında bir tartışma için bkz. De Vale, 1988.

⁶ Müzik aletlerinin işlevsel bağlamlarının anlaşılabilmesi, organolojik bir dans ve ses kuramının eksikliğini açıklamaya yardımcı olur. Pratik nedenlerle, müzede sergilenmek üzere dansçıyı veya sesi yakalamak zor olsa da insan vücudu müzik aleti olarak kullanılıyorsa, o şekilde görülmelidir.

⁷ Blacking (1973, s. 26) tarafından “müziği” tanımlamak için kullanılan terim, “insan tarafından düzenlenmiş ses” idi.



ve diğerleri (işlevi “müzik” ortamının dışında bulunan) ses üreten nesneler olarak görülebilir. Bir nesne, sadece ses üretebildiği için her zaman bir müzik aleti olarak görülmez. Ayrıca, ilgili nesne müzik çalan bir müzik aleti olarak kavramsallaştırılmamış olsa bile, ses üreten nesnenin “performansı” sırasında yer alan insan davranışı nedeniyle, yine de bir müzik aleti olarak incelenmek üzere sınırlandırılabilir. Bu durumda, ses üreten maddi kültürle ilgili olarak incelenen, sadece bir müzik aleti kavramı değil, insan davranışı ve ilgili kavramsal çerçevedir (bkz. Merriam’ın müziğin antropolojik incelemesi için 1964 etnomüzikolojik modeli). Geleneksel Japon bahçelerindeki ses estetiği örneği bu noktayı açıklamaya yardımcı olur. Schafer’ın (1992, ss. 40-41) belirttiği gibi:

Japon bahçıvanlar, sadece sesi değiştirmek için akarsu yataklarına kayalar yerleştirmekle kalmalılar, aynı zamanda suyla doldurulduğunda devrilen ve taşlara karşı geri düşerken hoş oyuk ses perdeleri üreten dekoratif bambu sulama pompaları kullanarak geleneksel olarak suyun ürettiği birçok [ses] çeşitliliği geliştirdiler. Ya Wakao [adlı] bir araştırmacı, kendini, çay evine girmeden önce ellerin yıkandığı kaya havzalarının altında gömülü su arplarının... rezonans kavanozlarının [suikinkutsu⁸ “su, koto (kânun), mağara”]⁹ incelemesine adanmıştı. Hiçbir amaç taşımayan kavanozlar, içine dökülen suyla aşağıdan ezgisel oyuk ses perdeleri şalesi oluşturacak şekilde yerleştirilmişti. Su arpları sadece en eski bahçelerde bulunur; gelenek yaklaşık iki yüz yıl önce terk edilmiş gibi görünüyor, ama ses atmosferi¹⁰ grubu onu [onları] yeniden canlandırmayı umuyor... Bu tür şeylerin müzik olup olmadığını tartışmak boşuna olacaktır; onlara ses atmosferi tasarımı¹¹ örnekleri diyebilirim.

Bu [yukarıdaki] örnekte ses üreten tüm nesnelerin müzik aleti olduğu savunulmamakta, ancak ses ortamlarına ilişkin etnomüzikolojik söylemde ses üreten nesnelerin göz ardı edilmemesi önerilmektedir, çünkü tüm ses üreten nesneler, genellikle müzik yapımı olarak etiketlenebilecek bir insan davranışı biçimi sırasında, kesinlikle ses üreten nesneler hâline gelebilirler. Bir müzik aleti, müzik (veya eşdeğerini ya da ilgili kavramı) yapar ve ses üreten bir araç veya nesne, sadece günlük davranış sırasında veya bu davranışın kavramsallaştırılmasında ses çıkarır. Ancak kavramsal çerçeve, günlük sıradanlığı reddetme işlevi gördüğünde, nesne bir müzik aleti hâline gelir. Bu ayrım, öncelikle, bir müzik aletinin, gündelik davranıştan estetik olarak uzak bir bağlamda insan tarafından düzenlenmiş ses çıkarmak için kullanılan, maddi kültürün ses üreten bir nesnesi olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır.

Ses üreten aletlerin formuna ilişkin bir tartışmayı, onların işlevlerine dair bir analiz takip etmelidir. Onlar müzik yapımında kullanılan nesneler ise maddi kültürün ses üreten nesneleri olsun ya da olmasın, o olayın bir parçası olarak incelenmelidirler. Nesnenin işlevi, ikincil bir ortam veya kavramsal çerçevede değil, yalnızca birincil ortamı bağlamında anlaşılabilir. [Her ne kadar] İnsan tarafından düzenlenmiş ses üreten [ama] gerçekten müzik yapımı sırasında kullanılmayan maddi kültür nesneleri ve müzik yapımı sırasında kullanılan [ama] birincil işlevleri insan tarafından düzenlenmiş ses üretmeyen diğer nesneler olsa da [bunlar] bir müzik aleti olarak sınırlandırılabilen ve incelenebilen bir maddi kültür kategorisidir, çünkü o [müzik aleti] esasen, performans ve törensel bağlamlar sırasında, insanlar tarafından anlamlı bir şekilde ses oluşturma aracı olarak kullanılır.

⁸ *Suikinkutsu*, Japonya’da bahçe süslemelerinde yer alan, küçük mağara gibi bir çukura bambu borudan suyun düşmesiyle ortaya çıkan *koto* sesleridir. Bu yüzden “su kotosu” olarak da adlandırılmaktadır (ç.n.).

⁹ *Suikinkutsu*’ya giriş niteliğinde bir tartışma için bkz. Tatsui Take No Suke (ed.), 1990 [orijinal dipnot 7].

¹⁰ Orijinal kelime “soundscape”tir (ç.n.).

¹¹ Ses atmosferinin daha ayrıntılı bir tartışması için Schafer, 1973’e ve ses ortamlarını gösteren incelemeler için Feld, 1982; Roseman, 1991’e bakın [orijinal dipnot 8].

Müzik aletleri etnomüzikolojisinin temel ilgi alanı, müzik aletlerinin tanımlanmasından ziyade, öncelikle maddi kültürün nesneleriyle ilişkili davranış ve kavramlar olmalıdır. Böyle bir yaklaşımı kullanarak, sadece maddi kültürün form ve işlevini değil, aynı zamanda bu tür nesneler ile insan yapısı ses arasındaki ilişkiyi de değerlendirebiliriz. Bir nesne, bir kültürün bir üyesi tarafından doğrudan bir müzik aleti olarak görülebilir, ancak başka bir kültürün üyesi tarafından [da] görülmeyebilir.

