



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Geleneksel Türk Müzikleri Ana Bilim Dalı**

**ORTA ASYA GİRTLAK MÜZİĞİ: KÜLTÜREL KÖKENLER VE MÜZİK FİZİĞİ**  
**AÇISINDAN İNCELENMESİ**

**Altay TOPRAK**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Ankara, 2024**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Geleneksel Türk Müzikleri Ana Bilim Dalı

ORTA ASYA GİRTLAK MÜZİĞİ: KÜLTÜREL KÖKENLER VE MÜZİK FİZİĞİ  
AÇISINDAN İNCELENMESİ

Altay TOPRAK

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2024

# ORTA ASYA GİRTLAK MÜZİĞİ: KÜLTÜREL KÖKENLER VE MÜZİK FİZİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

**Danışman:** Prof. Dr. Fatma Gülay Mirzaoğlu Sıvacı

**Yazar:** Altay Toprak

## ÖZ

Orta Asya ve Sibiryta bölgesinde yaşayan Altay, Tuva, Hakas, Yakut halkları başta olmak üzere o bölgede çeşitli Türk kökenli halklar yaşamaktadır. Bu halkların yüzyıllardan beri süre gelen müzik gelenekleri vardır ve günümüzde bu gelenekler o halkları tanıtan unsurların hiç kuşkusuz en önemlilerinden birisidir. Türkçe literatüre “Gırtlak Müziği” olarak geçen, bölge dillerinde “Höömei”, “Hörekteer” gibi isimlerle anılan bu müzikal konsept, birbirinden farklı birçok tekniğe verilen genel bir isimdir. Orta Asya/ Sibiryta gırtlak müziğinin başlıca özelliği, tek bir icracının gırtlağından aynı anda birden fazla ses çıkarabilmesidir. Günümüzde gırtlak müziği, dünyada “Throat Singing” adıyla belli bir üne sahip olsa da tarihi arka plan açısından dinleyici kitlesinde yeterince bilgi birikimi bulunmamaktadır. Yüzyıllardır süregelen bu gelenek, günümüzde geleneksel halk ezgilerinin yanında pop, blues, rock, metal gibi çeşitli müziklerde kullanılıyor olsa da kökenine indiğimizde şamanik ritüeller gibi, günümüzde gördüklerimizden daha farklı maksatlarla kullanıldığını da görmekteyiz. Kökenine inildiğinde gırtlak seslerinin spiritüalizm ve animizm ile olan bağlantılarını görmek mümkündür. Birçok bilim insanının gırtlak müziği sanatçılarını araştırma konusu edinmiştir çünkü şarkıcılar iki benzersiz ses sahasını aynı anda yaratabilirler. Genel olarak şarkı söylemek ve konuşmak, boğazın derinliklerinde bulunan ses tellerini titreştirerek ses çıkarmayı ve ardından bu sesleri ses yolundan yukarı ve vücuttan çıkarken dil, dişler ve dudaklarla şekillendirmeyi içerir. Manyetik rezonans görüntüleme (MRI) ile çekilen statik görüntüleri kullanan önceki çalışmalar, Tuva şarkıcılarının iki perdeyi nasıl üretebileceğini öne sürmüştür, ancak gırtlak müziğinin mekanik ve akustik olarak anlaşılması tam olarak mümkün olmamıştır. Ancak yeni çalışmalarla beraber mekanik ve akustik yönden oluşumu da gözlemlenebilir olmuştur.

**Anahtar sözcükler:** Orta Asya gırtlak müziği, overtone şarkı söyleme, tarih, akustik yapı, kültürel önem.

# CENTRAL ASIAN THROAT SINGING: EXAMINATION IN TERMS OF CULTURAL ORIGINS AND MUSICAL ACOUSTICS

**Supervisor:** Prof. Dr. Fatma Gülay Mirzaoğlu Sıvacı

**Author:** Altay Toprak

## ABSTRACT

Various peoples of Turkish origin live in this region, especially the Altay, Tuva, Hakas, Yakut peoples living in the Central Asia and Siberia region. Today these traditions are undoubtedly one of the most important elements that introduce these peoples. This musical concept, which is referred to as “Gırtlak Müziği” in Turkish literature and referred to by names such as “Höömei” and “Hörekteer” in regional languages, is a general name given to many different techniques. The main feature of Central Asian/Siberian throat singing is that the performers of this can make more than one sound from the throat of a single performer at the same time. Today, although throat music has a certain reputation in the world under the name of “Throat Singing”, there is not enough knowledge among the audience in terms of historical background. Although this tradition, which has been going on for centuries, is used today in various music such as pop, blues, rock, metal in addition to traditional folk tunes, when we get down to its origin, we also see that it is used for different purposes than we see today, such as shamanic rituals. When we look at the origin, it is possible to see the connections of laryngeal sounds with spiritualism and animism. Throat singing has been the subject of research by many scientists because singers can create two unique sound fields at the same time. In general, singing and speaking involves making sounds by vibrating the vocal cords located deep in the throat, and then shaping these sounds with the tongue, teeth, and lips as they travel up the vocal tract and out of the body. Previous studies using static images taken with magnetic resonance imaging (MRI) have suggested how Tuvan singers can produce two pitches, but it has not been possible to fully understand the throat singing mechanically and acoustically. However, with new studies, its formation in mechanical and acoustic aspects has also been observable.

**Keywords:** Central Asian throat music, overtone singing, history, acoustic structure, cultural significance.

## TEŞEKKÜR

Tez alıŐması sűresince desteęini esirgemeyip kűltűr ve műzik iliŐkisine dair farklı yaklaŐımlar sunan deęerli danıŐman hocam Prof. Dr. F. Gűlay Mirzaoęlu Sıvacı'ya, tez savunma aŐamasında ve sonrasında saęladıęı kolaylıklardan dolayı deęerli hocam Prof. Dr. Ali Yakıcı'ya, yűksek lisans eęitimim boyunca bana her tűrlű kolaylıęı saęlayan, hiçbir yardımını esirgemeyen çok deęerli hocam Prof. Dr. Cenk Gűray'a teŐekkűr ederim.

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT .....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iv
TABLolar DİZİNİ.....	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	viii
GÖRSELLER DİZİNİ.....	ix
GİRİŞ.....	1
<b>1. BÖLÜM: GİRTLAK MÜZİĞİ KAVRAMI .....</b>	<b>7</b>
1.1. Gırtlak Müziği nedir?.....	7
1.2. Gırtlak Müziğinde Uygulanan Tekniklerin Türleri.....	9
1.2.1. Höömei.....	10
1.2.2. Kargyraa.....	11
1.2.3. Sygyt.....	11
1.2.4. Ezenggileer.....	12
1.2.5. Borbangnadyr.....	13
<b>2. BÖLÜM: GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE GİRTLAK MÜZİĞİ.....</b>	<b>13</b>
2.1. Türklerin Tarihçesi ve İlk Kaynaklarda Gırtlak Müziği.....	13
2.1.1. İlk Türkler.....	14
2.1.2. Gırtlak Müziğinin Kökeni.....	14
2.2. Gırtlak Müziği ve Şamanizm İlişkisi.....	17

2.2.1. Şamanizm Nedir?.....	18
2.2.2. Şamanist Ritüellerde Gırtlak Müziği Kullanımı.....	20
2.3. Dünyanın Gırtlak Müziği ile Tanışma Süreci.....	21
2.3.1. Richard Feynman ve Tuva.....	21
2.3.2. Ralph Leighton ve Tuva.....	26
2.4. Günümüzde Gırtlak Müziğini Temsil Eden Topluluklar.....	28
2.4.1. Altai Kai.....	29
2.4.2. Alash.....	30
2.4.3. Huun Huur Tu.....	30
2.4.4. Chirgilchin.....	31
2.4.5. Tyva Kyzy.....	32
2.4.6. Yat-Kha.....	33
<b>3. BÖLÜM: GIRTLAK MÜZİĞİNDE SESİN OLUŞUM SÜRECİ.....</b>	<b>36</b>
3.1. Gırtlakın ve Ses Tellerinin Anatomisi.....	36
3.2. Gırtlak Müziğinin Fizyolojisi.....	37
3.3. Gırtlak Müziğinin Ses Fiziği Açısından Analizi.....	44
<b>4. BÖLÜM: GIRTLAK MÜZİĞİ YAPAN DİĞER TOPLUMLAR.....</b>	<b>53</b>
4.1. İskandinav Toplumu.....	53
4.2. İnuit Toplumu.....	58
4.3. Japon Toplumu.....	61
4.4. Güney Afrika Toplumu.....	62
4.5. İtalyan Toplumu.....	66
4.6. Tibet Toplumu.....	68
<b>SONUÇ.....</b>	<b>70</b>

<b>KAYNAKLAR.....</b>	<b>75</b>
<b>ETİK BEYANI.....</b>	<b>78</b>
<b>YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU .....</b>	<b>79</b>
<b>MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT.....</b>	<b>80</b>
<b>YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI .....</b>	<b>81</b>



## TABLÖLAR DİZİNİ

<b>Tablo 1.</b> Tuvada yaşayan Türk şamanlar.....	21
---	----

## ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Harmonik (doğuşkan) Tablosu.....	38
Şekil 2. Mr ve 3 boyutlu resim.....	41
Şekil 3. Şarkı söyleme sırasında ses yolu konfigüreasyonunun analizi.....	42
Şekil 4. Gırtlak müziği yapan üç sanatçının spektogram analizleri.....	45
Şekil 5. Şelale grafiği.....	47
Şekil 6. Sygyt tekniği kullanmamış t4 icracının spektogramı.....	48
Şekil 7. Formant tepeleri şeması.....	50
Şekil 8. Ses yolu değişiminin spektogram görüntüsü.....	51
Şekil 9. Umngqogolo icrasının transkripsiyonu.....	65
Şekil 10. Çok sesli umngqogolo icrası transkripsiyonu.....	65

## GÖRSELLER DİZİNİ

<b>Görsel 1.</b> Tuva'da yaşayan Türk şamanlar.....	21
<b>Görsel 2.</b> Katajjak yapmakta olan iki İnuit kadın.....	60
<b>Görsel 3.</b> Rekutkar yapmakta olan iki Ainu kadın.....	61
<b>Görsel 4.</b> Düet yapan iki Umngqogolo icracısı.....	64
<b>Görsel 5.</b> Sardunya Adası'ndaki Cantu a Tenore icracıları.....	68

