

*Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences,*  
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)  
Monthly Journal, Vol. 20, No. 2, Spring 2020, 151-167  
Doi: 10.30465/crtls.2020.5261

## A Book Review of *Music in Turkey: Experiencing Music, Expressing Culture*

Hadi Sepehri\*

Homan As'adi\*\*

### Abstract

The book “*Music in Turkey: Experiencing Music, Expressing Culture*”, published in 2018, contains general information on the current life and culture of Turkish music with a focus on Istanbul. This book provides details on musical geography, music history, instruments, theoretical concepts of music, and twentieth-century musical developments, along with a chapter on the music recording and publishing industry. The author of the book in question has been able to express some of the most current topics in Turkish music culture in the book; he has covered almost all existing styles and related executive, educational, and publishing areas. As a result, the book is comprehensive, semi-specialized, and useful for anyone interested in the subject, especially for ethnomusicology students, providing an overview of contemporary Turkish music culture. After reading the book, problems with translation, including issues related to the correct pronunciation of Turkish idioms, correct spelling, and nouns in Persian, as well as the technical and musical issues, were noted in the text in detail.

**Keywords:** Ethnomusicology, Ottoman Music, Turkish Music, Turkish Language and Literature, Usul

---

\* MA in Musicology (with the Focus on the Study of Music in Turkey and “Time in Music”, Music Department, Faculty of Performing Arts and Music, Fine Arts Campus, University of Tehran, Iran (Corresponding Author), sepehrimusic@gmail.com

\*\* PhD in Research in Arts, Faculty Member of Music Department, Faculty of Performing Arts and Music, Fine Arts Campus, University of Tehran, Iran, asadih@ut.ac.ir

Date received: 2019-08-20, Date of acceptance: 2019-12-18

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



## نقد کتاب موسیقی ترکیه، تجربه موسیقی، بازنمود فرهنگ

هادی سپهری\*

هومان اسعدی\*\*

### چکیده

کتاب موسیقی ترکیه، تجربه موسیقی، بازنمود فرهنگ شامل اطلاعات کلی در زمینه حیات و فرهنگ موسیقایی کنونی ترکیه با تمرکز بر استانبول است. در این کتاب جزئیاتی درباره جغرافیای موسیقایی، تاریخ موسیقی، سازها، مفاهیم نظری موسیقی، و تحولات موسیقی در قرن بیستم به همراه فصلی درباره صنعت ضبط و انتشار موسیقی بیان شده است. نویسنده کتاب توانسته از اکثر مباحث فرهنگ موسیقایی کنونی ترکیه مواردی را در کتاب بیان کند و تقریباً تمامی سبک‌ها و زمینه‌های اجرایی، آموزشی، و انتشاراتی مرتبط با آن‌ها را بیان کرده است. در نتیجه کتاب جامع، نیمه تخصصی، مفید، و سودمندی برای هر علاقه‌مندی به موضوع است و مخصوصاً به دانشجویان رشته قوم‌موسیقی‌شناسی دیدی کلی از فرهنگ معاصر موسیقی در ترکیه ارائه می‌دهد. پس از مطالعه و بررسی کتاب، اشکالاتی مربوط به ترجمه شامل مسائل مرتبط با تلفظ صحیح اصطلاحات زبان ترکی، صورت‌های صحیح نگارشی و اسامی به زبان و نگارش فارسی، و مسائل فنی موسیقایی مشاهده شد که در متن مفصل بیان شده است.

**کلیدواژه‌ها:** قوم موسیقی‌شناسی، موسیقی عثمانی، موسیقی ترکیه، زبان و ادبیات ترکی، اصول.

---

\* کارشناس ارشد موسیقی‌شناسی (تمرکز بر مطالعه موسیقی ترکیه و زمان در موسیقی)، گروه موسیقی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران (نویسنده مسئول)،  
sephrimusic@gmail.com

\*\* دکترای پژوهش هنر، عضو هیئت علمی گروه موسیقی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران،  
asadih@ut.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۵/۲۹، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۹/۲۷

## ۱. مقدمه

دگرگونی‌های فرهنگی از گذشته در تاریخ زندگی انسان بوده و تغییرات بسیار کند روی می‌داده است، اما امروزه تغییرات فرهنگی بسیار سریع‌تر از کل تاریخ مکتوب بشر در تمام جهان در حال رخ‌دادن است که احتمالاً حاصل پیش‌رفت روزافزون فناوری اطلاعات، رایانه‌ها، اینترنت، رسانه‌ها، حمل‌ونقل، و علوم طبیعی است. بررسی تأثیر این تغییرات در مورد فرهنگ‌ها و خُرده‌فرهنگ‌های متنوع در جهان، که اغلب در حال آزمایش رفتن یا دگرگونی‌هایی اغلب بی‌بازگشت فرض می‌شوند، اهمیت یافته است. امروزه شناخت فرهنگ و هنر جوامع مختلف بشری در دستور کار پژوهش‌گران علوم انسانی و حتی مردم عادی جوامع قرار گرفته است. البته این رویکرد قرن‌ها در اروپا با نگاهی از بالا به پایین ریشه دارد. میسیونرها و کاشفان سرزمین‌های ناشناخته، برای اروپاییان، با نوشتن سفرنامه‌ها و گزارش‌های متعدد به دولت‌های متبوعشان کار شناخت را ناخودآگاه آغاز کردند. سپس توجه روشن‌فکران جوامع در حال توسعه غربی به بررسی دقیق‌تر فرهنگ خودی و جوامع دیگر جلب شد. پس از جنگ جهانی دوم، پژوهش‌گران به‌منظور کاهش تنش‌ها میان جوامع بر برابری نژادی و فرهنگی انسان‌ها تأکید کردند، اما هم‌چنان طیف وسیعی از پژوهش‌ها ناشی از نظرگاهی است که اقوام غیراروپایی را کم‌تر پیشرفته یا عقب‌مانده می‌داند. درستی یا نادرستی چنین دیدگاهی منظور ما در این نوشته نیست.

این توجه با راه‌اندازی رشته‌های دانشگاهی علوم انسانی و انسان‌شناسی با ظهور مکتب‌های فکری در تحلیل رفتار و زندگی انسان‌ها، مانند اشاعه‌گرایی و ساختارگرایی، در قرن بیستم گسترش یافت. غربی‌ها که معمولاً علاقه خود به موسیقی غیرغربی را به مشاهدات منفعل، کار با داده‌رسان‌ها، و مطالعات موزه‌ای محدود کرده بودند، در نیمه دوم قرن بیستم و سال‌های آغازین قرن بیست‌ویکم فراگیری عملی موسیقی‌های مورد مطالعه را شروع کردند.