Organoloji, müzik aletlerini esas olarak fiziksel boyutları açısından incelemiş olsa da bu tartışmada böyle bir sınırlamanın etnomüzikolojik diyalog için yararlı olmadığını savunmuyorum, ancak bir müzik aletinin formunun, ister fiziksel ister kavramsal olsun, diğer kültürel süreçlerden ve yapılardan ayrı, her zaman basit bir yapı olmadığını öne sürüyorum. Müzik aletleri, genellikle birincil nesnenin, nesneyi icracı ve bağlamsal ortamla ilişkilendirerek gerçek müzik aletini ortaya çıkarmak için kaçınılmaz olarak yardımcı olacak birçok uzantısı dikkate alınmadan birincil formları açısından tartışılır. Terimin genel bir tanımını kullanacak olursak, bir müzik aleti veya eşdeğeri, ancak formu, işlevi ve anlamıyla doğrudan ilişkili olarak bilindiğinde, tam anlamıyla anlaşılabilir.

Bağlam

Ses üreten bir nesnenin formu ve işlevi, müzik çalışmasıyla doğrudan ilgili olup olmadığını belirlemek için, müziksel maddi kültürün etnomüzikolojik analizinin ilk aşamasında tanımlanmalıdır. Bir müzik aletinin bulunduğu bağlamın ve onun varlığını kabul eden bir gözlemcinin varlığına ilişkin mantığın, analitik olarak ilgili maddi nesnelerin anlamlarının incelenebileceği iki alan olarak görülebileceğini söylemeye gerek yok.

Aletlerin akademik ya da müze formlarının dışında anlamlarının değerlendirilmesindeki görece eksiklik [nedeniyle] -her ne kadar mutlak bir ihmal olmasa da-, sesin müzik aletleriyle estetik olarak yapılandırıldığı performans etkinliğini kapsamlı bir şekilde inceleyebilecek bir etnomüzikolojinin gelişmesi için, çok az şey yapıldı. Etnomüzikologlar, müzik aletlerinin incelenmesine, genellikle alet[in] formunun, işlevinin ve anlamının gerçek ve işlevsel tasvirini yanlış temsil eden bir metodoloji kullanarak yaklaşmışlardır. Analiz nesnesini icracısından -veya performansından (fiziksel veya kavramsal)- ve bağlamından ayırmak, müzik aletinin ve kültürünün anlaşılabilirliği gerçek ortamı ortadan kaldırmaktır.

Hornbostel ve Sachs'ın (1961 [1914]) müzik aletlerini evrensel olarak sınıflandırmak için geliştirdiği sistem¹², [aynen] müzik sesinin etnomüzikolojik tasvirinde beş satırlık porte notasyonunun yetersiz kaldığı gibi, birçok kültürde organolojinin paradigması hâline gelmiştir. Etnomüzikologların sesin genellikle etnosentrik görsel biçimlerinden ayrılmayı zor bulmaları gibi, organologlar da bu alanda pratik olarak her yerde bulunan bir sınıflandırma sisteminden ayrılma konusunda zor bir görevle karşı karşıyadır. Sömürge çağının bir mirası olarak müzeler, “egzotik” müzik aletleri koleksiyonlarını tüm aletleri kapsayan metodolojik ve tutarlı bir şekilde kataloglarlar. Hornbostel ve Sachs sistemi ve onun değişiklikleri (bkz. Kartomi, 1990), aletler hakkında bilgi aktarmaya yardımcı olur, ancak bu tür bilgilerin, müzik aletinin kendisinden ziyade, analistin kültürel çerçevesi hakkında daha fazla şey söylediğini iddia ediyorum. Örneğin,

¹² Orijinal Sachs-Hornbostel (1961 [1914]) sistemi dört ana gruba ayrılmış, beşinci gruptaki elektrofonlar, daha sonra Sachs (1940) tarafından eklenmiştir: 1. İdiyofonlar (idiophones); ksilofon (xylophone) gibi kendileri tarafından titreşerek ses üretenler, 2. Membranofonlar (membranophones); davul gibi titreşimli bir deriyle ses üretenler, 3. Kordofonlar (chordophones); piyano veya çello gibi tellerin titreşimiyle ses üretenler, 4. Erofonlar (aerophones); borulu org veya obua gibi hava boşluklarının titreşimiyle ses üretenler, 5. Elektrofonlar (electrophones); synthesizer veya elektrik bas gibi elektrik üzerinden ve bir amplifikatöre bağlanarak ses üretenler (ç.n.).



bir müze ortamında bir aleti gözlemleyen kişi, genellikle, maddi nesnenin birincil formunun soyut bir görünümüyle karşı karşıya kalır, [ve] o [alet], estetik olarak genellikle kendi yerel kültürüne yabancı [olan] terimlerle anlaşılır. Bu bağlamda, müzik aleti, maddi kültürün ses üreten bir aracının sadece temel yapısından biraz daha fazlasını gösterecek şekilde, çoğu zaman aletin bir performans ortamında icracı tarafından nasıl konumlandırılacağına dair çok az görsel sunumla sergilenir. Performans ortamı ve alet, performans ve müzik arasındaki karşılıklı ilişkiyle ilgili hususlara nadiren rastlanır.¹³ Müzelerin, izleyiciye bir nesnenin kültürel veya performans bağlamı dışında, görsel bir temsilini sağlamaya yardımcı olan keşifsel işlevini yok etmeden, böyle bir ilk temsil ortamı, nesnenin daha karmaşık ve genişletilmiş yapılarının bir soyutlaması olarak görülmelidir.

Bir müzik aleti söz konusu olduğunda, anlamın temsiliyeti, her şeyden önce aletin pratik işleviyle ilgili olmalıdır. Elbette çalınmayan aletler, onların kültürel anlamı ve kültürün müzik kavramının yönlerini göstermedeki önemiyle bağlantılı olarak incelenecektir. Herhangi bir bağlamda çok sayıda gösteren ve gösterilen bulunurken, performans (veya çalma) bağlamı, müzik aletinin işlevsel ortamının bir parçasıdır ve etnomüzikolojik söylem sırasında bütünüyle düşünülmelidir.

Performans Ortamı

Bir müzik aletinin temel işlevinin müziği seslendirmek olduğu ve etnomüzikolojinin esas olarak ses nesnesinin kendisiyle ilgili olduğu öncülüne dayanarak, etnomüzikolojik analizde müzik aletinin gerçek bağlamının performans ortamı¹⁴ olduğu varsayılabilir. Müzik ve müzik aletlerinin performans esnasında incelenmesinin önemini vurgulamak için, tartışmanın bu bölümünde, [her ne kadar] analiz için bir nesnenin soyutlanması sınırlı bir bağlamsal çerçevede [onun] belirli fiziksel özelliklerini ortaya çıkarabilse de böyle bir süreç[te], müzik yapımında insan davranışını oluşturan etkinlik ve nesnelerin bulunduğu [dahil olduğu] kavramlar dikkate alınmadan, bir aletin işlevinin hiçbir zaman tam olarak anlaşılmayacağını savunuyorum. Ses nesnesinin incelenmesi, ses üretme aletini herhangi bir bütünsel analizin bir parçası olarak dahil etmeye de çalışabilir. De Vale'nin (1991, s. 255) belirttiği gibi, "önce müzik aletini incelemeyi müziksel sesi anlamaya çalışmak, bedensiz bir sesin anlamını ve işlevini yorumlamaya çalışmak veya metni anlamadan sesli müziği anlamaya çalışmak gibidir".