## GİRİŞ

Boğazdan şarkı söylemek yani gırtlak müziği, bir şarkıcının iki, üç ve hatta dört sesle aynı anda şarkı söylemesini sağlayan bir çeşit vokal sanattır. Gırtlak müziğinin Güney Sibirya ve Batı Moğolistan'ın Altay ve Sayan dağlarının yerli Türk-Moğol halkları arasında ortaya çıktığı düşünülür. Gırtlak müziği, günümüzde bu coğrafyada yer alan Moğolistan, Rusya'nın Altay, Hakas, Tuva ve Buryat Cumhuriyetleri ve Çin'in İç Moğolistan ve Tibet Özerk Bölgelerinde icra edilir. Bu bölgeler dışında gırtlak müziğinin Rusya'nın Başkurdistan Cumhuriyeti, Güney Afrika'daki Xhosa kadınları, Tibetli Budist rahipler ve Kuzey Kanada'daki İnuitler tarafından da söylendiği bilinmektedir (Pegg 1992, 33). Gırtlak müziği yapmak, tarih boyunca geleneksel olarak Altay dağları çevresindeki göçebelerin günlük yaşamında birden çok sebeple kullanılmıştır. Bebek uyutmak, güdülen hayvanları çağırmak, ayinlerde ruhlarla iletişim kurmak gibi birçok farklı şekillerde kullanılmıştır (Pegg 2001, s. 60). Geçmiş zamanlarda gırtlak müziği genellikle dış ortamlarda söylenmektedir çünkü gırtlak müziği sanatçıların çoğu çoban, avcı, zanaatkar ve esnaf gibi çeşitli meslek gruplarından oluşmaktadır (Tongeren 2004, s. 56). Gırtlak müziği günümüze kadar erkeklerin sayıca baskın olduğu bir platform olmuştur, kadınların ise gırtlaktan şarkı söylemesi son derece büyük bir tabudur, "Çünkü gırtlaktan şarkı söylemek kadınları kısırlaştırıyor!" şeklinde yaygın bir inanış bulunmaktadır. (Levin 2006, s. 199)

Konuşma veya şarkı söyleme, karmaşık bir ses oluşumu sürecidir ve bu sürecin merkezinde gırtlaktaki ses telleri yer almaktadır. Ses telleri, trakea içinde bulunan ve hava akışını kontrol eden yapılar olarak işlev görmektedirler. Bu teller, akciğerlerden geçen hava akışını düzenleyerek periyodik olarak titreşime ayarlanmaktadır. Titreşimler, ses dalgalarının oluşmasını sağlar ve bu dalgaların temelini oluşturur. Her duyduğumuz ses, aslında bir temel frekansta titreşen bir sesin üzerine eklenen doğal frekansta titreşen seslerin bir kombinasyonudur. Bu doğal frekansta titreşen sesler, sesin karakteristik tonunu ve rengini oluşturan harmonikler olarak bilinmektedirler.

Gırtlak müziği, bu karmaşık ses oluşumu sürecinin özel bir şeklidir ve genellikle geleneksel Orta Asya ve Sibirya müzik geleneğinde kullanılır. Ancak, gırtlak müziğinin oluşum süreci tahmin edildiğinden daha karmaşıktır ve sesin oluşumundaki bu ayrıntılar, sesin zenginliğini ve çeşitliliğini belirler.

Bu nedenle, sesin oluşum süreci ve gırtlak müziğinin karmaşıklığı, insan sesinin ve müziğin incelenmesinde ve anlaşılmasında önemli bir konudur. Gırtlak müziği, sesin doğası ve insan sesinin yetenekleri hakkında derinlemesine bir anlayış sağlar ve bu alandaki araştırmalar, müzikal ve bilimsel açıdan ilgi çekici sonuçlara yol açabilir.

### **Problem Durumu**

Her bir toplum yaşadığı coğrafyanın kültürüne uyum sağlamakta ve bunun yanı sıra kendine özgü özelliklerini hâlen devam ettirmektedir. En eski Türk toplulukları (Göktürkler, Uygurlar, Oğuz Boyları, Karahanlılar) göçebe hayattan yerleşik hayata geçerek, kurdukları devletlerle Türk tarihinde yerlerini almışlardır (Kulmanova, 2019, s. 56). Gırtlak müziği geleneğine sahip Türk toplumları (başlıca Tuvalar ve Altayların yanı sıra Hakaslar, Yakutlar ve diğer yakın bölge halkları) genel olarak Sibiryâ bölgesi içerisinde veya etrafında yaşamaktadırlar. Yerleşik hayata geçen Türk toplumlarının aksine bu bölgede yaşayan halklar, yerleşik hayata çok daha geç uyum sağlamışlardır. Hatta günümüzde bile hala çeşitli göçebe geleneklerini devam ettirdiklerini söylemek mümkün. Ancak bu toplumlar dış toplumlar ile çok fazla etkileşim halinde olan toplumlar değildir. Dolayısıyla kendi kültürlerini yayma veya tanıtmaya gibi çabaları yakın zamana kadar pek olmamıştır.

Tuva ve Batı Moğolistan'da destansı efsane şarkıcılığı ve gırtlak müziği iki ayrı tür iken, Hakasya, Gorno-Altay ve Şor bölgelerinde kai/xai (gırtlak müziği) terimi esas olarak destansı şarkı söyleme stilini belirtir (Grawunder, 2005, s. 105). Altay, Hakas ve Şor yerli terimleri xai (xailaar), kai (kailaar), hikâye anlatımının icra tarzını belirlemek için kullanılan Moğolca xelex ("anlatmak", "konuşmak") kelimesiyle ilişkili görünmektedir. Destansı hikâye anlatımının Avrasya'da, özellikle de Orta Asya'da çok yaygın bir olgu olması nedeniyle olası bir kültürel aktarımın yönünü veya yönünü belirlemek zordur.

Günümüzde gırtlak müziği denince dünyanın her yerinde en azından isme aşina olan insanlar olsa da bu durum 20. Yüzyılın sonuna kadar böyle olmamıştır. Hatta Sibiryâ bölgesindeki Tuva, Altay gibi cumhuriyetlerin hepsi özerk cumhuriyet olduğundan dolayı haritada herhangi bir şekilde gözükmemektedirler. Son zamanlarda internetin hızla hayatımıza girmesiyle beraber her türlü imkân elimizin altında olsa da bundan 20-30 yıl öncesine kadar böyle bir imkân mümkün olmadığından ötürü bu bölgelerin varlığından haberdar olmak da pek mümkün değildi. Öyle ki gırtlak müziğinin tanıtılması konusunda ilk çalışma yapan kişi Orta Asya, Sibiryâ halkından biri değil, Rusya toprakları içerisinde biri de değil, Amerikalı

bir fizikçi olan Ralph Leighton'dur. Bir posta pulu ile başlayan merakı sonucunda daha eski dönemlerde Tannu Tuva isminde bir ülke olduğu, Sibiryaya civarında bir yer olduğu ama yaşadığı dönemde Sovyetlere dahil olduğu için haritada nerede olduğunu bilemediği bir bölge ile karşılaşmış ve bu ülkeyi bir şekilde tespit ettikten sonra oraya giderek bölge halkının kültürü hakkında araştırma yapma imkânı bulmuştur.

Ralph Leighton, "*Deep In The Heart Of Tuva: Cowboy Music from the Wild East*" dahil olmak üzere birçok kompakt diskin piyasaya sürülmesinden sorumlu olmuştur. Ayrıca Tuvalı sanatçıların yurt dışında çeşitli konserler vermesini sağlamıştır ve en önemlisi "Friends of Tuva" isminde, şamanın davullarından Tuva bayraklarına, süslenmiş kahve kupalarından müzik kayıtlarına kadar her şeyi Tuva'nın tanıtımına ve satışına adanmış bir web sitesi ([www.fotuva.org](http://www.fotuva.org)) kurulmasına yardımcı olmuştur. Ralph Leighton'un yapmış oldukları sayesinde dünya gırtlak müziğinin varlığından haberdar olmuştur ve kendisinden sonra gelecek olan yeni araştırmacılara da önyak olmuştur.

"Gırtlak müziği icra etmek bir olgu olarak yerel göçebelerin eğlencesi olmaktan çıkıp uluslararası üne sahip Orta Asyalıların karakteristik özelliklerine, bozkır şamanlarından internet aracılığıyla dünyanın her yerindeki insanlara kadar geniş bir yelpazeye yayılmıştır. Gırtlak müziğinde bölgesel yarışmalar uluslararası alanda tanınır hale gelmiştir. Gırtlaktan şarkı söyleme bir olgu olarak Orta Asyalı olmayan kişiler tarafından da bilinmeye başlanmış ve oradan gelmeyen kişiler tarafından da öğretilir hale gelmiştir (Öberg, 2008, s. 22)."

Gırtlak müziğinin yapısı, geçmişten günümüze geliş süreci dışında merak uyandıran bir diğer yönü de icracılığıdır. Özel gırtlak teknikleri ile çıkartılabilen özel sesler ve yine özel teknikler ile doğuşkan kullanımı sonucu elde edilen aynı anda birden fazla ses çıkarma durumu, müziğin akustik yönünden de merakla inceleme altına alınmış konular arasındadır. Ortalama bir erkek kabaca 120- 500 Hz aralığında şarkı söyleyebilecek bir kapasiteye sahiptir (sahip olduğu ses tipine göre, aldığı eğitime göre bu değerler değişiklik gösterir). Bir gırtlak müziği sanatçısı ise 60 Hz civarına inip 2000 Hz civarlarına çıkabilmektedir.

Normalde, bir şarkıcı bir şarkıyı veya konuşmayı seslendirdiğinde, ses telleri temel bir frekansta ( $f_0$ ) titreşir, salınımlı hava akışı oluşturarak "sözde kaynak" denen temel sesi oluşturur. Ancak bu titreşim sadece sinüzoidal değildir, aynı zamanda bir dizi harmonik ton

(yani f0'in tamsayı katları) da üretir. Bu sesteki f0'in üzerindeki harmonik frekanslara armonik sesler denir.