نگاه شرقی‌ها هم به غرب در قرن بیستم شدت یافت و باعث توجه فزاینده موسیقی‌دانان شرقی و فرهنگ‌های غیراروپایی به دستاوردهای موسیقایی اروپا شد.

علاقه‌ای قابل توجه به اجرا و آهنگ‌سازی موسیقی غربی، در برخی کشورهای شرقی، نشان می‌دهد که شرق در مواجهه با این چالش پیشرفت بیش‌تری نسبت به غرب داشته است. در واقع، در برخی موارد می‌توانیم به حضور 'زبان موسیقایی جای‌گزین' اشاره کنیم، یعنی علاقه شدید به موسیقی غربی که به قیمت موسیقی بومی افزایش یافته است (نیک‌آئین ۱۳۹۷ الف).

چالش مورد بحث در این جا خواست آگاهانه برای درک و هضم فرهنگ موسیقی غیر است که در مواردی از تلاش برای درک و فهم فراتر می رود و باعث غرق شدن در فرهنگ دیگران می شود و در واقع «همگون سازی فرهنگ» (cultural assimilation) روی می دهد. اولین پارادایم ها در رشته موسیقی شناسی در آلمان را گیدو آدلر در ۱۸۸۵م و با تعریف «موسیقی شناسی تطبیقی» آغاز کرد (به نقل از Merriam 1977: 191). «موسیقی شناسی تطبیقی» از چندین زیرشاخه رشته موسیقی شناسی ای است که آدلر معرفی کرده بود و حرکتی پس از توجه به موسیقی خودی و گسترش ملیت گرایی در کنار «موسیقی شناسی تاریخی» به منزله دو زیرشاخه عمده موسیقی شناسی پذیرفته شدند (Rice 2014: 11). عنوان موسیقی شناسی تطبیقی اعتراضات و مخالفت های بسیاری را از سوی پژوهشگران این رشته، به دلایل متفاوتی، در پی داشت (بنگرید به Merriam 1977: 103)، اما سال ها بعد بسیاری از دانشمندان این رشته، از جمله آلن مریام و برنو نتل، به آن توجه کردند. مریام در سال ۱۹۸۲م، در مقاله ای که پس از مرگش منتشر شد، به اهمیت تطبیق و مقایسه در مطالعات ساختاری موسیقی اشاره کرده است (به نقل از نیه ۱۳۸۹: ۱۰۳). نتل هم همواره تطبیق و مقایسه را از ابزارهای این رشته معرفی کرده است (بنگرید به Nettl 2005 1977).

در زمینه موسیقی شناسی (musicology) غربی ها با پایه گذاری موسیقی شناسی تطبیقی (comparative musicology) به منزله رشته ای دانشگاهی در بررسی و مقایسه موسیقی فرهنگ های غیراروپایی سعی کردند و در میانه قرن بیستم با تغییرات روش شناختی تحلیل موسیقی ها نام رشته را به قوم موسیقی شناسی (ethnomusicology) تغییر دادند. همان طور که طی تاریخ موسیقی شناسی اتنولوژی (قوم شناسی) با موزیکولوژی (موسیقی شناسی) هم راه شد و اتنوموزیکولوژی (قوم موسیقی شناسی) پدید آمد، رشته های دیگر هم با موسیقی شناسی تلفیق شده و موسیقی شناسی های جدید را پدید آورده اند. مثلاً موسیقی شناسی از منظر شناختی (cognitive) و روان شناسی تکاملی (evolutionary psychology) (بنگرید به سویچ و ابروان ۱۳۹۴). هر کدام از این رویکردها موسیقی را از جنبه ای دیگر بررسی خواهند کرد و چیزی غیر از قوم موسیقی شناسی خواهند بود. این تفاوت ها و انتخاب یک رویکرد به نفع دیگری براساس مسئله پژوهش گر و سطح تحلیل است، نه برتری یکی بر دیگری. در واقع، هر کدام می توانند بخشی از صفحه تاریک سؤالات ما را روشن کنند و دیگری را اساساً نفی نمی کنند. علت این موضوع را باید در پیچیدگی موسیقی دانست؛ یعنی این که با تجزیه و تحلیل هر کدام از موسیقی ها در فرهنگ ها و بررسی پیچیدگی روابط بین موسیقی و انسان، موسیقی و دیگر جنبه های فرهنگ، و نقش موسیقی بتوانیم توضیح دهیم چه

ساختارهایی موسیقی‌های مختلف را خلق می‌کنند. با این تغییرات گرایش به بررسی مسائل درباره موسیقایی هم بیش‌تر شد. امروزه صحبت از نوموسیقی‌شناسی (new musicology)، زیست‌موسیقی‌شناسی (biomusicology)، و قوم‌موسیقی‌شناسی چندفرهنگی (multicultural ethnomusicology) و امثال آن بحث‌ها را به حوزه‌های دیگر نیز گسترش داده و موضوعات مختلف را در پیوند با یک‌دیگر و به‌صورت میان‌رشته‌ای مطرح کرده و به‌دنبال پاسخ سؤالات چرایی و چگونگی‌های موسیقی در فرهنگ، اجتماع، و دیگر شئون زندگی انسان است.

روش اصلی بررسی در علوم اجتماعی، انسانی، و مطالعات فرهنگی از جمله شاخه‌ای میان‌رشته‌ای مانند قوم‌موسیقی‌شناسی اغلب به‌گونه‌ای است که با رجوع به موجودیت پدیده‌ها فقط آن‌ها را تحلیل می‌کند و علوم اجتماعی، انسانی، و مطالعات فرهنگی به‌طور کلی از این نوع‌اند که با تجزیه و تحلیل سعی در درک موضوعات دارند (هال ۱۳۹۱: ۷۱) و این نوع بررسی مختص وقایع پیش‌آمده است و احتمالاً نمی‌تواند به کار پیش‌بینی آینده بیاید. در مشاهده پدیده‌های فرهنگی، چنان‌که دیدگاه‌های درونی و بیرونی وجود دارد، مسئله کاربر آن فرهنگ بودن یا نبودن دیدی متفاوت به ما می‌بخشد. کتاب حاضر با دیدگاهی بینارشته‌ای موسیقی در جامعه امروزی ترکیه را بررسی کرده و خوش‌بختانه از پیش‌دآوری‌ها به‌دور مانده است.