Müzik aletleri her zaman öncelikli olarak müziği seslendirmek için yapılmayabilir, ancak bu amaçla yapılan aletlerin incelenmesi, ses üreten nesneler ile icracıları arasındaki ilişkiyi müzik bağlamında tanımlamayı amaçlamalıdır. Bir nesne, ilgili kültür veya saha çalışması tarafından bir müzik aleti olarak kabul edilmese, müzik yapımı sırasında (veya sesin sıradanlıktan çıkarılmış olarak kavramsallaştırıldığı bir etkinlikte) yine de ses üretse bile, onun performansı (veya kavramsallaştırılması), kültürlerin sesi nasıl yapılandırdığının anlaşılmasına yardımcı olabilecek bir olay olarak görülebilir, [ve aletin] kendisi de belirli kültür ve diğerleri içindeki müziksel yapılarla doğrudan ilişkili olabilir.

İcra bağlamı, bir müzik aletinin müzik yapımında birincil anlamını ifade eden gerçek işlevsel ortamdır. Aletle ilgili diğer tüm kavramlar ve bağlamlar, bu birincil bağlamla doğrudan ilişkili olarak karşılaştırmalı çerçevede görülmelidir. Böyle bir yaklaşımı kullanarak, bir aletin biçimi

¹³ Bazı müzeler, eserleri için bir "çalışma" ortamı sağlamayı veya teşhiri geliştirmek için ek işitsel ve/veya görsel ortamlar sağlamayı amaçlar. Müzik ve müzik aletlerinin müzelerde sergilenmesi sorunlarının bir tartışması için bkz. Arnold-Forster ve La Rue, 1993 [orijinal dipnot 9].

¹⁴ Waterhouse (1986) ve Yamaguti (1986, 1991) de performans etkinliğinin incelenmesine yönelik daha bütüncül bir yaklaşım lehinde tartışmışlardır [orijinal dipnot 10].

bile, onun icracı ve icra bağlamıyla nasıl etkileşimde bulunduğunu anlamak için genişletilebilir. Örneğin, Sorrell'in (1990, s. 20) *gamelan* ile bağlantılı olarak yorumladığı gibi, [elle/vücutla] tutulan aletler “esas olarak insan vücudunun (ve sesinin) uzantıları olarak kabul edilir ve tutulmayanlar ise esasen kişisizleşmiştir... Gamelan'a¹⁵ [vurmalı çalgılara] aslında neredeyse hiç [eller ile] dokunulmamıştır. Teması yapan tokmaklardır ve sadece bazı aletlerde genellikle [sesi] sönümlemenin ikincil işlevinde eller kullanılır”.¹⁶ Gerçekten de *gamelan*, adını aslında böyle alıyor; Lindsay'in (1979, s. 9) belirttiği gibi, “ ‘gamelan’ adı, neredeyse tamamen vurmalı çalgılar olduğu için, aletlere vurularak çalma yöntemini ifade eder”.

Aleti icracıya bağlayan ara araçlar temelde sınırlı formdayken, müzik aletini performans bağlamına bağlayan uzantı aygıtların iki farklı analiz¹⁷ seviyesini işgal ettiği görülebilir. Bir yanda aleti destekleyebilecek (icracı dahil) dolaysız nesneler, diğer yanda destekleyici nesnelerden uzanan nesneler vardır. İlki, birincil uzantı nesneleridir ve ikincisi ikincil olarak görülmelidir, ancak bunlar genel olarak aletin bütünsel çalışmasına kesinlikle yardımcı olacaktır.¹⁸ Müzik aleti, icracı ve performans bağlamı, sadece müziği ve müziğin işlevini değil, aynı zamanda genel olarak performans ortamında yer alan maddi nesnelerin kültürel biçimini ve işlevini de anlamak amacıyla incelenir.

Alet, İcra ve Ses Nesnesi

Müzik aletlerinin performans bağlamlarında incelenmesi, müzik yapımı esnasında çalınırken, maddi nesne (müzik aleti), icracı ve ses nesnesi (müzik) arasındaki karşılıklı ilişkiyi göstermeye yardımcı olacaktır, böylece performans etkinliğinin bir bütün olarak anlaşılmasını sağlar ve etkinlik gerçekten müzik olarak görülsün ya da görülmesin düzenlenmiş ses üretiminde maddi nesnelerin nasıl kullanıldığını ortaya çıkarır. Böyle bir yaklaşımı kullanarak, analiz nesnesi, estetik, anlam, performansın işlevi, alımlanması ve zamansal ve uzamsal özellikler gibi yönleri dikkate alarak, etkinliğin bütün ortamıyla da ilişkilendirilebilir. Bir müzik aletinin işlevi çoğu zaman salt müziksel olmanın ötesine geçer ve birçok durumda müziği seslendirmek, müziğin, aletin veya etkinliğin sembolik işlevinin yanında ikincil kalır. Aletlerin formu, işlevi ve anlamı bu tartışmanın ana odak noktası olmakla birlikte, çalışmanın konusunu oluşturan alet, performans ve müziğin üçlü modeli, müzik aletlerinin etnomüzikolojisinde bir başlangıç aşaması olarak görülmelidir. Bu yaklaşımda, ses üreten aletlerin işlevi, müzik aletlerinin ana odak noktası olduğu etkinliklere katkıda bulunan davranış ve kavramlarla doğrudan ilişkilidir.

Dolayısıyla bu makalede öne sürülen yaklaşımın türü, müzik, davranış ve kavramlar arasındaki karşılıklı ilişkiyi etnomüzikolojinin temeli olarak gören Merriam'ın (1964) üçlü modeliyle doğrudan ilişkili olarak görülebilir. Merriam müzik aletlerini kısaca ele almış olsa da (a.g.e., s. 64) müzik yapma işlevleri esnasında böyle bir modelin aletlere uygulanmasının, etnomüzikoloji için eşit derecede yararlı olduğu görülmektedir. Müzik aletlerinin etnomüzikolojik incelemesi, bu maddi nesnelerin işlevinin altında yatan kavram ve davranışları göz ardı etmemeyi amaçlamalıdır. Etnomüzikolojide müzik aletlerinin analizi yoluyla, düzenlenmiş sesin ilkeleri, icra

¹⁵ “Gamel” kelimesi, Javanese dilinde “bir şeyi elle tutmak” anlamına gelir ve elindeki tokmakla çalmaya hazırlanan bir vurmalı çalgı icracısını çağırıştır (ç.n.).