“Gırtlak müziği sanatçılarının benzersiz seslerini nasıl üretebileceklerini daha iyi belirledik. Analiz, üç Tuva şarkıcısının yüksek kaliteli ses kayıtlarını ve bu şarkıcılardan birinin hareketlerinin dinamik MRI kayıtlarını içermektedir. Görüntüler, şarkıcıların MRI tarayıcısının içinde şarkı söylerken ses yolundaki değişiklikleri göstermekte ve sürecin bilgisayar modelini oluşturmak için gereken önemli bilgileri sağlamaktadır. Bu yaklaşım, Tuva şarkıcılarının ses yollarında hassas daralmalar oluşturarak aynı anda iki perdeyi oluşturabildiklerini ortaya çıkarmıştır. Birinci daralma, dilin ucunun damaktaki bir çıkıntıya neredeyse değmesiyle meydana gelir ve ikinci bir daralma dilin tabanında oluşur. Bilgisayar modeli, bu iki daralmanın, ses telleri tarafından üretilen dar bir dizi yüksek frekanslı notaları seçici olarak güçlendirerek gırtlak şarkılarının ayırt edici seslerini ürettiğini açıklamaya yardımcı olmuştur. Bu keşifler, dilin çok küçük, hedefe yönelik hareketlerinin ne kadar farklı sesler üretebildiğini görmemize olanak sağlamıştır (Bergevin, Narayan, Williams, Mhare, Steeves, Bernstein, Story, 2020, s. 13).”

Gırtlak müziği, destansı efsane şarkıcılığı ve halk müziği icracılığını işaretlemekten başka "amacı" ve başkalarına eğlence sağlama konusu belirsizliğini korumaktadır, ancak günümüzde gırtlak müziği uygulamaları ritüel veya dini içerikli şarkı söylemeden (animistik, şamanistik, burhanistik, budistik) büyük bir kopukluk gösterme eğilimindedir (Grawunder, 2005, s. 112).

### **Araştırmanın Amacı ve Önemi**

Bu tez, günümüzde dünyada popülerliği gittikçe artan ve Türklerin ortak tarihinin bir parçası olan gırtlak müziğinin kültürel kökenlerinin ve ses fiziği boyutunda yapısının incelenmesini araştırmayı amaçlamaktadır. Bununla birlikte tarihsel, kültürel, akustik ve tıbbi literatürden yararlanarak, gırtlak müziğinin birçok yönden açıklanıp çözümlenerek Türkçe kaynaklar arasına kazandırılması çalışılacaktır.

Günümüzde Orta Asya ve Sibirya bölgelerinde yaşayan, gırtlak müziği geleneğini yaşatan Türk halklarının bu gelenekleri dünyaca popüler hale gelmektedir. Gırtlak müziği ile ilgilenen kişi sayısı arttıkça arka planda barındırdığı yapısı ve geçmişi de daha çok merak

edilmektedir. Araştırma kapsamında Orta Asya/ Sibiryta bölgesinde yaşıyan ve gırtlak müziği geleneğini sürdüren Türk halklarının müzik gelenekleri görenekleri ve icra şekilleri incelenmiştir. Bu sayede bu otantik müzik geleneklerinin geçmişten günümüze izlediği yol ve icra sırasında oluşum adımları kayıtlara geçirilerek gelecek nesillere aktarılması amaçlanmıştır. Böylece gırtlak müziği kültürünün daha iyi anlaşılmasına dair bir katkıda bulunulmuş olacaktır.

### **Araştırma Problemi**

Gırtlak müziğinin kültürel kökenleri ve müzik fiziği açısından yapısı nasıldır?

### ***Alt Problemler***

1. Gırtlak müziği nedir?
2. Gırtlak müziği kimler tarafından icra edilmektedir?
3. Gırtlak müziğinin kökenleri neye dayanmaktadır?
4. Gırtlak müziğinde ses üretimi nasıl sağlanmaktadır?
5. Gırtlak müziğinde aynı anda çıkan iki sesi ağızın akustik yapısı nasıl mümkün kılmaktadır?

### **Sınırlılıklar**

Bu çalışma, yalnızca tezler, akademik makaleler, kitaplar, resmi belgeler ve benzeri güvenilir kaynaklar gibi doğrulanabilir ve akademik nitelikteki resmi kaynaklarla sınırlıdır.

### **Yöntem**

Çalışmanın yöntemi niceliksel olup literatür taraması yönteminden yararlanılmıştır. İkincil kaynaklardan faydalanılmıştır. İkincil kaynak olarak; gırtlak müziği hakkında yapılmış olan belgeseller, icracılarla yapılmış olan röportajlar kayıtları, makaleler, tezler ve kitaplardan faydalanılmıştır. Araştırmada gırtlak müziğine katkı sağlayan yerli ve yabancı kaynaklar incelenmiştir.



## **Araştırmanın Türü**

Araştırma yüksek lisans tezi niteliği taşımaktadır.

## 1. BÖLÜM: GİRTLAK MÜZİĞİ KAVRAMI

Bu bölümde, gırtlak müziği kavramının ne olduğunu, kullanım alanlarını ve çeşitlerini ayrıntılı bir şekilde ele alacağız. Gırtlak müziği, sesin insan vücudu tarafından doğrudan üretilmesine dayanan bir müzik türüdür ve genellikle geleneksel Orta Asya ve Sibiryaya Türk kültür çevrelerinde yoğun bir şekilde kullanılmaktadır. Bu müzik türü, ses tellerinin özel tekniklerle kullanılmasıyla karakterize edilir ve vokal performanslarında önemli bir rol oynamaktadır. Gırtlak müziği, geleneksel olarak dini törenlerde, kutlamalarda ve diğer özel etkinliklerde kullanılmıştır, ancak günümüzde daha geniş bir kitleye ulaşmıştır. Modern müzik dünyasında da popülerlik kazanan gırtlak müziği, farklı müzik tarzlarıyla birleştirilerek yenilikçi ve ilgi çekici performanslar ortaya çıkarmaktadır. Bu nedenle, gırtlak müziğinin kökenleri ve kültürel önemiyle birlikte, günümüzde nasıl evrildiğini de ele alacağız.

Gırtlak müziğinin temel kavramlarına odaklanarak, bu müziğin nasıl üretildiği ve nasıl icra edildiği gibi temel bilgiler üzerinde duracağız. Ayrıca, farklı gırtlak müziği türlerini ve bu türlerin kültürel bağlamını inceleyeceğiz. Bu, gırtlak müziğine dair bir giriş niteliği taşır ve bu müzik türü hakkında genel bir anlayış sağlamak için önemlidir.

### 1.1.Gırtlak Müziği Nedir?

Gırtlak müziği, şarkıcının aynı anda iki, üç ve hatta dört farklı sesle şarkı söylemesine olanak tanıyan özel bir ses sanatıdır. Bu teknik özellikle Güney Sibiryaya'nın göçebe kabileleri tarafından icra edilmektedir ve başlıca olarak küçük Tuva Cumhuriyeti, Altay Cumhuriyeti, Batı Moğolistan, Tibet, Sardunya ve Bahreyn gibi bölgelerde yaygındır. Bununla birlikte, Rusya'nın Başkurdistan Cumhuriyeti'nde, Güney Afrika'daki Xhosa kadınları arasında, Tibetli Budist rahipler ve Kuzey Kanada'daki İnuitler arasında da gırtlak müziği icra edilmektedir.

Gırtlak müziği, farklı kültürlerde farklı amaçlar için kullanılmaktadır. Örneğin, Tibetli keşişler, inançlarını ifade etmek için gırtlak müziği tekniklerini kullanmaktadır. Ancak, Tuva'da dinî ritüeller dışında, insanlar günlük yaşamlarını ve geçmişlerindeki özel anları anlatan şarkılar söylemektedirler. Bu şarkıların bazı popüler konuları arasında atlar, kırsal

bölge ve aileler yer almaktadır. Dolayısıyla, gırtlak müziği sadece bir sanat formu değil, aynı zamanda bir kültürel ifade aracı olarak da önem taşımaktadır.

Feyzan Göher Vural, eski Türklerden günümüze şamanların ayin sırasında danslı müzikli trans geleneğine sahip olduklarını, ruhlar âleminde karşılaştıkları duruma göre icra ettikleri müziğin tonunu belirlediklerini ve yeraltından gelen sesleri taklit ederken davul ve kopuz gibi çalgıları kullandıklarını ifade eder (Altuntaş 2022, s. 86)

Gırtlak müziğinin kaynakları genellikle Altay ve Tuva bölgesi başta olmak üzere Sibiryaya ve Orta Asya Türk kültürüne özgü kahramanlıklar, aşk hikâyeleri, destanlar ve masallarıdır. Bu konular, sözü edilen coğrafyada büyük ölçüde gırtlak şarkıları yoluyla anlatılmaktadır. Örneğin, Tuvada gırtlak şarkıcıları hörekter<sup>1</sup> ile müzik eşliğinde ses çıkartarak sözlü kültürü- masal, öyküler, efsaneleri nesilden nesle aktarmaktadır. Dina Kirnarskaya'nın "The Natural Musician: On abilities, giftedness, and talent" (2009) adlı kitabında Homo Sapiens'ten önce gelişen "Homo Musicus" türüne ait insanların kendi aralarında anlaşma aşamasına geçtiğini anlatır. Müzik, "düşünebilen insanı" (Homo Sapiens) oluşturan önemli seslerin bir araya gelmesidir (Kulmanova, 2019, s.83).

Tuva Türkleri arasında Hörekter olarak bilinen gırtlak müziği, Altay bölgesinde ise *Kai* olarak anılmaktadır. Altay Türk kültürü ve kimliği için kahramanlık destanları son derece önemlidir. Geleneksel olarak "kai icra etmek" terimi, destan anlatıcısının vokal tonunu, olayı ve amacı, eşlik eden enstrümanları ve müziği içeren bir performans kompleksini ifade eder. Altay Türkçesinde bir destan anlatıcısı için kullanılan *Kaichy* terimi ise kai icra eden, yani gırtlak müziği sanatçısı anlamına gelir. Kai performans kompleksinin her bir yönü için kendi uzman anlatıcısı bulunmaktadır.

Ruh veya *Ee*, İç Asya'da yaygın olan bir kavramdır ve kai icracılığının da kendi benzersiz ruhları olduğu kabul edilir. Ruhlarla bağlantı kuran gırtlak müziği icracılarına da genellikle *Eelü* denir. Ayrıca gırtlak müziği, Türk Dünyasının farklı bölgelerinde farklı adlarla anılır. Örneğin, Yakutlarda *Habarga*, Moğolistan'ın kuzeybatısında *Kömei*, Şorlarda yine *Kai*, Hakaslarda *Hai* ve Kalmuklarda *Hailah* olarak bilinir. Bu farklı isimler, benzersiz kültürel

---

<sup>1</sup> Hörekter; Tuva bölgesinde gırtlak müziği icrasına verilen genel isimdir.

ve coğrafi bağlamların bir yansımasıdır ve her biri kendi özgün geleneksel müzik formlarını ifade etmektedir.