## ۲. معرفی اثر

کتاب موسیقی ترکیه، تجربه موسیقی، بازنمود فرهنگ، نوشته الیوت بیتس و ترجمه لیلا رسولی، پیش‌گفتار، مقدمه، پنج فصل، و یک کلام آخر دارد که در سال ۱۳۹۷ مؤسسه فرهنگی - هنری ماهر آن را منتشر کرده است. این انتشارات در زمینه نشر موسیقی‌های هنری و غیربازاری و موسیقی‌های مردمی نواحی ایران و خاورمیانه کتاب‌های آموزشی و تحلیلی فعالیت بسیار دارد، فصل‌نامه موسیقی‌شناسی ای ماهر را هم منتشر می‌کند. با توجه به راه‌اندازی مقطع کارشناسی ارشد رشته قوم‌موسیقی‌شناسی در دانشگاه تهران و هنر این انتشارات چندی است که اقدام به چاپ کتب مرتبط با این رشته باهدف منابع دانشجویان کرده است. از مجموعه کتاب‌های موسیقی جهان تاکنون پنج جلد با عناوین موسیقی مصر، موسیقی هندوچین، موسیقی شمال هند، موسیقی جنوب هند، و موسیقی ترکیه منتشر شده است. طبق اعلام ناشر قرار است موسیقی بلغارستان و گره هم در ادامه منتشر شود.

نقد کتاب موسیقی ترکیه، تجربه موسیقی، بازنمود فرهنگ (هادی سپهری و هومان اسعدی) ۱۵۷

طبق اطلاعات کتاب، نویسنده عضو هیئت علمی شورای دانش‌آموختگان برجسته آمریکا (ACLS)، استادیار دانشگاه کُرِنِل، نوازنده عود، و صدابرداری حرفه‌ای است. البته اینترنت اطلاعات وسیع‌تری راجع به او دارد. از جمله در گوگل‌بوک و در سایت شخصی او (Eliotbates 2019) پروژه‌های مطالعاتی و قطعات ضبط‌شده‌ای قرار دارد. از جمله کتاب‌های دیگر الیوت بیتس رویکردهای انتقادی به تولید موسیقی و صدا (۲۰۱۸) و سنت دیجیتال: تنظیم و کار در فرهنگ استودیویی استانبول (۲۰۱۶) است. در ادامه خصوصیات ظاهری، ترجمه، معادل‌گزینی‌ها، و مفاهیم موسیقایی مطرح در کتاب را داوری علمی می‌کنیم.

## ۱.۲ بیرونی

کتاب در قطع رقعی با جلد تمام رنگی در ۱۷۶ صفحه همراه با یک لوح فشرده صوتی حاوی نمونه‌هایی که در متن آمده منتشر شده است. عکس روی جلد کتاب یکی از نوازندگان جوان موسیقی مردمی ترکیه را نشان می‌دهد که به نظرم می‌توانست عکسی از استادان زنده این موسیقی باشد، به‌خصوص آن‌که همین تصویر روی جلد در کتاب (ص ۴۱) مجدداً چاپ شده است. چاپ کتاب معمولی و کاغذ آن سفید است. تصاویر کتاب سیاه‌وسفید و تمرین‌ها درون کادرهای بی‌حاشیه اما خاکستری آمده است. اندازه قلم و صفحه‌بندی کاملاً خوب و مناسب مطالعه است.

## ۲.۲ ترجمه

لیلا رسولی مترجمی است که ترجمه‌هایی از او به‌شکل مقالاتی در فصل‌نامه موسیقی م‌هاور و چند عنوان کتاب در موضوعات موسیقی‌شناسی چاپ شده است. بنابراین و با توجه به سابقه فعالیت‌های ایشان، صدالبته در نظارت ساسان فاطمی می‌توان گفت که مترجم با موضوعات موسیقی‌شناسی و قوم‌موسیقی‌شناسی آشنایی کافی دارد. ترجمه کتاب روان و ساده‌فهم است و این ترجمه خوب نقطه قوتی برای موسیقی دوستان است. اما نکاتی درباره ترجمه وجود دارد. از جمله این‌که صورت نوشتار لاتین اسامی خاص و اماکن ترکی در پانویس یا درون پرانتز نیامده است. با وجود اعراب‌گذاری در اکثر موارد، این موضوع کار دقیق خواندن اصل اصطلاح را دشوار می‌کند. موضوع بعدی، که به مطلب قبل بی‌ربط نیست و احتمالاً از ناآشنایی یا کم‌آشنایی مترجم با زبان و ادبیات ترکی ناشی

می‌شود، این که به توضیحی کوتاه درباره نوشتار زبان ترکی نیاز دارد. پس از اعلام جمهوری در ترکیه (۱۹۲۳م) و پس از آن در پی سلسله اصلاحات حکومت جدید در ۱۹۲۸م حرکتی با عنوان «انقلاب حرف» (Harf İnkılabı) در ترکیه انجام شد. در این زمان استفاده از حروف عربی برای نوشتار ترکی مُلغی و استفاده از حروف لاتین جانشین آن شد.

در نتیجه تمامی حروف صامت و صدادار زبان ترکی برای نوشتار و خوانش معادل‌هایی از حروف لاتین پیدا کرد که این معادل‌ها در مواردی بسیار بهتر از حروف عربی برای نشان دادن تلفظ حروف ترکی بوده است.

در نگارش زبان ترکی نُه حرف صدادار را با این علائم نشان می‌دهند آ(A)، او(U)، ای(İ)، فتحه(E)، کسره(E)، و ضمه(O) و Ö، Ü، I (Hengirmen 2006: 19-41). پیداست که شش‌تای آن‌ها با فارسی یکی است، اما سه حرف دیگر به‌سختی با حروف فارسی نگاشته، خوانده، و تلفظ می‌شود. در آن زمان برای حروف صدادار فتحه و کسره شکلی واحد در نظر گرفته شده بود. کاربران درون فرهنگ زبان ترکی در ترکیه می‌دانند که اگر کلماتی با حرف E نوشته می‌شود، تلفظ این حرف در کلمات موضوعی سماعی و جزو مسائل بی‌قاعدگی زبان است. اما همین موضوع ساده برای افراد خارج فرهنگ زبان ترکی در درس‌ساز شده است. یعنی این حرف برخی اوقات فتحه و برخی اوقات کسره خوانده و تلفظ می‌شود. گفتنی است در کشور آذربایجان از ابتدا این مشکل را حل کرده‌اند و به جای کسره حرف E و به جای فتحه حرف Θ قرار داده‌اند. در نتیجه، بسیاری از اعراب‌گذاری‌ها در کتاب مطابق تلفظ ترکی‌شان نیست. برای مثال سُرُو - جوآپ (ص ۱۱۰) نوشته شده در حالی سُرُو - جوآپ (soru-cevap) صحیح است، یا میسکِت (ص ۱۴۳) نوشته شده، اما میسکِت (misket) صحیح است، یا (ص ۷۴) جمعیتی که جمعی‌یتی (cemiyeti) تلفظ صحیح است. در حالی که در متن اصلی کتاب به زبان انگلیسی صورت صحیح نوشتاری کلمات خاص به ترکی نوشته شده است. باید اضافه کنم که بسیاری از صورت‌های نوشتاری از نظر تلفظ ترکی کاملاً صحیح است از جمله رُمان او یون هاواسی (ص ۸۳) و اوزون هاوا (ص ۲۶).