¹⁶ Sorrell (a.g.e.), çalgıların uzantılarının dikkate alınması gereken temel parçalar olduğunu vurgulamak için, kiliselerdeki çanlar ve orglarla bir benzetme yapar: “ipler, ziller ve çanlar arasına girer ve org tuşları sesin kiliidini açmaya yarar” [orijinal dipnot 11].

¹⁷ Bu alan, yazar tarafından (1993, s. 213-38) Japon koto'su (on üç telli kânun) ile bağlantılı olarak analiz edilmiştir [orijinal dipnot 12].

¹⁸ Wachsmann'ın (1984, s. 408) belirttiği gibi, Dräger'in (1948) organolojik yaklaşımı, “onu sadece nesnenin kendilerini göze sundukları gibi değil, aynı zamanda bir müzik aletini icracının kişiliğine bağlayan birçok bağlantıyı da dikkate almaya yönlendiren fizyolojik özellikleri içeriyordu”, o yine de kültürlerarası analiz için bir sınıflandırma sistemi üretmeyi hedeflemiştir [orijinal dipnot 13].



etkinliğine katkıda bulunan davranış ve kavramlarla doğrudan ilişkili olarak incelenebilir. Bu, böyle bir yaklaşımın etnomüzikolojik araştırma için birleşik bir teori olduğu anlamına gelmez, ancak müzik aletlerinin, sesin kendisi kadar müziğin bir parçası olan maddi kültürün anlamlı nesneleri olduğunu göstermeye yardımcı olabilecek bir yöntemdir.

Örneğin, Afgan *dutārī*yla (uzun saplı lavta) ilgili olarak, Baily (1977, s. 275) şu yorumu yapmıştır:

İnsan vücudunun hareket etmek üzere düzenlenmiş şekli, belirli açılardan müziğin yapısında çok önemli bir unsurdur. Bir müzik aleti, vücudun hareket kalıplarını ses kalıplarına dönüştürür.¹⁹ Bir aletin morfolojisi, onun icra şekline belirli kısıtlamalar getirir ve ergonomik nedenlerle aletin mekânsal yerleşiminde kolayca düzenlenen belirli hareket modellerini destekler. Böylece, insan vücudu ve aletin morfolojisi arasındaki etkileşim, müziğin yapısını şekillendirebilir ve insan yaratıcılığını öngörülebilir yönleri kanallı edebilir.

Bu nedenle müzik, aletin ses alanı, icracının fiziksel ve “müziksel” yeteneği ve aletin morfolojisi ile insan vücudu arasındaki ilişki tarafından belirlenir. Stockmann’ın da belirttiği gibi (1991, s. 326), “... aletlerin yapımı, bir müzik sisteminin temel özelliklerini somutlaştırabilir ve sabitleyebilir ve bunların şekli ve işlevi, dahası, müzik dışı anlam ifade edebilir”.

Aletin kendisinin gerçek “mimarisi”, böylece kültürel bütün içindeki yapıları yansıtan, müziğin düzenlenmesiyle de ilgili olabilir. Endonezya *gamelan* orkestrasıyla ilişkili olarak De Vale ve Dibia (1991, s. 35) tarafından belirtilen bu nokta, “*plawah* [rezonatör kutuları] ve bronz ses üretme parçalarının yapısını ve tasarımını bildiren, aynı zamanda *gamelan* müziğinin doğasında ve işlevinde de olan “üçlülük”te de vardır. Bu tür bir ilişki, maddi ve sessel kültürün yapılandırılmasının temel bir yönü olarak görülmektedir. De Vale ve Dibia’nın “*gamelan* orkestrasyonu, sosyal yapının müziksel bir simgesi olarak araştırılabilir” (a.g.e., s. 40) şeklindeki görüşü, bu durumda uygun görünmekte, müzik yapısı ile müziğin seslendirildiği ortam arasında ilişki kurmanın önemini vurgulamaktadır (ayrıca bkz. De Vale, 1977).

Aletin yapısının mekânsal düzeni, onun performansı bağlamında, mekânın düzenlenmesi ve kullanımına veya hatta genel olarak aletin toplumunun bakış açılarına karşılık gelebilir. İcracının kıyafeti ve notasyonları gibi alanların bile genel olarak müzik aletlerinin icrasının anlamına katkı sağladığı görülebilir.²⁰ İcracının temel hareketleri, besbelli müzikteki perde değişikliklerine karşılık gelecek ve böylece [herhangi] birinin performansı okuyabileceği görsel bir araç olacaktır. Tokumaru (1986, s. 116), örneğin, *shamisen* (üç telli Japon lavtası) ile ilgili olarak, perdenin pratik pozisyonunun ve icracının parmaklarının önemine dikkat çekmiştir. Ayrıca o [Tokumaru], bu yüzyılın başlarında Berlin’de Madame Sadayakko’nun *koto* performansının Abraham ve Hornbostel tarafından yapılan transkripsiyonuna (1975 [1903], s. 51, n. 41) dikkat çekerek, müzik, alet ve icracı arasındaki ilişkinin nasıl olduğunu gösterir (a.g.e., s. 111):

Onlar [Abraham ve Hornbostel], *koto* çalan Madam Sadayakko’yu görsel olarak gözlemlemiş olmaları ve buna dayanarak, “*koto* telleri üzerine basılarak yükselen sesler” [transkripsiyonlarında x ile belirtilen; geleneksel terminolojide *oside* (*oshide* “iten el”) olarak adlandırılan; Abraham ve Hornbostel, 1975, s. 68] ve basılmayan sesler arasında ayırım yapabildiler. Onlar²¹, Japon müzisyenlerin yüz ifadelerini okumuş olmaları, çünkü “Japonların doğuştan gelen nezaketinin olumsuz bir fikir edinmeyi çok zorlaştırdığını burada belirtmeliyiz” diye yazmışlar.

¹⁹ Bu da Merriam’ın (1964), üç parçalı modelinde öne sürdüğü “müziksel sesin insan davranışları sonucu oluştuğuna dair” düşüncesiyle örtüşmektedir (ç.n.).

²⁰ Japon müziğiyle bağlantılı bu alanların incelenmesi için bkz. Tsuge, 1983; 1986 [orijinal dipnot 14].

²¹ Abraham ve Hornbostel (ç.n.).