## 1.2. Gırtlak Müziğinde Uygulanan Tekniklerin Türleri

Orta Asya Türk halklarının geleneksel halk müzikleri genellikle "sözlü" ve "sözsüz" olarak iki ana kategoriye ayrılmaktadır. Sözsüz müzik terimi genellikle enstrümantal müzik tarzlarını veya formlarını çağrışırsa da özellikle Güney Sibirya Türkleri için bu tanım yeterli olmayabilir. Çünkü bu bölgelerde gırtlak teknikleri, sözsüz müzik içinde önemli bir yer sahibidir. Bu teknikler, enstrümanlarla birlikte veya tek başına kullanılarak, müziğin duygusal derinliğini ve ifadesini artırmak için kullanılmaktadır. Dolayısıyla, Güney Sibirya'nın müzik geleneği sözsüz müziği klasik anlamıyla sınırlamayan, daha zengin ve çeşitli bir anlayışla ele alınmalıdır. Bu bölgelerde gırtlak tekniklerinin müziğe katkısı, sözsüz müziğin sınırlarını genişleterek, daha özgün ve karakteristik bir müzikal ifade biçimine dönüştürmektedir.

Kullanılan gırtlak teknikleri bazı kaynaklarda üç, bazı kaynaklarda dört, bazı kaynaklarda da beş ana kategoriye ayrılmaktadır. Beş kategoriye ayıracak olursak bunlar; *höömei*, *sygyt*, *kargyraa*, *borbangnadır* ve *ezengileer* olarak ayrılmaktadırlar. Halklara göre bu isimlendirmeler küçük değişikliklerle karşımıza çıksa da literatürde en çok Tuvaca karşılıkları kullanıldığı için sınıflandırma yapılırken Tuva Türkçesine özgü adlandırmalar kullanılacaktır.

Gırtlak müziği icra etmek sadece Tuva Türkleri tarafından değil, aynı zamanda birçok komşu halk (Moğollar, Oiratlar, Hakaslar, Gorno-Altaylar ve Başkurtlar) tarafından da icra edildiği bilinmektedir. Bununla birlikte, Tuva Türkleri en iyi şekilde muhafaza etmiş ve bu müzik geleneğini günümüze canlı bir biçimde taşımış halklardan biridir ve dolayısıyla gırtlak müziği söylemenin bir değil dört farklı çeşit üslubuna sahiplerdir. Tuva'nın Türk-Moğol gırtlak şarkı söyleme kültürünün merkezi olduğu anlaşılmaktadır (Slobin 1973, s. 12).

### 1.2.1 Höömei

Höömei, gırtlak müziği stilleri arasında en yaygın olan stil olarak kabul görmektedir. Höömei, bütün Tuva halk şarkılarının “atasıdır”, bu stile halk şarkılarının “atasıdır” denilmesinin sebebi de armonik sesinin hem borbangnadır stili gibi üst doğuşkan sesler

içerisinde, hem de kargıra gibi alt doğuşkan sesler içerisinde olmalıdır (Kulmanova, 2019, s. 43).

Höömei icrasında boğaz belli oranda sıkılarak orta frekansların yoğunlukta olduğu bir ses elde edilmektedir. Sözsüz müzikte kullanılmakla birlikte sözlü müzikte de sıkça kullanılan bir stildir. Kullanım alanı oldukça geniştir ve birçok alt türü bulunmaktadır. Halk şarkılarının seslendirilmesinde, destansı efsane anlatıcılığında, şamanik ayinlerde ve hatta çobanların koyun gütmesi sırasında bile kullanılan bir stildir.

Diğer stillerle karşılaştırıldığında höömei, orta perdeden söylenir ve en tipik özelliklerinden biri, melodinin kısa notalarla süslenmesidir. Kimi zaman parlayan ikincil bir armoni, temel ve ana gırtlak ton melodisi arasında duyulabilir. Kimi zaman da üçüncü bir ses, diğerlerinin üzerinde belirebilir. Höömeyin bu çok sesli karakteri, bu stilin igil gibi enstrümanlarla uyumlu bir şekilde icra edilmesini sağlar (Altundaş 2022, s. 83).

Höömei stiline başlıca alt türleri: *Öpei*, *Ergi*, *Despen*, *Uyangyhaar*, *Damyraktaar*, *Serlenedir*, *Byrlanadyr*.

Angara (Yenisey'in batı tarafı) Türklerinde ise, çocukları kadınların uyuttukları söylenmektedir. Türk kadınlarına höömei söylemek yasak değildi. Moğollarda ise, kadınların höömei söylemeleri durumunda çocuklarının olmayacağına dair batıl bir inanç vardı (Kulmanova, 2019, s. 44).

### **1.2.2. Kargyraa**

Bu gırtlak müziği stili, diğer stillerinden farklı bir şekilde, geleneksel olarak şarkı söylerken veya konuşurken kullanılmayan sahte ses telleri (false cords) olarak bilinen ve normalde nefes alırken titreşime geçmeyen, ancak bu tarzda titreştirilerek özel bir ses efekti olan kargyraa'nın oluşturulmasını sağlayan ses tellerinin bir parçasıdır.. Sahte ses telleri, normal konuşma veya şarkı söyleme sırasında yedekte tutulan ve genellikle titreşim yapmayan yapılar olarak bilinir. Ancak bu tarzda, özel bir eğitim ve beceri ile sahte ses telleri de titreştirilerek belirgin bir şekilde duyulabilen ve müzikal ifadelerde kullanılan farklı bir ses rengi ve tonu oluşturulmaktadır. Bu tarz, sesin derinliklerinden gelen ve dinleyiciye etkileyici bir duygusal yoğunluk katan kargyraa tekniği olarak tanınmaktadır. Bu stil pest frekansların yoğunlukta olduğu bir stil olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun en büyük

nedeni sahte ses tellerinin titreştirilmesi sayesinde kişinin sesi, olması gerekenden bir oktav aşağıda çıkmaktadır. Sözsüz müzikte kullanılmakla birlikte sözlü müzikte de sıkça kullanılan bir stildir.

En sık kullanılan stillerden biridir fakat höömei kadar alt türü bulunmamaktadır.

Kargyraa stilinin başlıca alt türleri: *Hovu, Dağ, Dumçuk, Boğa, Kaşpal, Kojagar.*

### 1.2.3. Sygyt

Sygyt tekniği, kelime anlamı olarak "ısıklık" anlamına gelir ve bu tekniğin özelliği, doğuşkan seslerin (veya harmonik seslerin) kullanımının yoğun olmasıdır. Bu teknik, diğer boğaz sesi tekniklerinden farklıdır çünkü dilin sürekli olarak üst damağa yapışık olması gerekmektedir. Bu, ikinci bir sesin oluşması için ağızda daha kapalı bir oda oluşturur ve bu da doğuşkan seslerin daha belirgin bir şekilde duyulmasını sağlar.

Sygyt tekniğinin detaylarına inildiğinde, şu adımlar genellikle izlenir:

- 1- Hazırlık: Diyaframı ve vokal kordları uygun bir şekilde hazırlamak için derin nefes alınır. Vücut rahat olmalıdır, çünkü bu teknik oldukça yoğun bir kontrol gerektirir.
- 2- Dil Pozisyonu: Dil, sürekli olarak üst damağa yapışık olacak şekilde konumlandırılır. Bu, ağızda daha kapalı bir oda oluşturarak ikinci bir sesin çıkmasını sağlar.
- 3- Titreşim: Vokal kordlar ve üst hava yolu üzerinde kontrol edilen bir titreşim üretilir. Bu titreşim, sesin temel frekansını oluşturur.
- 4- Boğaz Kontrolü: Boğazın kontrol edilmesi önemlidir. Yeterli gerginlik ve gevşeme, istenen sesin doğru bir şekilde üretilmesini sağlar.
- 5- Ağız Şekli ve Yumuşak Damak Kontrolü: Ağız şekli ve yumuşak damak pozisyonu, ikinci bir sesin nasıl oluşacağını etkiler. Bu kontrol, sesin kalitesini ve tonunu belirler.

Bu stil tiz frekansların yoğunlukta olduğu bir stil olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun en büyük nedeni dil pozisyonu sayesinde doğuşkan seslerin çok daha baskın bir şekilde duyulmasıdır. Ses tellerinden gelen ses tek tonda verilip ezgi üretimi doğuşkan sesler ile sağlanır. Ses tellerinin gerilmesiyle sabit bir ses çıkarılırken, ağız boşluğu dille ikiye bölünür

ve gırtlaktan çıkarılan temel sesin doğal armonileri ön plana çıkarılarak melodi oluşturulur (Kulmanova, 2019, s. 45).

#### **1.2.4. Ezengileer**

Ezengileer tekniği, Tuva ve Moğol kültürlerinde höömei ve sygyt gibi geleneksel boğaz sesi tekniklerine benzer bir yapıya sahiptir. "Ezengileer" kelimesi kelime anlamı olarak "üzengi"ye benzer bir anlama gelir. Bu tekniği diğerlerinden ayıran şey ise höömei ve sygyt arasında sürekli bir geçişin hissedilmesidir.

Ezengileer tekniğinin özellikleri ve detayları şu şekildedir:

- 1- Höömei ve Sygyt'ın Birleşimi: Ezengileer tekniği, höömei ve sygyt tekniklerinin özelliklerini bir araya getirir. Bu nedenle hem höömei'nin zengin rezonanslarına hem de sygyt'ın doğuşkan seslerine benzer bir yapı sunar.
- 2- Sürekli Geçiş: Bu tekniği diğerlerinden ayıran önemli bir özellik, höömei ve sygyt arasında sürekli bir geçişin hissedilmesidir. Bu geçişler, sesin dinleyiciye farklı katmanlarını ve tonlarını sunar, dinleyiciye zengin ve dinamik bir deneyim sağlar.
- 3- Dil Pozisyonu ve Ses Üretimi: Ezengileer tekniğinde dilin damağa dokundurulup çekilmesi önemlidir. Bu hareket, bölge halkının deyimleriyle, "atın eyerine çarpan üzenginin çıkardığı ses" benzeri bir sesin ortaya çıkmasını sağlar. Bu, ezengileer tekniğine adını veren temel özelliğidir.
- 4- Kontrollü Titreşim: Vokal kordların ve üst hava yolunun kontrol edilmesiyle, istenen sesin doğru bir şekilde üretilmesi sağlanır. Bu, sesin netliği ve kalitesi için önemlidir.