اما مسئله به این جا ختم نمی‌شود، زیرا موضوع تلفظ درست کلمات ترکی به منطقه‌ای که اصطلاح در آن رایج است نیز مرتبط می‌شود و تلفظ اصطلاحات در استانبول و غرب ترکیه در بسیاری موارد با مناطق روستایی و مرکز و شرق متفاوت است. مورد بسیار مهم تلفظ حرف Ğ که معادلی برای غ و ق است. بیش‌تر سخن‌وران به زبان ترکی آن را همان غ یا ق بدون تلفظ حلقی عربی به‌کار می‌برند (Hengirmen 2006: 62-68). در ترجمه مواردی است که این حرف به «ث» بدل شده است؛ مثلاً تورک آکسائی (ص ۹۵) که درست



آن تورک آکساقی است. مواردی هم به نبودن معادل در تلفظ فارسی برای سه حرف صدادار پیش گفته مربوط است که این مورد دیگر به توان ترجمه مربوط نیست؛ مانند: کیزلر (Kızlar، ص ۹۴) بخش اول کلمه Kız که حرف صدادار «ا» آمده است معادلی دقیق در فارسی ندارد و همان «ی» نزدیک‌ترین حرف است، اما در ادامه کلمه بخش دوم خطا دارد. حرف جمع زبان ترکی لار و لر یعنی Lar و Ler است و در این جا به خطا نگاشته شده است. صحیح آن می‌تواند کیزلار به معنی دختران نوشته شود (ibid.: 117).

### ۳. متن و تحلیل‌ها

نویسنده کتاب مدت‌ها در ترکیه ساکن بوده و با فراگیری موسیقی کلاسیک امروزی، که به نام تورک صانات موسیقی سی (Türk Sanat Müsıkısı) شناخته می‌شود، به نگرش درون فرهنگی نزدیک شده است. چالش دوزبانگی در موسیقی‌شناسی موضوعی مهم و بحث‌برانگیز است.

یکی از ویژگی‌های رشته یا بگویم بینارشته‌ای قوم‌موسیقی‌شناسی مطالعه فرهنگ‌ها و نظام‌های موسیقایی فرهنگ‌های مختلف جهان و تجزیه و تحلیل و تطبیق میان فرهنگی آنهاست. این کار را قوم‌موسیقی‌شناس‌هایی انجام داده‌اند که ممکن است با فرهنگ مورد پژوهششان آشنا یا بیگانه باشند. موسیقی پدیده فرهنگی جوامع انسانی است یا، حداقل، علاوه بر وجود برخی ساختارهای یک‌سان بین انسان‌ها مؤلفه‌های خاص هر فرهنگی را هم دارد. پژوهش‌گر نیاز دارد که با فرهنگ مورد پژوهش خود، که ممکن است فرهنگی غیر از فرهنگ خود پژوهش‌گر باشد، آشنا شود و آن را تاحدی بشناسد. البته، تفاوت بین فرهنگ پژوهش‌گر و فرهنگ مورد پژوهش او می‌تواند در درجه‌ها و با فاصله‌های مختلفی باشد. در نتیجه درک، دریافت، و تحلیل‌ها متفاوت خواهد بود. این تفاوت در نگاه فرد «بومی در فرهنگ مورد مطالعه» و «بیگانه به فرهنگ مورد مطالعه»، و یا «خود» و «دیگری»، موضوعی است که بخشی از ادبیات رشته قوم‌موسیقی‌شناسی را تشکیل داده است (بنگرید به نیک‌آئین ۱۳۹۷ ب).

مفهوم دوزبانگی موسیقی را منتل هود در مقاله‌ای در سال ۱۹۶۰م بیان کرد. مفهوم دوزبانگی موسیقی حاکی از حرکت در مسیر فراگیری موسیقی فرهنگی غیر از فرهنگ خود است. اکثر پژوهش‌گران غربی موسیقی‌های غیر غربی به فراگیری نوازندگی این موسیقی‌ها اقدام کرده‌اند. منتل هود در آن مقاله برخی چالش‌های پیش‌روی افرادی را

معرفی می‌کند که در موسیقی‌ای غیر از موسیقی فرهنگ خود فعالیت می‌کنند و درباره آن‌ها توضیحاتی می‌دهد:

در این جا ممکن است بپرسیم که یک موسیقی‌دان غربی تا چه حدی در مسیر مطالعات موسیقی شرقی می‌تواند پیش برود. جواب من به این سؤال این است که 'دقیقاً تا آن جا که اهدفش او را پیش ببرد'. اگر خواسته او درک یک بیان موسیقایی خاص شرقی باشد، تا مشاهدات و تحلیل‌های او، به‌عنوان یک موسیقی‌شناس، باعث شرم‌ساری نشود، ناگزیر خواهد بود در آموزش عملی تا تضمین شدن نوازندگی مقدماتی و پایه‌ای مداومت ورزد. اگر او تصمیم بگیرد یک خواننده یا نوازنده حرفه‌ای بشود که با افراد دیگر در کشور موردانتخابش رقابت کند (که این احتمال به‌نظر من بعید به‌نظر می‌رسد)، باید در مطالعات و آموزش‌های عملی بسیار فراتر از اقتضانات نوازندگی مقدماتی مداومت کند تا به جایگاه حرفه‌ای دست پیدا کند (نیک‌آئین ۱۳۹۷ الف).