Müzik aleti, icracı ve ses nesnesi arasındaki karşılıklı ilişkinin incelenmesi yoluyla, performansın işlevsel bağlamı, kültürel analizin diğer alanlarıyla ilişkilendirilebilecek anlamlı bir etkinlik olarak anlaşılabilir.

Sonuç

Bu makale, eleştirel bir organoloji veya etnomüzikoloji tarihi üretmeyi amaçlamamış ve (birçok organoloğun ortak endişesi) yeni bir müzik aleti sınıflandırma sistemi tasarlamaya çalışmamıştır. [Makalenin] Yaptığı şey, maddi kültürün ses üreten bu belirli nesnelerini, icracıyı veya müziği dışlamadan bütünsel bir şekilde inceleyerek, etnomüzikolojinin, müzik aletlerinin incelenmesine daha fazla katkıda bulunabileceğini göstermektir. Çalışmanın asıl amacı, -ana vurgu onun üzerinde olsa bile- sadece aletin kendisi değil, alet, icracı ve müzik arasındaki işlevsel ortamdaki karşılıklı ilişki olmalıdır. Sonuçta icracı, etkinlik için esastır ve müzik, aletin tek olmasa da birincil işlevidir.

Bir müzik aleti, sadece ses üreten bir aletten daha fazlasıdır. O, müzik yapmak için gereklidir ve performans etkinliğinin bir analizi, etnomüzikolojik, antropolojik ve organolojik araştırmayı doğrudan geliştirebilir ve katkıda bulunabilir. Müzik aletleri sadece müzik kültürünün bir parçası değildir, aynı zamanda kültürel analize doğrudan katkıda bulunabilecek daha geniş bir bağlamın parçasıdır. Bu nedenle, burada müzik aletleri etnomüzikolojisinin, daha geniş bir müzik antropolojisinin parçası olarak bir alet antropolojisi sunabileceği öne sürülmüştür.

Kaynaklar²²

Abraham, O. ve von Hornbostel, E. M. (1975 [1903]). Studies on the tonsystem and music of the Japanese (G. Kurath ve W. Maim, çev.). Klaus P. Wachsmann, Dieter Christensen ve Hans-Peter Reinecke (ed.), *Hornbostel opera mmnia* içinde (ss. 1-84). The Hague: Martinus Nijhoff, Vol. I.

Arnold-Forster, K. ve La Rue, H. (1993). *Museums of music: A review of musical collections in the United Kingdom*. London: HMSO.

Baily, J. (1977). Movement patterns in playing the Herati *dutār*. J. Blacking (ed.), *The anthropology of the body* içinde (ss. 275-330). London: Academic Press.

Blacking, J. (1973). *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.

Blacking, J. (1987). 'A commonsense view of all music': *Reflections on Percy Grainger's contribution to ethnomusicology and music education*. Cambridge: Cambridge University Press.

Brincard, M. T. (ed.). (1989). *Sounding forms: African musical instruments*. New York: American Federation of Arts.

De Vale, S. C. (1977). *A Sundanese²³ gamelan: A Gestalt approach to organology* (Yayımlanmamış doktora tezi). Northwestern University, Illinois.

De Vale, S. C. (1988). Musical instruments and ritual: A systematic approachd. *Journal of the American Musical Instrument Society*, 14, ss. 126-60.

De Vale, S. C. (1990). Organizing organology. *Selected Reports in Ethnomusicology*, 8, ss. 1-34.

De Vale, S. C. (1991). Musical instruments and the micro-/macrocosmic juncture. T. Yoshihiko vd. (ed.), *Tradition and its future in music: Report of SIMS²⁴ Osaka* içinde (ss. 255-62). Tokyo: Mita Press.

²² Kaynaklara dair bazı bilgiler, hakem ve editörlerin talebi nedeniyle Türkçeye çevrilmiş ve kaynakların yazım biçimleri de bu derginin yazım kurallarına göre uyarlanmıştır (ç.n.).

²³ Sunda, Endonezya'da Batı Java'yı, "Sunda gamelan" da oraya özgü müziği ifade eder (ç.n.).

²⁴ SIMS kısaltmasının açılımı "Uluslararası Müzikoloji Derneği Sempozyumu (Symposium of the International Musicological Society)"dur (ç.n.).



- De Vale, S. C. ve Dibia, I. W. (1991). Sekar Anyar: An exploration of meaning in Balinese²⁵ *gamelan*. *World of Music*, 33(1), ss. 5-51.
- Dournon, G. ve Arom, S. (1981). *Guide for the collection of traditional musical instruments*. Paris: The UNESCO Press.
- Dournon, G. (1992). Organology. Helen Myers (ed.), *Ethnomusicology: An introduction* içinde (ss. 245-300). London: The Macmillan Press.
- Dräger, H.-H. (1948). *Prinzip einer systematik der musikinstrumente*. Basel: Barenreiter-Verlag (Musikwissenschaftliche Arbeiten, Gesellschaft für Musikforschung, Nr. 3).
- Feld, S. (1982). *Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics and song in Kaluli²⁶ expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Grame, T. C. (1962). Bamboo and music: A new approach to organology. *Ethnomusicology*, 6(1), ss. 8-14.
- Grame, T. C. (1972). The symbolism of the “ud”. *Asian Music*, 3(1), ss. 25-34.
- Grame, T. C. ve Tsuge, G. (1972). Stead symbolism on Eurasian string instruments. *Musical Quarterly*, 58(1), ss. 57-66.
- Hood, M. (1971). *The ethnomusicologist*. New York: McGraw-Hill.
- Hornbostel, E. M. von, ve Sachs, C. (1961 [1914]). Classification of musical instruments (A. Baines ve K. P. Wachsmann, çev.). *Galpin Society Journal*, 34, ss. 3-29.
- Johnson, H. M. (1993). *The Symbolism of the koto: An ethnomusicology of the form and function of a traditional Japanese musical instrument* (Yayımlanmamış doktora tezi). University of Oxford, Oxford.
- Kárpáti, J. (1989). Myth[s] as organological fact[s]: After rereading Dénes Bartha’s “Double Pipe of Jánoshida”. *Studia Musicologica*, 31, ss. 5-38.
- Kartomi, M. J. (1990). *On concepts and classifications of musical instruments*. London: The University of Chicago Press.
- Lindsay, J. (1979). *Javanese gamelan*. Oxford: Oxford University Press.
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Roseman, M. (1991). *Healing sounds from the Malaysian rainforest: Temiar²⁷ music and medicine*. Berkeley etc.: The University of California Press.
- Sachs, C. (1940). *The history of musical instruments*. New York: W. W. Norton and Co.
- Schafer, R. M. (1973). The music of the environment. *Cultures*, 1(1), ss. 15-52.
- Schafer, R. M. (1992). Music, non-music and the soundscape. J. Paynter vd. (ed.), *Companion to contemporary musical thought* içinde (Cilt 1, ss. 34-45). London: Routledge.
- Simonson, L. (1987). A Burmese arched harp (saùng-gauk) and its pervasive Buddhist symbolism. *Journal of the American Musical Instrument Society*, 13, ss. 39-64.
- Sorrell, N. (1990). *A guide to the gamelan*. London: Faber and Faber.
- Stockmann, D. (1991). Interdisciplinary approaches to the study of musical communication structures. B. Nettl ve P. V. Bohlman (ed.), *Comparative musicology and anthropology of music: Essays on the history of ethnomusicology* içinde (ss. 318-41). London: The University of Chicago Press.
- Tatsui, T. N. S. (ed.). (1990). *Suikinkutsu no hanashi* [A discussion of suikinkutsu]. Tokyo: Kenchiku Shiryô Kenkyû-sha.