#### **1.2.5. Borbangnadyr**

Borbangnadyr, dilin ve dudakların hızlı hareketleriyle yapılan, kuşları ve akan dereleri anımsatan bir ses titreşimidir. Borbanat kelimesi Tuvaca'da yuvarlamak tarzı bir anlama sahiptir. Hızla değişen harmoniklerle titreşim veya yuvarlanma etkisi ekleyen, köpüren bir dereyi veya bir nehrin hızlanmasını çağrıştıran, sygyt veya höömei tarzında bir süslemedir (Alash 2011). Genellikle bu stile eklenen bir diğer etki ise "byrlang" adı verilen dudakların hafif titreşimidir.

## 2. BÖLÜM: GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE GİRTLAK MÜZİĞİ

### 2.1. Türklerin Tarihçesi ve İlk Kaynaklarda Gırtlak Müziği

Bu bölümde, Türklerde gırtlak müziğinin geçmişten günümüze olan gelişim süreci titizlikle incelenmiştir. Gırtlak müziği, kökenleri derinlere uzanan ve farklı kültürlerde çeşitli varyasyonlarda bulunan bir müzik türüdür. Kaynaklar incelendiğinde, gırtlak müziğinin kökenleriyle ilgili çeşitli teoriler ve tarihsel belgeler bulunmaktadır. Bu teoriler arasında antik çağlardan beri farklı toplulukların geleneksel müziklerinde benzer tekniklerin kullanılması, gırtlak müziğinin evrensel bir fenomen olduğunu göstermektedir.

Geçmişten günümüze gırtlak müziğinin gelişim süreci, teknolojik ilerlemelerin ve kültürel etkileşimlerin de etkisiyle çeşitlenmiş ve zenginleşmiştir. Özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren, kayıt teknolojilerinin ve iletişim imkanlarının artmasıyla birlikte gırtlak müziği daha geniş kitlelere ulaşmış ve dünya çapında ilgi görmüştür. Bugün, gırtlak müziği geleneksel kökenlerinden modern sahne performanslarına kadar geniş bir yelpazede icra edilmekte ve araştırılmaktadır. Bu bölümde, gırtlak müziğinin geçmişten günümüze olan bu ilginç ve karmaşık evrim süreci detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

#### 2.1.1. İlk Türkler

458 yılında, Batı Vey Hanedanlığına karşı yaptıkları savunmadan dolayı zayıf düşmüş olan Juan Juanlar (Cücenler/ Aparlar), Tölösler gibi başka halkların da isyanlarına karşı koymak zorunda kalınca artık tek başlarına çaresiz duruma düşecek bir hale gelmişlerdir. Tek başlarına başarılı olamadıklarını fark ettiklerinde komşu halklardan yardım istedikleri tahmin edilmektedir. Bu tahminin ana sebebi 546 yılına gelindiğinde Tölöslerin tekrar ayaklanma planının Altay kabilelerinden biri tarafından fark edilip Juan-Juanlara ihbar etmesi sonucu ayaklanmanın bastırılmasıdır (Roux ,1984, s. 56).

Bu olayda boy göstermiş olan bu boyun adının Çince kaynaklarda *Tu-kiu* olduğu görülmektedir. Bu adın içinde ya tekil olan *Türk* ya da büyük bir olasılıkla çoğul olan arkaik (aynı şekilde göz önüne alabileceğimiz *Türkün*'ten ziyade) *Türük* kelimesi gizlidir (Roux 1984). Ayrıca 581 yılında yazıldığı bilinen bir yazıtın da gösterdiği üzere bu kelimenin (*Tu-kiu*) Soğdacasınının da *Trwk* olduğu göze çarpmaktadır. Sekizinci yüzyıla gelindiğinde ise *Türk* veya *Türük* şeklinde kullanılan bu tabir, o yüzyılın büyük kaynaklarında yer almaktadır ve “güçlü, güçlüler” anlamına gelmektedir. İlerleyen dönemlerde bu isim sadece kendi



coğrafyasında değil, tüm dünyada büyük bir üne sahip olacaktır çünkü o dönemin Müslümanları, Tu-kiu dışındaki diğer kabilelerin de aynı dili konuştuklarını fark etmişlerdir ve dolayısıyla hepsine Türk demeye başlamışlardır.

Bumin Kagan olarak bilinen, Çinliler tarafından ise Tu-men olarak adlandırılan Tu-kiuların lideri Bumin, Juan-Juan kağanına yaptıkları hizmetlerin farkındadır ve karşılığında kızlarıyla evlenme talebinde bulunur. Bu durum kağanı öfkelenir ve "Siz Altay Dağları'nda silahlarımızı üreten demirci köleler değil misiniz?" diyerek Bumin'i reddeder (Roux, 1984, s. 58).

Demirci terimi bir öneme sahiptir. Geçmişte Türkler yalnızca hayvan yetiştiricisi değil, aynı zamanda demircilikleriyle de bilinen bir halk olmuşlardır. Bu sanattaki ustalıkları kendilerine büyü bir güç vermektedir; demirci ile Şaman, çağdaş bir Yakut atasözünde de dile getirildiği gibi "aynı yuvadan" çıkma olarak nitelendirilmektedir (Roux 1984). Şamanizm öte yandan gırtlak müziği için önemli bir platformdur çünkü bölge halklarının dini müzik icralarında gırtlak müziği ile karşılaşmaktadır.

### **2.1.2. Gırtlak Müziğinin Kökeni**

Gırtlak müziği uygulamaları, güney Sibiry'a'nın Sayan-Altay bölgesini araştıran yabancı gezginler, coğrafyacılar ve folklorcular için etnografik ilginin dikkate değer nesnelere olarak öne çıkmıştır. Etnografik açıklamaların çoğu, akustik veya müzikal tanımlayıcıların kullanımında üstünkörü ve belirsiz olsa da yine de gırtlaktan şarkı söyleme uygulamalarına ilişkin normatif yargıları yansıtmaktadırlar. Bu etnografik veriler, geç Rus İmparatorluğu döneminde (1890'lardan 1917'ye kadar) tutarlı nüfus grupları oluşturmak için seçici olarak kullanılmıştır.

Gırtlak müziği uygulamaları, Uriankhailar (günümüzdeki Tuvalılar), Soyotlar, Todzhanlar ve Kachin-Tatarlar da dahil olmak üzere İç Asya'nın Altay Dağları'nı çevreleyen bölgelerindeki birçok farklı klan ve etnik grubun etnografik tanımlarında bulunmaktadır.

Gırtlak müziği uygulamalarını içeren en eski belge, Ming Hanedanlığı döneminde Xiao Daheng (1532-1612) tarafından derlenen bir Çin belgesidir. Belgede "soluk gözlü" ve "Rus sakallı" bir halk olan "kuzeydeki kölelerin gelenekleri" anlatılıyor. Henri Serruys tarafından Fransızcaya çevrilen bir bölüm:

*“Leur parler possède beaucoup de sons qui viennent de la gorge et de la langue; il n’est pas clair et coulant. Dans leurs chansons il y a beaucoup de sons de la gorge et des lèvres; elles ne sont ni sonores ni claires.”*

(Konuşmalarında boğazdan ve dilden çıkan birçok ses vardır; net ve akıcı değil. Şarkılarında çok fazla gırtlak ve dudak sesi vardır; ne sesli ne de nettirler.).

Moğol müzik uzmanı Carole Pegg, bu tanımlamayı "doğuşkanlı şarkı söylemenin ilk belirgin referanslarından biri" olarak aktarmaktadır. Seslerin estetik olarak "ne sesli ne de net" olarak değerlendirilmesi, algılanan estetik güzelliğin eksikliğini akla getirmektedir; bu da muhtemelen bu Çinli yazarın "müzikal" sesi neyin oluşturduğuna dair olan anlayışının bir yansımasıdır (Beahrs, 2014, s. 28).

Altay Dağları'na daha sonra yapılan etnografik keşif gezilerinde de benzer düşünceler görülmektedir. On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllar boyunca, İmparatorluk Bilimler Akademisi (1724'te kuruldu), Rusya'nın birçok etnik kökene sahip imparatorluğunun dış sınırları hakkında bilgi toplamak için keşif gezilerini finanse etmiştir. Alman botanikçi ve İmparatorluk Akademisi'nin yabancı üyesi Peter Simon Pallas (1741-1811), günümüz Hakasya bölgesinde yer alan, Sayan Dağları yakınındaki Abakan Nehri vadisinde yaşayan Türkçe konuşan Kaçın Tatarlarını ("karışmamış Sibirya Tatarları") ziyaret etmiştir. Pallas, günlüklerinde bir tür şarkı söyleme tekniğinden "neredeyse hafifçe vızıldayan keman teline benzeyen monoton, gargaraya benzer bir ton" şeklinde bahsetmiştir (Beahrs, 2014, s. 29).

Türk-Moğol müziği uzmanı Emsheimer, Pallas'ın gırtlaktan şarkı söylemeyi "açık havada duymayı özellikle hoş" bulduğunu belirtmiştir (Emsheimer 1991: 244). Daha sonra, Rus etnograf ve halk şarkısı koleksiyoncusu Sergei G. Rybakov (1867-1922), Başkurt halklarının (“Uzlyau<sup>2</sup>” olarak da bilinmektedir) gırtlaktan şarkı söyleme pratiklerini, ormandaki Başkurt halklarının “vahşiliğinin” bir temsili olarak tanımlamaktadır:

“Başkurtlar bizzat orman vahşetinin izlerini taşıyordu; sesleri sanki kapalıymış gibi boğuk geliyordu ve ormanda yaşamayan diğer vatandaşlar

---

<sup>2</sup> Başkurt “uzlyau” (özlü) daha önce İspanyol ses bilimcisi Manuel Garcia'nın ünlü *Traité Complet de l'Art du Chant* (1847) adlı eserinde anlatılmaktadır. Garcia şöyle yazıyor: “Bazı [Başkurt] bireyleri aynı anda birbirinden tamamen farklı iki parçayı üretme konusunda şaşırtıcı bir yeteneğe sahipler: bir pedal ve bir yürüyücü melodi. Şarkıcı, çok kısık ve tiz bir sese sahip uzun bir notayla başlıyor; daha sonra sesi pedal görevi gören ve sürekli tutulan notaya düşürüyor.”

gibi açık konuşmuyorlardı, yüzleri esmer ve sertti. Boğazlarından şarkı söylediklerinde ormanın vahşeti izlenimi daha da artıyordu.”