از نقاط قوت کتاب در مقایسه با نمونه‌های دیگر این مجموعه، که در بالا ذکر شد، فصل چهارم «موسیقی‌های مردمی و هنری تنظیم‌شده و سازهای جدید» است. پیداست که هیچ تک‌نگاره‌ای، حتی پژوهشی، به‌خصوص از سوی شخصی بیرون‌فرهنگی نمی‌تواند بی‌اشکال و بی‌نقص باشد و من در ادامه مواردی را بررسی می‌کنم که به‌نظر من جای بحث یا تحقیق بیش‌تر دارد و بررسی نکاتی که از نظرم با تجربیات، آموخته‌ها، و منابع من هم‌خوانی دارد رها می‌کنم، زیرا نکات مثبت در کتاب فراوان است.

از جمله نواقص کلی کتاب این‌که هیچ مطلبی، هرچند مختصر و مفید، درباره مقام‌ها و فواصل موسیقی ترکیه در این کتاب نیامده و خواننده را به منابعی دیگر راهنمایی کرده است. اما به‌نظر من در طی چند تعریف کوتاه و چند جدول می‌شد باب آشنایی را در این زمینه باز کرد. در صفحات ۱۱۳ تا ۱۱۸ کتاب مطالبی درباره سیر (گردش ملودی) و دوراک (صدای ایست) وجود دارد، اما توضیحات این موارد موسیقی‌شناسانه نیست. هم‌چنین جدولی از شرح علائم استفاده‌شده در آوانگاری‌ها در کتاب قرار دارد و خواننده ناآشنا را برای درک این علائم به استفاده از منابع دیگر مجبور می‌کند. در نهایت این‌که از موسیقی نظامی عثمانی (Mehter) و امروزی آن و عاشیق‌ها و نقش آن‌ها در موسیقی مردمی ترکیه هیچ صحبتی نشده است. در حالی‌که عاشق و موسیقی عاشیقی نقشی بسیار مهم در زیرساخت موسیقی‌های مردمی ترکیه دارد. در این جا کوتاه درباره عاشیق توضیح می‌دهم.

«سنت عاشیقی بخشی از یک تنه تنومند سنت داستان‌گویی در بین ترکان، گسترده‌شده در سراسر آسیای میانه تا بالکان، است» (نیک‌آئین ۱۳۹۵: ۱۶). به موسیقی‌ای که «شاعران

«ساز» (Saz Şairi) اجرا می‌کنند «موسیقی عاشیقی» می‌گویند. شاعر ساز اصطلاحی هم‌ارز کلمه عاشیق در ترکی و کسی است که هم‌راه نواختن شعر می‌خواند. عاشیق عموماً اشعار خود را در قالب حکایت و داستان به آواز با هم‌راهی ساز در بین مردم اجرا می‌کند (Şenel 2016 c: vol. 3, 553). ریشه فعالیت‌های عاشیق‌ها طی تاریخ خیلی روشن نیست، اما منابع پراکنده باقی‌مانده از قرن‌های پانزدهم و شانزدهم میلادی می‌تواند نقش امروزی آن‌ها را تقریباً روشن کند (نیک‌آئین ۱۳۹۵: ۱۶). نقش‌های قبلی آن‌ها را در جامعه ترکان عموماً با شمن‌ها، به‌منزله ریشه سنت عاشیقی فعلی، یکی دانسته‌اند، البته در این مورد هم اختلاف‌نظرهایی است (همان: ۱۶-۱۷). عاشیق‌ها و شمن‌ها در فعالیت‌های‌شان تشابهاتی دارند؛ از جمله اجرای موسیقی به‌وسیله شمن‌ها، شفاهی بودن سنت شمنی، برتری داشتن شمنی که آهنگ‌های پیش‌تری بدانند، و توانایی اجرای موسیقی با ابزار موسیقایی (Hoppal 2014: 89-96). اما در قرن بیستم در نقش و جایگاه عاشیق‌ها در فرهنگ ترکیه تغییراتی رخ داد. امروزه موسیقی‌ای که عاشیق‌ها اجرا می‌کنند عمیقاً تحت‌تأثیر موسیقی عاشیقی علویان است و بیش‌تر زمان برنامه به اجرای ترانه (تورکو) می‌گذرد و دیگر داستان‌گویی‌های طولانی یا حتی چندبخشی اجرا نمی‌شود. البته موضوع این نیست که عاشیق‌ها دیگر توانایی چنین اجرایی را ندارند، بلکه «زمینه» برای این‌گونه برنامه‌ها مهیا نیست. اجرای عاشیق‌ها در رادیو، تلویزیون، یا اماکن جهان‌گردی کوتاه‌تر از آن است که بتوان در آن برنامه مفصلی را برگزار کرد (بنگرید به سپهری ۱۳۹۶).

#### ۴. موارد جزئی

در صفحه ۱۸ کتاب منظور از آناتولی را شبه‌قاره آسیای غربی واقع در مرزهای جمهوری ترکیه دانسته است. به‌نظرم در این‌جا سهواً خطای کوچکی رخ داده است، زیرا به منطقه جغرافیایی ترکیه کنونی «آسیای صغیر» (Asia Minor) اطلاق می‌شود نه آسیای غربی (Merriam-Webster's Geographical Dictionary 2001: 46).

در صفحه ۲۶ فرم‌های «آوازی روستایی: تورکو و اوزون‌هاوا» ذکر شده است، درحالی‌که گونه‌های موسیقی مردمی ترکیه از نظر وزن (متر) به دو دسته اوزون‌هاوا (uzun hava)، یعنی وزن آزاد، و کِرک‌هاوا (kırk hava)، یعنی دارای وزن معین (متریک)، تقسیم می‌شود و «تورکو»ها زیرمجموعه‌ای از انواع وزن معین‌اند. انواع دیگر زیرمجموعه‌های این دو هم‌آوازی باکلام‌اند، به‌جز قطعات رقص یعنی اویون‌هاواسی (oyun havası) که قطعاتی بی‌کلام‌اند (Demir 2013: 72-73, 160-163). این تقسیم‌بندی را

اکثر موسیقی‌دانان مناطق گوناگون ترکیه پذیرفته‌اند که البته با آن‌ها گفت‌وگو داشته‌ام و در منابع مکتوب بیان شده است. پس از این طبقه هر قسمت زیرمجموعه‌هایی دارد که در این قسمت کم‌تر اجماع وجود دارد (ibid.: 30-63). به نظر من، حالتی بین این دو هم در اجراها مشاهده می‌شود، زیرا در نحوه اجرای موسیقی باکلام تنوع حالات وزنی طیف وسیعی را از اجرای با وزن آزاد، دقیقاً گفتاری، و در مواردی دیگر گفتارگونه (speech like)، پارلاند یا رسیتاتو تا اجرای کاملاً موزون با گذر از شیوه‌های بینابینی دربرمی‌گیرد. انواع وزن‌های معین غیرآزاد در موسیقی عاشیقی شامل وزن‌های تک‌زمانه دو، سه، چهارضربی ساده، ترکیبی، پنج‌تایی (جورجونا)، و انواع وزن‌های چندزمانه (لنگ با نام ترکی تُپال یا اَکساک (topal aksak)) است (Büyükyıldız 2015: 191-197؛ بنگرید به فاطمی ۱۳۹۴؛ سپهری ۱۳۹۵).