²⁵ Bali, Endonezya’nın Bali adasına özgü Güneydoğu Asya halkıdır, “Bali gamelan” da onlara özgü müziktir (ç.n.).

²⁶ Kaluli, Papua Yeni Gine’deki yerli halklardandır (ç.n.).

²⁷ Temiar, Malezya’da Malay yarımadasına özgü halklardandır (ç.n.).



Tokumaru, Y. (1986). The interaction of orality and literacy in structuring *Syamisen*²⁸ music. T. Yosihiko ve Y. Osamu (ed.), *The oral and the literate in music* içinde (ss. 110-29). Tokyo: Academia Music,

Tsuge, G. (1978). Bamboo, silk, dragon and phoenix: Symbolism in the musical instruments of Asia. *The World of Music*, 20(3), ss. 10-19.

Tsuge, G. (1983). Raiment of traditional Japanese musicians: Its social and musical significance. *The World of Music*, 25(1), ss. 55-67.

Tsuge, G. (1986). Explicit and implicit aspects of *koto kumiuta*²⁹ notations. T. Yosihiko ve Y. Osamu (ed.), *The oral and the literate in music* içinde (ss. 252-72). Tōkyō: Academia Music.

Van Gulik, R. H. (1940). *The lore of the Chinese lute: An essay in Ch'in ideology*. Tokyo: Sophia University.

Wachsmann, K. (1984). Classification. S. Sadie (ed.), *The New Grove dictionary of musical instruments* içinde (Cilt I, ss. 407-10). London: Macmillan Press.

Waterhouse, D. (1986). The logical priority of performance for the analysis of music. T. Yosihiko ve Y. Osamu (ed.), *The oral and the literate in music* içinde (ss. 371-79). Tōkyō: Academia Music,

Winternitz, E. (1967). *Musical instruments and their symbolism in Western art*. London: Faber and Faber.

Yamaguti, O. (1986). Music and its transformations in direct and indirect contexts. T. Yosihiko ve Y. Osamu (ed.), *The oral and the literate in music* içinde (ss. 29-37). Tōkyō: Academia Music.

Yamaguti, O. (1991). Performance as a historical source in music research. T. Yosihiko vd. (ed.), *Tradition and its future in music: Report of SIMS Osaka (the Fourth Symposium of the International Musicological Society)* içinde (ss. 153-57). Tōkyō: Mita Press.

²⁸ *Syamisen*, “shamisen” ve “samisen” olarak da bilinen Japonya’ya ait üç telli çalgıdır (ç.n.).

²⁹ *Kumiuta*, Japon koto çalgısının üslûplarından biridir (ç.n.).



Yazım Kuralları

1. Yazılar Windows Word programıyla, normal metin için Times veya Times New Roman karakteri 12 puntuyla, 1,5 satır aralığıyla yazılmış olmalıdır.
2. Yazıların uzunluğu üst limit olan on bin kelimeyi geçmemelidir.
3. Metinlerin başlıkları bold ve sola yaslı şekilde yazılmalıdır. Başlıkların ilk harfleri büyük yazılmalıdır (ve, ile, de, mi gibi ekler her zaman küçük harfle yazılmalıdır).
4. Yazar isimleri bold ve sağa yaslı şekilde başlığın altında bulunmalı, yazar soyadı büyük harflerle yazılmalıdır. Yazarın unvan, bölüm, kurum ve e-mail bilgisi yazarın isminin sonuna dipnot eklenerek verilmelidir. 2019 yılı itibarıyla tüm yazarların ORCID (Open Researcher and Contributor ID) numarasının olması ve yazar bilgisi dipnotunda verilmesi gerekmektedir.
5. Türkçe özgün makaleler için verilecek özet “Öz” başlığı altında, 150 kelimeyi geçmeyecek şekilde verilmelidir. Tüm makalelerin ayrıca İngilizce dilinde de özeti verilmelidir. İngilizce dilinde verilecek özet “Abstract” başlığı altında olmalı ve yine 150 kelimeyi geçmemelidir. Önce makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı, Türkçe özü verilmeli ve sonrasında 3-5 tane anahtar kelime verilmelidir. Bunların altına İngilizce öz ve anahtar kelimeler eklenmelidir. Öz ve Anahtar Kelimeler uluslararası standartlara uygun olmalıdır. Örnek: TR Dizin Anahtar Terimler Listesi, Medical Subject Headings, CAB Theasarus, JISCT, ERIC v.b. gibi kaynaklar kullanılabilir.
6. Dipnotlar kaynak gösterimi için değil, yalnızca ek bilgi vermek için kullanılır; sayfa altında numaralandırılarak 10 punto ve 1 satır aralığıyla verilir.
7. Metnin içinde yapılan doğrudan alıntı 40 kelimeyi geçiyorsa alıntı metin içinde yapılmayıp ana metinden farklılaştırılmış paragraf olarak gösterilmelidir. Doğrudan alıntı yapılacak metin, sağ ve soldan 1,25 cm girintili olarak 11 punto ile yazılır, başı ve sonuna çift tırnak eklenir ve alıntı sonunda parantez içinde kaynağa atıf yapılır.
8. Metinde şekil, tablo, resim vb. kullanılacaksa ilgili yere, metinle arasında üstten ve alttan birer aralık bırakılmak suretiyle yerleştirilmelidir. Mümkün olduğu kadar bilgisayar aracılığıyla hazırlanmış görseller kullanılmalı, tarayıcıyla en az 600 dpi çözünürlükte tiff veya jpg şeklinde taranmış olarak metne yerleştirilmelidir. Resimler birbirini izleyerek numaralandırılmalıdır. Her resmin altına numarası ile birlikte kısa bir açıklama, ortalanmış olarak yazılmalıdır. Metin içerisinde verilecek görseller (şekil, tablo, resim, fotoğraf) toplamda 10 taneyi geçmemelidir.
9. Metin içerisinde ve kaynaklar bölümünde kaynak gösterimi için Amerikan Psikologlar Birliği tarafından yayımlanan Publication Manual of American Psychological Association (APA) (6. baskı) adlı kitapta belirtilen kurallar esas alınmalıdır (antik kaynakların gösterimi hariç). Metnin içindeki atıflar, cümlelerin sonunda, noktadan önce yazar soyadı ve eserin basım yılı ile sayfa numarası parantez içinde yazılarak yapılır. APA stiline uygun olarak hazırlanmış atıf örnekleri aşağıda verilmiştir.
10. Kaynaklar bölümünde kitaplar için bibliyografik künye sırası (büyük küçük harf durumuna dikkat edilerek) şu şekilde olmalıdır: Yazar Soyadı, Adının baş harfi (yıl). *Kitap adı*. Basım yeri: Yayınevi. Makalelerde ise şunlar belirtilmelidir: Yazar Soyadı, Adının baş harfi (yıl). Makalenin adı. *Kitap veya Dergi adı*, sayısı, makalenin sayfa aralığı. İnternet adresi. Aşağıda APA kaynak gösterme kurallarına uygun olarak hazırlanmış örnekler verilmiştir.
11. Antik kaynakların gösterimi ise şu şekildedir: Antik Yazarın Kısaltması (=Yazar adı, *Orijinal Eser*) Kullanılan Metin ve Çeviri: *Eser Adı*. Çevirmen, cilt. Basım yeri, yıl (Yayınevi). Antik isimlerin kısaltmalarında *Der Neue Pauly*’nin kısaltmalar listesi esas alınmalıdır. Aşağıda örnekler verilmiştir.
12. Metnin ekleri, her bir ek ayrı sayfada olacak şekilde, kaynakçadan sonra verilmelidir.
13. Dergide yayımlanan yazıların bilim ve dil bakımından sorumluluğu yazarlarına aittir. Dergide yazım tutarlılığı sağlamak için Türk Dil Kurumunun yayımladığı Yazım Kılavuzu’nun son baskısının esas alınması tavsiye edilir.