Rybakov, çağdaşları ve öncülleri gibi, gırtlaktan şarkı söyleme uygulamalarını çeşitli göçebe ve orman halklarının "vahşi" veya "geri kalmış" nitelikleri şeklinde ilişkilendirmiştir. Bunu yaparken, bu etnografik araştırmalar, sonraki çalışmalarda değer yargıları yankılanan ve yeniden üretilen söylemsel eğilimleri ortaya çıkarmıştır. Bu eğilim özellikle önemlidir çünkü sonraki çalışmalar, “etnogenezi” teorilerinin kültürel kanıtı olarak gırtlaktan şarkı söyleme uygulamalarına ve Sibiryaya, Orta Asya ve Ural Dağları'ndaki belirli Türkçe konuşan nüfus gruplarının göçüne dayanmaktadır.

Bir başka açıklama da Fransız coğrafyacı Paul Chalon tarafından yapılmaktadır. Bir keşif gezisi sırasında Pays des Saïotes'te (Soyotlar Ülkesi) Chalon, Soyotların "üzüntüyle vurgulanmış bir yüze" sahip olduklarını yazmaktadır.

Ne eğlenmesini ne de şaka yapmasını biliyorlar. Şarkı söylerken nefes vermiyor, tam tersi havayı içine çekiyor ve bu da inanılmaz derecede korkunç seslerin ortaya çıkmasına neden oluyor” (Chalon, 1904, s. 229).

Dolayısıyla, Tuvalıları “melankolik bir karaktere sahip, üzüntülü, melankolik bir mizaca sahipler” olarak tanımlar.

Özetle, gırtlak müziğinin on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllardaki ilk etnografik açıklamaları, etnik farklılığın yanı sıra kültürel farklılığı da belgeleme imkânı bulmuştur. Ancak, gırtlak müziği icracılığı ve daha da önemlisi gırtlak müziği şarkıcıları, “karmaşık olmayan uygulamalara sahip geri kalmış insanlar” olarak kaynaklarda tasvir edilmiştir. Bu estetik yargılar, genel olarak göçebelere ve orman halklarına karşı kibirli ve Avrupa merkezli tutumları ortaya koyarken, buna karşılık olarak da aynı zamanda onların şarkı söyleme pratiklerinin benzersiz ve özel yönlerini de övmektedir. Bu tezatlık durumu şaşırtıcı değildir çünkü “geri kalmışlık” çelişkili tutumları yansıtma eğiliminde olan bir yargıdır. "Canavarımsılık-geri kalmışlık" tabiri göçebelere vahşi ve tehditkâr olarak çerçevelemektedir, “masumluk- geri kalmışlık” ilkel bir gruba sempatik bir bakışı çağrıştırmaktadır ve "benzersizlik olarak geri kalmışlık", bazı göçebe niteliklerini değerlendirmekte en ileri noktaya varmaktadır (Beahrs, 2014, s. 31).

Bireylerin kültürel uygulamalarını "geri kalmış" olarak çerçeveleyen ve daha sonra bu uygulamaların niteliklerini insan gruplarıyla ilişkilendiren xöömei'nin ilk etnografik açıklamaları, göçebelere karşı tasavvur edilen diğerleri olarak çelişkili tutumları ifade ediyordu. Bireylerin kültürel uygulamalarını "geri" olarak nitelendirirken ve ardından bu uygulamaların niteliklerini insan gruplarıyla ilişkilendirirken, gırtlak müziğinin ilk etnografik anlatımları, göçebelere karşı tahmin edildiğinden daha farklı, çelişkili tutumların ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

## 2.2. Gırtlak Müziği ve Şamanizm İlişkisi

Şamanizm Rusya'da genellikle güney Sibiry'a'nın Moğolistan sınırına yakın Baykal Gölü bölgesinde ve orta Volga bölgelerinde hala uygulanmaktadır. Bu bölgeler, geleneksel olarak Türk ve Moğol kültürlerinin etkisi altında kalmıştır ve Şamanizm bu topluluklar arasında yaygın bir inanç sistemidir.

Sibiry'a'nın bazı uzak bölgelerinde, modern yaşamın etkilerinin henüz ulaşmadığı yerlerde bile, hala şaman kulübeleri olarak bilinen çam ağacından yapılmış sunaklar bulunmaktadır. Bu sunaklar, insanların adaklar bıraktığı ve ruhsal yönden önemli birer merkezdir. Yoldan geçen herkesin, kötü ruhları rahatsız etme riskiyle karşı karşıya kalabileceği inancıyla, bu sunaklara adak bırakmadan geçmemeleri önerilir (Matrenitsky ve Friedman, 2012, s. 111).

Şamanizm, doğa ile derin bir bağ kurmayı ve doğal güçleri kullanarak insanların hayatlarını iyileştirmeyi amaçlayan bir inanç sistemidir. Şamanlar, meditasyon, dans, müzik ve çeşitli ritüeller aracılığıyla ruhsal dünyaya erişmeye çalışır ve topluluk üyelerinin ruhsal ve fiziksel iyiliklerini sağlamak için aracı rolünü üstlenirler.

Rusya'da Şamanizm, hem yerel halkın gündelik yaşamında önemli bir rol oynar hem de turizm açısından bir cazibe merkezi olabilir. Bazı bölgelerde, turistlerin Şamanizm'i deneyimleyebilecekleri ve şamanik ritüelleri izleyebilecekleri etkinlikler düzenlenmektedir. Bu, geleneksel inançların ve kültürel mirasın korunması ve tanıtılması açısından önemli bir adımdır.

Türk Dünyası müzik kültürünün gırtlak müziği açısından önemli bölgeleri olan Tuva cumhuriyeti, Altay cumhuriyeti, Hakasya, Buryatya, Şor bölgesi, Yakutistan gibi bölgeler, belli ölçülerle de olsa günümüzde Şamanizm geleneklerini hala yaşatmaya devam etmektedirler. Özellikle güney Sibiry'a bölgesine yakın bölgelerde gördüğümüz gırtlak

müziği geleneği de Şamanizm uygulamaları içerisinde karşımıza çıkmaktadır. Bu bölgelerde yaşamış ve yaşamakta olan göçebe toplumların sahip oldukları animist<sup>3</sup> gelenekler, "ağaçlar, pınarlar, dağlar ve dünyanın diğer birçok yapısında bulunan doğa ruhlarına" odaklanmaktadır. Şamanlar bu ruhlarla iletişim kurmak için özel diller geliştirmişlerdir. Özellikle güney Sibiryaya başta olmak üzere Sibiryaya bölgesinde yaşayan ve Şamanist inançlara sahip toplumlar doğanın ve hayvanların seslerini taklit ederek gırtlak müziğini geliştirmişlerdir (O'Toole, Greene 2015). Bu icra şekli zamanla bir kültür halini alarak Sibiryaya bölgesinin tamamına yayılarak daha geniş bir şarkı söyleme geleneğinin parçası haline gelmiş ve aynı zamanda spiritüel ve şifa amaçlı kullanılır hale gelmiştir." (Matrenitsky ve Friedman, 2012, s. 111).

Rusya ile Moğolistan arasında yer alan Tuva Cumhuriyeti, eski Sovyet rejiminin dini baskılarına rağmen şaman geleneğini korumayı başarmıştır. Bu büyük ölçüde fiziksel izolasyondan kaynaklanmaktadır. Bugün bile dünyanın bu uzak bölgesiyle demiryolu bağlantısı yoktur, yalnızca mevsimlik hava bağlantısı var. Çok eski zamanlardan beri geleneksel olarak Tuva'da uygulanan tek din yerli Şamanizm'dir, ancak 17. Yüzyılda Budizm gelmiştir. Şiddet içermeyen doğası nedeniyle Budizm, yerel inanç ve uygulamaları yok etmemiştir, aksine birçok açıdan geliştirip bir tür senkretizmle onunla birleşmiştir. Daha yakın zamanlarda, Hıristiyanlık Tuva'ya göç yoluyla gelmiş ve azınlık bir Rus topluluğu tarafından uygulanmaya başlamıştır, ancak bugüne kadar yerel halk üzerinde sadece küçük bir etkisi olmuştur.

Tuva şaman gelenekleri, özellikle yerli halkın yaşlıları arasında oldukça güçlü olmayı sürdürmektedir ve çoğunlukla animistiktir. Tuva şamanları doğa ruhlarıyla iletişim kurmak için özel diller geliştirmişlerdir ve doğanın ve hayvanların seslerini taklit ederek höömei'in gelişimine yol açmışlardır (Matrenitsky ve Friedman, 2012, s. 111). Bu, Tuva kültürünün tamamına yayılmıştır ve daha geniş bir şarkı söyleme folkloru geleneğinin parçası haline gelmiş, aynı zamanda manevi ve şifa amaçlı kullanılmıştır.

### **2.2.1. Şamanizm nedir?**

Şamanizm, trans gibi değişmiş bilinç durumları aracılığıyla ruh dünyasıyla etkileşime giren bir uygulayıcıyı (şaman veya saman) içeren dini bir uygulamadır. Bunun amacı genellikle

---

<sup>3</sup> Animizm: Doğada bulunan canlı ve cansız her nesnenin bir ruha sahip olduğunu savunan bir inanç türü.

ruhları veya ruhsal enerjileri şifa, kehanet veya insanlara başka bir şekilde yardım etmek amacıyla fiziksel dünyaya yönlendirmektir (Singh, 2018, s. 11).

Şamanizme has olan gelenekleri uygulayan esas kişi şamandır. Şaman, doğaüstü güçlerle iletişim kurma yeteneğine sahip kişidir. Günümüz medyumlarını anımsatan şamanlar, davul çalarken dua okumak gibi kendilerine özgü yöntemlerle trans haline geçmektedirler. Özel kıyafetler, gırtlak müziği, davul ya da diğer belirli enstrümanları kullanmaktadırlar. Ayın sırasında dans ederler ve sıradan insanların göremediği ya da duyamadığı ruhlar, cinler gibi şeyler hakkında bilgi sahibi olduklarına inanılmaktadır. Şamanlar duaları genellikle şiirsel veya müzikal yollarla etmektedirler.