در صفحه ۶۱ حین بیان مناطقی که نظام مدال موسیقی‌شان بر موسیقی امپراتوری عثمانی اثرگذار بوده متأسفانه هیچ نامی از موسیقی و موسیقی‌دانان ایران برده نشده است (بنگرید به میثمی ۱۳۸۹).

نویسنده در همان صفحه ۶۱، هنگام صحبت از موسیقی هنری ترکی، وجه تمایز این سبک با سبک قدیمی‌تر آن یعنی موسیقی کلاسیک عثمانی (درباری) را فقط تفاوت زبانی دانسته است، درحالی‌که یگانه تفاوت این دو استفاده از زبان ترکی قدیم (عثمانی) و زبان ترکی امروزی نیست، بلکه تفاوت‌های بیش‌تری در موضوعات موسیقایی از جمله ریتم و متر، فواصل مورد استفاده، فرم‌های قدیمی، و آنسامبل اجرایی است (Reinhard 2007).

درحالی‌که اکثر منابع بر استانبول و دربار سلاطین عثمانی در مقام کانون موسیقی کلاسیک عثمانی تأکید دارند و محلی جز دربار و مولوی‌خانه‌ها برای اجرا و ارائه موسیقی کلاسیک وجود نداشته است؛ در صفحه ۶۳ نویسنده چنین ادعایی را بی‌فکری می‌خواند. اگر منظور موسیقی‌دانان آن‌د که از مناطق گوناگون امپراتوری عثمانی و ایران به منظور ارائه هنرشان به دربار مراجعه می‌کرده‌اند و حتی بسیاری از سلاطین و شاهزادگان عثمانی خود شاعر، نوازنده، و سازنده بوده‌اند، پس حامی اصلی دربار بوده است. اساساً آموزش موسیقی جزوی از آموزش‌های شاهزادگان عثمانی بوده است (بنگرید به Ak 2014; Tanrıkorur 2011; Bahar 2008, 2015).

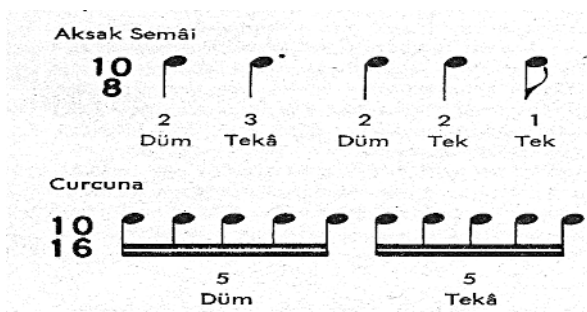
از صفحه ۶۴-۶۸، که دوره‌های تاریخی موسیقی کلاسیک عثمانی مختصر بیان شده و به تغییرات و تأثیرات غرب در این دوره‌ها اشاره شده، به «دوره لاله» (Lale Devri)، که بر کل هنر عثمانی و موسیقی اثر گذاشت، هیچ اشاره‌ای نشده است. دوره لاله (۱۷۱۸-۱۷۳۰م) مقطعی از تاریخ عثمانی، در زمان سلطان احمد سوم، است که وی هم‌راه وزیر اعظم به

نقد کتاب موسیقی ترکیه، تجربه موسیقی، بازنمود فرهنگ (هادی سپهری و هومان اسعدی) ۱۶۳

اصلاحاتی در صنعت، نظامی گری، چاپ، و مواردی از این دست با رویکرد به پیشرفت‌های آن زمان اروپا دست زد. این اصلاحات و نگاه به غرب تأثیراتی در موسیقی و موسیقی‌دانان دربار عثمانی داشت (Ak 2014: 97-113; Nacakci and Canbay 2013: 205).

در صفحه ۹۱، عبارتی بسیار شک‌برانگیز آمده است: «به نظر می‌رسد بسیاری از اصول‌ها در موسیقی هنری شهری در موسیقی روستایی ریشه دارند». متأسفانه هیچ منبعی برای این اظهار نظر ذکر نشده است، در حالی که اکثر منابع ریشه «اصول» را «ادوار ایقاعی» متداول در قرون میانه اسلامی و برگرفته از رسالات موسیقی قرن‌های میانه می‌دانند که این ادوار در دوره عثمانی متحول شد و تعداد آن‌ها افزایش یافت (Özkan 1984: 601-605).

در صفحه ۹۸، در بیان یکی از اصول خطایی رخ داده و اصول «جورجونا» با اصول «آکساک سماعی» یکی دانسته شده است، در حالی که این دو فقط در مقدار امتداد یکی‌اند (مجموع تقسیم سطح اول ضرب‌ها در هردو عدد ۱۰ است) و ضرب‌های این دو وزن کاملاً متفاوت است. در تصویر ۱ هردوی این اصول را می‌بینید (Karadeniz 1982: 34). آکساک سماعی وزنی پنج‌ضربی و چندزمانه (heterochronous) است، در حالی که جورجونا دوضربی و تک‌زمانه (isochronous) است (بنگرید به فاطمی ۱۳۹۴).



تصویر ۱. اصول جورجونا و آکساک سماعی به هم‌راه هم

در صفحه ۱۰۳، تزئینات در ریتم «اصول» بیان شده است، اما به اصطلاح رایج برای این مفهوم یعنی واژه «ولوله» (velvele) هیچ اشاره‌ای نشده نمی‌شود (Özkan 1984: 615; Turkishmusicportal 2019).