APA Stiline Göre Kaynak Gösterme Atıflar

	Metin içinde ilk atıf	Metin içinde ilk atıftan sonraki atıflar	Parantez içinde ilk atıf	Parantez içinde ilk atıftan sonraki atıflar
Tek yazarlı	Işık (1998)	Işık (1998)	(Işık, 1998, s. 36)	(Işık, 1998, s. 36)
İki yazarlı	Grazer ve Fishman (2015)	Grazer ve Fishman (2015)	(Grazer ve Fishman, 2015, s. 107)	(Grazer ve Fishman, 2015, s. 107)
Üç-beş yazarlı	Keng, Lin ve Orazem (2017)	Keng ve arkadaşları (2017)	(Keng, Lin ve Orazem, 2017, s. 72)	(Keng ve ark., 2017, s. 72)
Altı ve daha fazla yazarlı	Bay ve arkadaşları (2017)	Bay ve arkadaşları (2017)	(Bay ve ark., 2017, s. 61)	(Bay ve ark., 2017, s. 61)
Kurumlar	Milli Eğitim Bakanlığı (MEB, 2002)	MEB (2002)	(Milli Eğitim Bakanlığı [MEB], 2002)	(MEB, 2002)



Kaynaklar Bölümü

Kitap	Türkçe Eser
	Emre, I. (1998). <i>Beden ve toplum kuramı</i> . İstanbul: Bağlam Yayınları.
	Türkçeye Çevrilmiş Eser
	Ariès, P. (2015). <i>Batıda ölümün tarihi</i> (I. Gürbüz, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
	Editöryal Eser
	Bahar, M. (Ed.). (2006). <i>Fen ve teknoloji öğretimi</i> . Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
	İngilizce Eser
	Smith, Z. (2016). <i>Swing time</i> . New York: Penguin Press.
Kitap içinde bölüm	İngilizce Eser İçerisinde Bölüm
	Gülgöz, S. (2005). Five factor theory and NEO-PI-R in Turkey. In J. Allik & R. R. McCrae (Eds.), <i>The five-factor model of personality across cultures</i> (pp. 175-196). Dordrecht, Netherlands: Kluwer Academic Publishers.
	Türkçe Eser İçerisinde Bölüm
	Uysal, Ş. (1971). Metodoloji açısından Türkiye’de yapılan sosyolojik araştırmalar ve bir örnek köy araştırması. N. H. Fişek (Ed.), <i>Türkiye’de Sosyal Araştırmaların Gelişimi</i> içinde (ss. 139-151). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
Makale	Türkçe Makale
	Ünal, N. (2001). Hastane infeksiyonları ve hastane tasarımı: yoğun bakımların tasarımı. <i>Hastane İnfeksiyonları Dergisi</i> , 1 (5), ss. 183-194.
	İngilizce Makale
	LaSalle, P. (2017). Conundrum: a story about reading. <i>New England Review</i> , no. 1 (38), pp. 95–109.
	Online Makale
	Çevikalp, M. (2012). Kars’ın saklı yüzü: Malakanlar. <i>Aksiyon</i> . 10.06.2015 tarihinde http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/newsDetail_openPrintPage.action?newsId=32989 adresinden edinilmiştir.
Tez	Web’den Alınmış Tez
	Atkıncı, H. (2001). <i>İlköğretim birinci kademe eğitim programlarının yaratıcı düşünmenin gelişimine etkisi</i> (Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi). Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı, Çanakkale. 07.04.2017 tarihinde https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi adresinden edinilmiştir.
	Türkçe Tez
	Cihan, M. (2001). <i>Spinoza felsefesinde varlık ve bilgi problemi</i> (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
	İngilizce Tez
	Rutz, C.L. (2013). <i>King Lear and its folktale analogues</i> (Unpublished Doctoral dissertation). University of Chicago, Chicago.

Antik Kaynaklar

Diod.	(= Diodorus Siculus, <i>Bibliothèque Historique</i>) Kullanılan Metin ve Çeviri: <i>Diodorus of Sicily</i> . With an English translation by R. M. Geer. London, New York 1947 (The Loeb Classical Library).
Hdt.	(Herodotos, <i>Historiai</i>) Kullanılan Metin ve Çeviri: <i>Herodot Tarihi</i> . Çev. M. Ökmen, İstanbul 1973 (Remzi Kitabevi).