Şamanlar, semavi dinlerinde gördüğümüz din adamlarından çok, kabilenin şifacıları gibi bir konuma sahiptirler. Geleceği önceden bildirdikleri söylenmektedir. İnsanın içine kaçtığı düşünülen kötü ruhu öldürüp yiyerek insanları iyileştirdiği ve manevi dünyada olup bitenler hakkında bilgi sahibi olduklarına inanılmaktadır. Şamanların yeteneklerinin genellikle kalıtsal aktarıldığına inanılmaktadır ve her iki cinsiyetteki bireylerden de şaman olabilmektedir. Animizm, bu bölgelerin kültürüne hâkim bir inanç olduğundan, gırtlak müziği söyleme, kuşlarla, hayvanlarla ve dağlar, ovalar, nehirler gibi çeşitli doğa yapılarıyla iletişim kurmak için kullanılmaktadır ve gırtlak müziği söylemenin hayvan davranışını etkileme, hava durumu bilgisi edinme ve mevsimsel hareketleri düzenleme becerisi olduğuna inanılmaktadır (Pegg, 2002, s.196). Bu tür gırtlaktan şarkı söylemenin fiziksel semptomları bilimsel olarak incelenmiş ve "öz benlik algısındaki olumlu değişikliklerin yanı sıra vücut sınırlarından kurtulma, zihin sınırlarının genişletilmesi ve ışık vizyonları dahil olmak üzere belirli kişilerarası fenomenler" olarak tanımlanmıştır. (Matrenitsky, 2012, s. 196). Gırtlaktan şarkı söylemenin deneyimlediği bu enerjiler, Tuva müziğinin önde gelen küresel yenilikçilerinden Nikolay Oorzhak tarafından geliştirilen "Un-Hun Sistemi" adı verilen bir öğretim ve şifa sisteminin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Un- Hun isimli bu şamanistik çalışma, "kalbi açmak, maneviyat geliştirmek, kalbi iyileştirmek ve uzun bir ömre ulaşmak için iç enerjinin nasıl kullanılacağını öğrenmek" gibi sebepler için Tuva müziğinin gırtlak tekniklerini kullanmaktadır (Oorzhak, 1988, s. 1). Bugün, daha geniş bir kültürel anlamda, gırtlaktan şarkı söyleme o bölgelerde resmi bir kurumda öğretilmemektedir ancak anadil gibi öğrenilmektedir (Edgerton ve Levin, 1999, s.82), bu da manevi yönün kültürel olarak anlaşıldığı ve aksi takdirde Tuva kültürü dışındakilere özel olarak öğretilmesi gerektiği fikrini güçlendirmektedir.

### 2.2.2. Şamanist Ritüellerde Gırtlak Müziği Kullanımı

Farklı tondaki gırtlak müziği teknikleri, güney Sibiry'a'daki şamanist kültürlerde farklı manevi anlamlar taşımaktadır. Geçmişte, Tuva şamanları bu farklı perde seviyelerini, farklı dünyaların ve evrenin seviyelerinin sembolleri olarak yorumlamaktalardı (Matrenitsky, 2012, s. 112). Yani gırtlak müziği şarkı söyleme tarzı içinde, Yukarı Dünyanın ruhlarıyla iletişim kurmak için sygyt tarzından yararlanırken, kargyraa tarzı, Aşağı Dünyanın ruhlarıyla iletişim kurmak için kullanılan en derin şarkı söyleme tarzıdır.

(Matrenitsky ve Friedman, 2012, s. 111) yaptıkları çalışmada gırtlak müziğinin şamanik kullanımının insanlar üzerindeki etkileri üzerine durmuşlardır. Yapılan araştırma 181 denekten meydana gelerek, bu gruba Nikolay Oorzhak'ın Un-Hun isimli, Şamanizm ve gırtlak tekniklerinden meydana gelen öğrenme ve şifa sistemi uygulanmıştır. Çalışmada katılımcıların önce ve sonrasında nasıl hissettikleri konusunda çok detaylı parametrelerde anket yapılmıştır. Yapılan çalışma sonucunda Un-Hun sisteminde kullanıldığı haliyle Tuva şaman geleneklerinden uyarlanan bir takım gırtlak müziği ve ritüeller, katılımcıların bilincinde önemli bir değişimin yanı sıra çeşitli zihinsel, enerjik ve bedensel raporları içeren kendilik algısında olumlu değişiklikler göstermiştir. Birkaç katılımcı hafif olumsuz deneyim de bildirmiştir. Aynı zamanda bir dizi ortak ve spesifik transpersonal fenomen de tespit edilmiştir (örneğin, vücut sınırlarından kurtulma, zihin sınırlarının genişletilmesi ve ışık vizyonları). Sonuçlar, birçok kişi ötesi psikolojik müdahalenin sunduğu daha geniş uygulama kapsamında olası bir iyileştirme aracı olarak gırtlak müziği konusunda daha fazla ampirik araştırmaya duyulan ihtiyacı desteklemektedir.



**Görsel 1.** Tuva'da yaşayan Türk şamanlar.

Tuva'daki ŞAMANLAR ruhsal şifa araçları olarak çeşitli ses yapıcı alet kullanmaktadırlar. Animizm Tuva müziğini şekillendirmiş ve gırtlaktan şarkı söylemenin canlı bir gelenek olarak kalmasına yardımcı olmuştur (Levin, Edgerton, 1999, s. 45).

### **2.3. Dünyanın Gırtlak Müziği ile Tanışma Süreci**

Her ne kadar akademik anlamda 18. Yüzyıla kadar geriye gidilebilse de gırtlak müziğinin dünya genelinde tanıtılmaya başlandığı ve tanınmaya başlandığı süreç biraz daha günümüze yakın bir tarihte yer almaktadır. Bu süreçte spesifik olarak tanıtılan kültür Tuva müzik kültürü olmuştur ama gırtlak müziği açısından bakıldığında Orta Asya halkları içerisinde gırtlak müziği teknikleri birbirleriyle aynı denecek kadar yakındır. Bu bölümde gırtlak müziğinin dünyaya tanıtılma sürecinde en çok katkısı bulunan kişiler olan Richard Feynman, Ralph Leighton ve Kongar-ool Ondar üzerinde durulacaktır.

#### **2.3.1. Richard Feynman ve Tuva**

Richard Feynman 11 Mayıs 1918, New York, ABD'de doğmuş ve ikinci dünya savaşı sonrası dönemde yaşamış olan alanında en parlak, etkili ve ikonoklastik figür olarak kabul edilen



bir Amerikalı teorik fizikçidir. New York City'nin Far Rockaway bölgesinde doğan Feynman, 19. yüzyılın sonlarında Amerika Birleşik Devletleri'ne göç eden Rus ve Polonyalı Yahudilerin soyundan gelmektedir. Massachusetts Teknoloji Enstitüsü'nde fizik okumuş ve burada, moleküllerdeki kuvvetlerin hesaplanmasına yönelik özgün ve kalıcı bir lisans tezi yazmıştır. Feynman doktorasını 1942'de Princeton Üniversitesi'nde almıştır. Princeton'da danışmanı John Archibald Wheeler ile birlikte kuantum mekaniğine yönelik en az eylem ilkesine dayalı bir yaklaşım geliştirmiştir. Bu yaklaşım, James Clerk Maxwell tarafından geliştirilen dalga odaklı elektromanyetik resmin yerini tamamen uzay ve zamanda haritalanan parçacık etkileşimlerine dayanan bir resimle değiştirmiştir.

Ralph Leighton tarafından yazılan "TUVA or BUST! Richard Feynman's Last Journey" isimli kitapta Feynman'ın Tuva konusunda tecrübe ettiği maceralar anlatılmaktadır. Yaşamakta olduğu dönemde haritalarda olmamasına rağmen, eski yıllardan eline geçmiş olan bir posta pulu sayesinde Tuva isimli bir yerin varlığının farkındalığına varmıştır. Leighton, yazdığı kitabında Feynman ile Tuva diye bir yerin var olup olmadığı konusundaki tartışmasını şu şekilde dile getirmiştir:

"Richard, "Ben çocukken pul koleksiyonu yapardım. 'Tannu Tuva" diye bir yerden gelen harika üçgen ve baklava şekilli pullar vardı." Şüphelenmeye başladım. Ben de sandalyemde biraz doğruldum ve "Hocam öyle bir ülke yok" dedim. "Elbette var" dedi Richard. "1930'larda Dış Moğolistan yakınındaki haritada mor bir noktaydı ve o zamandan beri onun hakkında hiçbir şey duymadım." Eğer durup biraz düşünseydim, Richard'ın en sevdiği numaranın, sonradan doğru çıkan inanılmaz bir şey söylemek olduğunu anlayacaktım. Bunun yerine boynuma takılan ilmiği sıkılaştırdım: "Dış Moğolistan'a yakın olan tek ülkeler Çin ve Sovyetler Birliği'dir" dedim cesurca. "Sana haritada gösterebilirim." Hepimiz masadan kalkıp Richard'ın en sevdiği kitap olan Britannica Ansiklopedisi'ni okumak üzere oturma odasına doğru ilerlerken, salatamdan son lokmayı da aldım. Son ciltte bir atlas vardı. Asya haritasına açtık. "Gördün mü?" dedim. "Burada SSCB, Moğolistan ve Çin'den başka bir şey yok. Bu 'Tannu Tuva' başka bir yerde olmalı." "Oh bak!" dedi Carl. "Tuvinskaya ÖSSC. Güneyde Tannu-Ola Dağları ile sınırlanmıştır." Gerçekten de Moğolistan'ın kuzeybatısındaki küçük bir bölge, bir zamanlar Tannu Tuva adını almış olabilecek bir bölgeydi.