در صفحه ۱۳۴، جمله‌ای آمده است که معنی موسیقایی صحیحی ندارد: «... ملودی آوازی بسیار مشابهی را می‌خوانند - پنج گام از نه گام در آواز آن دو با هم یکی هستند». اگر منظور گام در موسیقی است که این کلمه معنای روشن سلسله اصوات (نردبان صوتی) را

دارد و معمولاً به اندازه یک اکتاو است (پورتراب ۱۳۷۴: ۵۲) و عبارت پنج گام از نه گام خطاست؛ زیرا صدای هیچ انسانی نمی‌تواند پنج اکتاو باشد. اما اگر منظور پنج صدای مشترک است که کلمه «گام» بی‌جا استفاده شده است.

در صفحه ۱۵۲، معادل زمان موسیقایی در پراتنز کلمه اصول دانسته شده است، در حالی که اصول به معنی مدهای ریتمیک - متریک موسیقی ترکی است (Özkan 1984: 561) و مفهوم «زمان موسیقایی» موضوعی کلی‌تر است و مدهای ریتمیک - متریک یا همان ادوار ایقاعی زیرمجموعه‌ای از مفاهیم زمان در موسیقی است.

بخش واژگان انتهایی کتاب نیز نکات ریز دیگری دارد:

الف) باغلاماسازی زه‌صدا و از خانواده لوت‌های دسته‌بلند است. نزدیک‌ترین هم‌خانواده‌های این ساز «قبوز» و «چگور» سازهای مورد استفاده عاشیق - اوزان‌های اقوام ترک است. باغلامایی سنتی ساخته می‌شده است و از نظر ریخت‌شناسی به‌طور واضحی متعلق بودن آن به خانواده «ساز» عاشیقی را نشان می‌دهد. این خانواده سازی به احتمال قوی در آسیای میانه و تنبور خراسانی ریشه دارد که طی قرون تغییرات اندکی داشته است.

بنابراین، «هشت‌سیمه بودن باغلاما» در صفحه ۱۶۵ خطاست. باغلاما هفت سیم دارد (Sag and Erzincan 2009: 15). بعدها برای نواختن ملودی با هم‌راهی آکومپانیمان در سال ۱۹۹۱م نسل اول «اغورساز» پدید آمد که سیم بیش‌تری دارد. در ۱۹۹۶م، این راه را باغلامای چهارسیمه (هشت سیم جفت) ادامه داد. باغلامای چهارسیمه را مرتضی چاغیر (Murtaza Çağır) برای اکان مراد اوزتورک (Okan Murat Öztürk) با افزودن یک جفت سیم ابداع کرد. اکان مراد اوزتورک با این ساز نه فقط ملودی‌ها را هم‌راه با آگرد می‌نواخت، بلکه در هنگام نواختن سکوت‌ها را با آگردهایی پُر می‌کرد. کمال آراغلو (lameK ulğorE)، براساس خواست آرکان اغور (nakrE ruğO)، «اغورساز» را ساخت که هنوز در مراحل آزمون و خطاست. خواست آرکان اغور مبنی بر افزودن سیم‌های بیش‌تر پژوهش بر صداهای هم‌زمان در موسیقی باغلاماست. پس از نسل اول، «اغورساز» در سال ۱۹۹۱م مدل سیزده‌سیمه و شش‌سیمه کوچک‌تر هم ساخته شده است و «اغورساز» را می‌توان تغییری اساسی در مفهوم باغلامانوازی سنتی دانست (Hans 2011).

ب) در صفحه ۱۷۰ در تعریف وزن «دسته‌بندی منظم ضرب‌ها» نوشته شده که اساساً خطاست. وزن در موسیقی اندازه‌گیری و ادراک دسته‌بندی (grouping) امتدادهای ریتم است (بنگرید به سپهری ۱۳۹۵).

## ۵. تغییرات موسیقایی (musical changes)

نحوه مواجهه موسیقی‌ها با یکدیگر را نتل (۱۳۸۲) و مک‌لین (McLean 1986) بررسی کرده‌اند. کار نتل و مک‌لین بیش‌تر به تأثیر موسیقی غرب در مواجهه با موسیقی‌های غیرغربی معطوف بوده است، اما می‌توان از چهارچوب نظری مک‌لین برای بررسی تغییرات موسیقی‌های مختلف در هنگام برخورد با یکدیگر در این‌جا استفاده کرد. این فرضیه چنین است: نخست اگر ویژگی‌های مرکزی دو موسیقی با هم سازگار باشد، آن‌گاه «تلفیق» (McLean 1986: 37) در عمق نظام رخ می‌دهد. دوم اگر ویژگی‌های مرکزی دو موسیقی با یکدیگر ناسازگار باشد، آن‌گاه «انتقال» (ibid.: 40) از یکی به دیگر روی می‌دهد. سوم اگر ویژگی‌های غیرمرکزی دو موسیقی با هم سازگار باشد، «به‌روزشدن» (ibid.: 40) در سطح اتفاق می‌افتد. چهارم حالتی است که دو نظام موسیقایی قادر به مبادله با هم نیستند و درواقع مستقل از یکدیگرند. مک‌لین توضیح می‌دهد که در این حالت چند وضعیت مختلف متصور است. نخست این‌که قوی‌ترین حالت ممکن نادیده‌گرفتن یکی در مقابل دیگری است. دوم زمانی است که موسیقی‌دانان یک فرهنگ قادر به اجرای دو نظام موسیقایی باشند، در این صورت، هر دو موسیقی در کنار هم حضور دارند. حالت سوم وضعیتی است که به فقر و حذف برخی بخش‌های کارگان یکی منجر می‌شود. چهارم جانشینی است و زمانی روی می‌دهد که یک فرم یا گونه جدید کارکرد یک فرم یا گونه قدیمی را برعهده می‌گیرد و آخری حالتی است که یک نظام موسیقایی در برخورد با نظام دیگر به احیای نظام خودی برمی‌خیزد (ibid.: 40-41). حال بینیم نویسنده کدام نوع از این موارد را در فصل چهارم، نقطه قوت کتاب، بررسی کرده است.