Guide for Authors

1. Articles submitted should be sent in Microsoft Word (.doc or .docx) format. Body text should be written in Times New Roman 12 pt. and 1.5 line spacing.
2. The articles should not exceed ten thousand words which is the upper limit.
3. Headings should be written in bold and left aligned. First character of the heading should always be written with a capital letter (conjunctions, for ex: and, or, with should not be written in capital letters).
4. Name of the author should be written in bold and right aligned whereas surname should be written with capital letters. Title, faculty, department and email address of the author should be added under the footnotes section; and be given following the name of the author. Starting from 2019, all authors should have an ORCID (Open Researcher and Contributor ID) number which is to be included in author's information footnote.
5. Abstracts of articles written in English should be given under the heading of "Abstract" and should not exceed 150 words. It is also a requirement for abstracts to be given in Turkish language, again without exceeding 150 words limit. After the title of the article, Turkish heading, abstract and keywords (of 3 to 5) are given; Turkish abstract and keywords should follow. Abstract and keywords should comply with international standards. For example: TR Index Keyword Terms List, Medical Subject Headings, CAB Theasarus, JISCT, ERIC can be used.
6. Footnotes must only be used to address additional information, not for referencing; They must be given under the page, numbered correspondingly, and their typing style must be set to 10 pt and 1 line spacing.
7. Quotations exceeding 40 words should be separated from main paragraph and written as a separate one. Direct quotations should be indented by 1,25 cm of both sides and should be written in 11 pt.
8. Images, shapes or tables should only be used with a space left perpendicularly. Shapes used should be prepared digitally where possible. Scanned documents should have 600 dpi and sent as .tiff or .jpg format. Shapes must be numbered consecutively. A short explanation should be centered under the image containing its number. Metin içerisinde verilecek görseller (şekil, tablo, resim, fotoğraf) toplamda 10 taneyi geçmemelidir. You can include a total of 10 visual materials (images, shapes, tables, photographs) in every article.
9. In-text citation and bibliography must comply with the rules found in Publication Manual of American Psychological Association (APA) (6. ed) published by American Psychological Association (except for the ancient sources). In-text citation, will be given at the end of the sentence, written in brackets, including; Surname of the Author, year of the publication and page number. APA referencing examples are given below.
10. In bibliography section, referencing of books must be as follows (capitalization should also be taken into consideration): Surname of author, Initial of name of author (year). *Name of book*. Place of publication: Publisher. In articles, referencing should indicate: Surname of author, Initial of name of author (year). Name of the article. *Name of the journal or the book*, volume, page range. Web address. APA referencing examples are given below.
11. Referencing of ancient sources must be as follows: Abbreviation of the ancient author (=Name of the author, *Original name of the work*) Text used and translation: *Name of the work*. With a translation by..., volume. Place of publication, year (Publisher). Abbreviations of ancient authors should be based on *Der Neue Pauly's* abbreviations list. Examples are given below.
12. Each appendix should be given in separate pages. Appendices should be given after the references section.
13. Authors are solely responsible for published articles' scientific and grammatical context.



APA Referencing Examples

Basic Citation Formats

	In-text citation	Subsequent in-text citations	First citation in parentheses	Subsequent citations in parentheses
One author	Işık (1998)	Işık (1998)	(Işık, 1998, p. 36)	(Işık, 1998, p. 36)
Two authors	Grazer and Fishman (2015)	Grazer and Fishman (2015)	(Grazer & Fishman, 2015, p. 107)	(Grazer & Fishman, 2015, p. 107)
Three-five authors	Keng, Lin and Orazem (2017)	Keng et al. (2017)	(Keng, Lin & Orazem, 2017, p. 72)	(Keng et al., 2017, p. 72)
Six and more authors	Bay et al. (2017)	Bay et al. (2017)	(Bay et al., 2017, p. 61)	(Bay et al., 2017, p. 61)
Abbreviation for institutions	Milli Eğitim Bakanlığı (MEB, 2002)	MEB (2002)	(Milli Eğitim Bakanlığı [MEB], 2002)	(MEB, 2002)

References Section

Books	Book in Turkish
	Emre, I. (1998). <i>Beden ve toplum kuramı</i> . İstanbul: Bağlam Yayınları.
	Book Translated into Turkish
	Ariès, P. (2015). <i>Batıda ölümün tarihi</i> (I. Gürbüz, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
	Edited Book
	Bahar, M. (Ed.). (2006). <i>Fen ve teknoloji öğretimi</i> . Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
	Book in English
	Smith, Z. (2016). <i>Swing time</i> . New York: Penguin Press.
Chapters	Chapter in a book written in English
	Gülgöz, S. (2005). Five factor theory and NEO-PI-R in Turkey. In J. Allik & R. R. McCrae (Eds.), <i>The five-factor model of personality across cultures</i> (pp. 175-196). Dordrecht, Netherlands: Kluwer Academic Publishers.
	Chapter in a book written in Turkish
	Uysal, Ş. (1971). Metodoloji açısından Türkiye’de yapılan sosyolojik araştırmalar ve bir örnek köy araştırması. N. H. Fişek (Ed.), <i>Türkiye’de sosyal araştırmaların gelişimi</i> içinde (ss. 139-151). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
Articles	Turkish Article
	Ünal, N. (2001). Hastane infeksiyonları ve hastane tasarımı: yoğun bakımların tasarımı. <i>Hastane İnfeksiyonları Dergisi</i> , 1 (5), ss. 183-194.
	English Article
	LaSalle, P. (2017). Conundrum: a story about reading. <i>New England Review</i> , no. 1 (38), pp. 95–109.
	Online Article
	Çevikalp, M. (2012). Kars’ın saklı yüzü: Malakanlar. <i>Aksiyon</i> . 10.06.2015 tarihinde http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/newsDetail_openPrintPage.action?newsId=32989 adresinden edinilmiştir.
Thesis & Dissertation	Thesis from the Web
	Atkıncı, H. (2001). <i>İlköğretim birinci kademe eğitim programlarının yaratıcı düşünmenin gelişimine etkisi</i> (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı, Çanakkale. 07.04.2017 tarihinde https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi adresinden edinilmiştir.
	Thesis written in Turkish language
	Cihan, M. (2001). <i>Spinoza felsefesinde varlık ve bilgi problemi</i> (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
	Thesis written in English language
	Rutz, C.L. (2013). <i>King Lear and its folktale analogues</i> (Unpublished Doctoral dissertation). University of Chicago, Chicago.

Ancient Sources

- Diod. (= Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historike*)
Kullanılan Metin ve Çeviri: *Diodorus of Sicily*. With an English translation by R. M. Geer. London, New York 1947 (The Loeb Classical Library).
- Hdt. (Herodotos, *Historiai*)
Kullanılan Metin ve Çeviri: *Herodot Tarihi*. Çev. M. Ökmen, İstanbul 1973 (Remzi Kitabevi).