نویسنده در کتاب خود چنین اظهارنظر کرده که موسیقی در ترکیه از زمان عثمانی تحت تأثیر موسیقی‌های مردم‌پسند خارجی قرار گرفته و این موضوع با ورود صنعت ضبط صدا شدت یافته است. اما نکته‌ای که به‌درستی اشاره کرده است: «اهالی موسیقی در ترکیه به‌ندرت به تقلید صرف از سبک‌های موسیقی خارجی اکتفا کرده‌اند، بلکه درعوض تلفیق‌هایی از موسیقی‌های هنری و یا سنتی آناتولی با عناصر موسیقایی خارجی می‌آفرینند» (بییتس ۱۳۹۷: ۱۱۹). او در ادامه به‌دقت به‌کارگیری سازهای غیربومی و ایجاد سازهای جدید برای تولید رنگ‌های صوتی متنوع را توضیح داده است. هم‌چنین با ذکر مثال‌هایی، که از نمونه صوتی آن‌ها در لوح فشرده هم‌راه کتاب آمده است، چگونگی استفاده از فناوری‌های ضبط صدا به‌صورت دیجیتال بر تولید آثار موسیقی متنوع و چندسبکی را تشریح کرده

است. به نظر می‌رسد در این فصل، به‌طور نامحسوس، تغییرات موسیقایی شامل تلفیق، انتقال، و به‌روزشدن را مختصراً به‌بحث گذاشته است. در نتیجه حالت چهارم ذکر شده در بالا موضوع و مورد بررسی نبوده است.

## ۶. نتیجه‌گیری

نویسنده کتاب موسیقی ترکیه با کاستی‌هایی اندک توانسته با تمرکز به کلان‌شهر استانبول تحلیلی جامع و کلی را از موسیقی و جامعه موسیقی ترکیه ارائه دهد. با توجه به کمبود کتاب‌هایی با این کیفیت به فارسی، در مورد موسیقی کشورهای جهان، انتشار این دوره کتاب‌ها را به فال نیک می‌گیریم.

## کتاب‌نامه

- بیتس، الیوت (۱۳۹۷)، موسیقی ترکیه: تجربه موسیقی، بازنمود فرهنگ، ترجمه لیلا رسولی، تهران: ماهور.
- پورتراب، مصطفی کمال (۱۳۷۴)، تئوری موسیقی، تهران: چشمه.
- سپهری، هادی (۱۳۹۵)، «نظری به دسته‌بندی وزن‌ها در موسیقی موزون (متریک)»، موسیقی‌زنگار، ش ۱.
- سپهری، هادی (۱۳۹۶)، بررسی موسیقی عاشیقی در شمال شرق ترکیه (کارص): مسئله تغییرات (۱۸۹۱-۲۰۲۱)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد موسیقی، تهران: دانشگاه تهران.
- سویج، پاتریک ای. و استیون براون (۱۳۹۴)، «به‌سوی یک موسیقی‌شناسی تطبیقی جدید»، ترجمه لیلا رسولی، موسیقی‌ماهور، ش ۶۷.
- فاطمی، ساسان (۱۳۹۴)، «ریتم چندزمانه در موسیقی ایرانی - عربی - ترکی»، موسیقی‌ماهور، ش ۶۷.
- میثمی، سیدحسین (۱۳۸۹)، موسیقی عصر صفوی، تهران: فرهنگستان هنر.
- نیل، برونو (۱۳۸۲)، «تأثیر غرب بر موسیقی ملل»، ترجمه حمیدرضا ستار، موسیقی‌ماهور، ش ۱۹.
- نیک‌آئین، بهرنگ (۱۳۹۵)، عاشیق و جایگاه فعلی او در توی‌های زنجان: رابطه متقابل میان عاشیق، موسیقی و مخاطبانش، پایان‌نامه کارشناسی ارشد موسیقی، تهران: دانشگاه تهران.
- نیک‌آئین، بهرنگ (۱۳۹۷ الف): <<http://anthropology.ir/article/31733.html>>.
- نیک‌آئین، بهرنگ (۱۳۹۷ ب): <<http://anthropology.ir/article/30785.html>>.
- هال، کالوین اسپرینگر (۱۳۹۱)، مقدمات روان‌شناسی فروید، ترجمه شهریار شهیدی، تهران: آینده‌درخشان.



- Ak, Ahmet Şahin (2014), *Türk Musikisi Tarihi*, Ankara: Akdağ.
- Bahar, Cem (2008), *Musikiden Müziğe (Osmanlı-Türk Müziği: Gelenek Ve Modernlik)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bahar, Cem (2015), *Osmanlı-Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Büyükyıldız, Zeki (2015), *Türk Halk Müziği Ulusal Türk Müziği*, Arı Sanat: İstanbul.
- Demir, Sertan (2013), *Türk Halk Müziğinde Türler*, Usar Yayıncılık.
- Hans, De Zeeuw (2011), «Evrım ve Standardizasyon Arasında Bağlama Ailesi», In *Türkiye'de Müzik Kültürü*, I. oğuz Elbaş (ed.), Ankara: Atatürk kültür merkezi.
- Hengirmen, Mehmet (2006), *Türkçe Temel Dilbilgisi*, Ankara: Engin.
- Hoppal, Mihaly (2014), *Şamanlar Ve Semboller (Kaya Resmi Ve Gösterge Bilim)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- <<https://www.eliotbates.com>>.
- <<http://www.notist.org/index.html>>.
- <<http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-sozlugu/v>>.
- <[https://www.books.google.com/books/about/Critical\\_Approaches\\_to\\_the\\_Production\\_of.html?id=kUkwQEACAAJ&source=kp\\_author\\_description](https://www.books.google.com/books/about/Critical_Approaches_to_the_Production_of.html?id=kUkwQEACAAJ&source=kp_author_description)>.
- Karadeniz, Mehmet Ekrem (1982), *Türk Musikisinin Nazarye Ve Esasları*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- McLean, Mervyn (1986), "Towards a Typology of Musical Change: Missionaries and Adjustive Response in Oceania", *the World of Music*, vol. 28, no. 1, Mechanisms of Change.
- Merriam, Alan. P (1977), "Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': An Historical-Theoretical Perspective", *Ethnomusicology*, vol. 21, no. 2.
- Merriam-Webster's Geographical Dictionary* (2001), ISBN 0 87779 546 0.
- Nacakçı Zeki and Canbay Alaattin (2013), *Müzik Kültürü*, Ankara: Pegem.
- Nettl, Bruno (2005), "A Harmless Drudge: Defining Ethnomusicology", *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press
- Özkan, İsmail Hakkı (1984), *Türk Musikisi Nazariyatı Ve Usulleri (Kudüm Velveleleri)*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Reinhard, Kurt-Ursula. (2007), *Türkiye'nin Müziği (Halk Müziği)*, 2cilt, Ankara: Sun Yayınevi.
- Rice, Timothy (2014), *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press.
- Sağ, Arif and Erdal Erzincan (2009), *Bağlama Metodu (Bağlama Düzeni) Cilt 1-2*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Şenel, Süleyman (2016):  
<<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c03/c030386.pdf>>.
- Tanrıkorur, Cinuçen (2011), *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