Yine bir pul koleksiyoncusunun eline düştüm diye düşündüm! "Şuna bakın" dedi Richard. "Başkent K-Y-Z-Y-L olarak yazılır." "Bu çılgınlık" dedim. "Hiçbir yerde sesli bir harf yok!" "Oraya gitmeliyiz" dedi Gweneth. "Evet!" diye bağırdı Richard. "K-Y-ZY-L olarak yazılan bir yer ilginç olmalı!" Richard ve ben birbirimize sırtıp el sıkıştık. Herkes çay ve tatlı için yemek odasına döndü. Konuşma devam ederken aklıma şu klasik soru geldi: "Neden o dağa tırmanıyorsun?" Bizim "dağımızın" özel bir fiziksel zorluğu yoktu, ancak Asya'nın en derin iç kesimlerinde SSCB tarafından kontrol edilen bir yere ulaşmanın zor olacağı kesindi. Ve bu meydan okumayı üstlenmemizin nedeni, klasik cevapla karşılaştırıldığında düpedüz derindi: "Çünkü K-Y-Z-Y-L olarak yazılıyor!"(Leighton, 1991, s. 81)

Ancak Feynman'ın zamanında Amerika'da neredeyse hiç kimse Tuva'yı duymamıştı. Böylece onun ve Leighton'ın takıntısı artmıştır. İkisi de Tuva'yı ziyaret etmeyi planlamışlardır. İki Amerikalı için Soğuk Savaş sırasında SSCB'nin uzak bir bölgesini ziyaret etmek imkansızdı. Tuva'yı okumuş, kültürünü öğrenmiş ve Amerika'da Tuva'nın Dostları adlı bir örgüt kurmuşlardır (Friends of Tuva). Moskova Radyosuna oldukça fazla ziyaret taleplerinde bulundular. Rusya'daki bilim adamlarıyla temasa geçerek onlara ders vermek için ziyaret edip edemeyeceklerini sormuşlardır. Hatta Moğolistan'da daha sonra iptal edilen gırtlak müziği söyleme konferansına bile kaydolmuşlardır.

Nobel ödüllü fizikçi, görev sırasında herhangi bir zamanda, Moskova'daki fizikçilerle iletişime geçerek ve bir dizi ders vermeyi teklif ederek ipleri eline alarak Kyzyl'e ulaşmayı bile düşünmüştür. Leighton ise bu durumu, "Fakat bu, helikopterle bir dağın zirvesine çıkmak gibi olurdu" diyerek tanımlamıştır.

Feynman ve Leighton *Güney Sibirya'nın Göçebeleri (Nomads of South Siberia)* isimli bir kitap keşfetmişlerdir ve bu kitabı okuduktan sonra kitabın yazarı olan ve aynı zamanda etnograf, arkeolog ve Orta Asya halkları tarihçisi olan Sevyan Vainshtein'e mektup yazmışlardır. Yazmış oldukları mektupta:

"Sayın Dr.Vainshtein,

Geçenlerde Iswricheskaya etnografiya tuvintsev adlı kitabınızın İngilizce çevirisi olan Güney Sibirya Göçebeleri'ni okudum. Çocukluğumda ilk kez

1930'ların Tuva posta pullarında gördüklerimi çok net ve ayrıntılı bir şekilde anlatmışsınız.

Tuva'ya olan ilgim birkaç yıl önce coğrafya öğretmeni bir arkadaşımın dünyanın uzak bölgelerini tartışırken yeniden canlandı ve bu tanıma Asya'nın coğrafi merkezinden daha iyi uyan yer hangisi diye düşündük. Kızıl'ın 150 km yakınında ren geyiklerinin, dağların ve tayga ormanlarının, atların, sığırların ve yakların, bozkırlar ve develerin bulunduğu yarı çöl yapısında olan bir yer olduğunu ve bu alanların tümünün Türkçe konuşan, şaman/Budistlerin yaşadığı, gırtlak müziği söyleyen dost canlısı insanların bulunduğu bir yer olduğunu öğrendiğimizde, "Burayı mutlaka ziyaret edelim!" diye düşündük ve o zamandan beri bunu yapmaya çalışıyoruz." (Leighton, 1991, s. 84)

1982 yılında Dr. Vainshtein tarafından ortak bir müzik çalışması teklifi içeren bir yeni yıl mektubu almışlardır. Uzun uğraşlar sonucu, defalarca mektuplaşmanın ardından Tuva hakkında daha fazla bilgi edinmeye başlamışlardır. Ellerine ilk defa gırtlak müziği kaydı geçen ikilinin şaşkınlığını Leighton şu şekilde dile getirmektedir:

“Şoktaydık. Asya'nın merkezinde izole edilmiş Tuva, “büyüleyici posta pullarının bulunduğu o küçük kayıp ülke” en çılgın hayallerimizi bile aşmıştı. Kayıttaki sesler baş döndürücüydü. Tek bir şarkıcı iki notayı aynı anda nasıl üretebilirdi? İlk başta yüksek "ses", temel tondan birkaç oktav daha yüksek olan bir flüt gibi geliyordu. Daha sonra hoomei'nin daha da tuhaf stilleri geldi; bunların en tuhafı, uzun soluklu bir kurbağa gibi ses çıkaran "çingirak" benzeri bir tarzı.” (Leighton, 1991, s. 84)

Yıl Nisan 1986 olduğunda Feynman, Leighton ve Tuva macerasındaki bir diğer yol arkadaşları ve Rusça çevirmenleri olan Glen Cowan ile birlikte Los Angeles'tan ayrılıp Sovyet Rusya'ya doğru yola koyulmuşlardır. Ertesi gün kendilerini ilk durakları günümüz Finlandiya'sının başkenti olan Helsinki'de bulurlar. Vardıkları günden bir gün sonra Leningrad'a gitmek için bir tren bileti alırlar. Leningrad'a vardktan sonra ertesi gün etrafi gezmeye çıkan ikili, dönemin ideolojik görüşlerini içeren yapıları görüp şoke olmuşlardır. Sonrasında başkent Moskova'ya yol almışlardır. Moskova'da Kızıl Meydan'ı gezen ikili,

gezileri sırasında beklenmedik bir şey ile karşılaşırılar. Leighton bu durumu şu şekilde anlatmaktadır:

“Otobüsten inen bir tur grubu gözüme çarptı: Erkeklerin çoğu, Vainshtein'in Tuva sanatı hakkındaki kitabından esinlenen motiflerle süslenmiş kendine özgü şapkalar takıyordu. "Glen!" diye heyecanla işaret ederek bağırdım. "Tuvalılar" Sc.Basil Katedrali'ne girmeden hemen önce koşarak gruba ulaştım. Adamlardan biriyle göz teması kurdum ve "Ekii!" dedim. Adam şaşırды ama hiçbir şey söylemedi. Tuvalı selamını doğru telaffuz ettiğimden emindim; sonuçta Ondar bunu Oakland'dan Kyzyl'e giden gürültülü telefon hattı üzerinden anlayabilmişti. Belki yanlış anladım diye "Tyva-Kyzyl?" dedim. Adam gülümsedi. Kalbim küt küt atıyordu. "Kırgız!" dedi gururla. Adam benimle Rusça konuşmaya başladı. Çeviri yapması için Glen'i aradım ama ortalıkta yoktu.” (Leighton, 1991, s. 86)

Üçlü en sonunda iletişimde bulunmuş oldukları Dr. Vainshtein ile tanışma fırsatına erişmişlerdi. Yüz yüze tanışmanın ardından beraber akşam yemeğine gittikten sonra Vainshtein Tuva hakkında bir anısını anlatmış ve Glen, Vainshtein'i tercüme etmiştir: O ve meslektaşları Tere-Kho Gölü'ndeki adada bulunan bir Uygur kalesini kazmaktayken ve bir balıkçı gelip bir şaman ile tanışmak isteyip istemediklerini sormuştur. Memnuniyetle işlerine ara verip ve efsanevi masallardaki gibi balıkçı teknesiyle gölün karşı yakasındaki başka bir aleme doğru yol almışlardır. Shonchur isimli Şamanla tanışıp hikayesini dinledikten sonra Vainshtein, ondan bir ritüel yapmasını rica etmiştir. Şaman ise akşamı beklemeleri gerektiğini söylemiştir. Akşam saatine yaklaşırken Vainshtein, şamanın özel ritüel kıyafetlerini giymesine yardımcı olmuştur. Tüylü başlık, deri pantolon, metal parçalar derken kıyafetin tamamının ağırlığı yaklaşık 22 kg civarında olduğu söylenmektedir.

Akşam olduğunda ayine başlayan şaman, ruhlarla daha rahat iletişim kurabilmek için yaktığı ateşin içine narkotik otlar atıp dumanını solumuş, ruhani boyuttaki atını beslemek için ateşe biraz süt dökmüştür.

“Şaman, Vainshtein ve bize sırtını dönüp oturdu, davuluna hafifçe vurdu ve gırtlaktan gelen sesler eşliğinde yavaşça mırıldanmaya başladı. Mırıldanması kelimelere dönüştükten sonra bile onların arkaik Tuvaca olduklarını anlamak zordu ama yavaş yavaş ne olduğu anlaşılmaya başlandı: Şaman koruyucu

ruhunu ve yardımcı ruhlarını çağırıyordu. Kötü ruhları kovma işlemi sonra Shonchur kötü ruhları davuluna toplamaya başladı. Ara sıra içlerinden biri dışarı çıkıyor, bunun üzerine üzerine atlıyor ve onunla güreşiyor, "Seni öldüreceğim, damarlarımı parçalayacağım ve kanını içeceğim!" diye bağıırıyordu. Shonchur, tüm kötü ruhları toplayıp yok ettikten sonra sendeleyerek çadırına geri döndü ve yere yığıldı. Vainshtein öldüğünden korkuyordu. Ancak birkaç uzun dakikanın ardından şaman gözlerini açtı ve gülümsedi. Vainshtein onun ağır kostümünü çıkarmasına yardım etti.”

Shonchur, yaşın ilerlediğini, bu yüzden eskisi gibi rahat şamanlık yapamadığını söylemiş, bunun üzerine Vainshtein onun bir doktora görünmesini sağlamıştır. Maalesef ki Tuva'nın son büyük şamanı bu olaylardan birkaç yıl sonra ölmüştür. Tuva'ya onun yerine kızı Michelle ayak basmıştır. Bu ziyaret sırasında Michelle Feynman, gırtlak müziği sanatçıları ve ünlü folklorcu Ondar Kishchalaevich Darymaa'nın akrabalarıyla buluşmuştur (çeşitli kütüphanelerde uzun süre araştırdıktan sonra bilimsel bir yayında adresini bulan iki arkadaşın iletişime geçtiği ilk Tuvalı o olmuştur.) .

Tuva'ya ulaşma yolunda bu kadar uğraş gösteren Richard Feynman maalesef tam manasıyla Tuva'ya ayak basmadan hayata veda etmiştir. 1988 yılında kanserden dolayı hayata gözlerini yuman Feynman, kendisi gidemese de Tuva diye bir yerin varlığını keşfedip onun için çeşitli uğraşlar vermiş ve kendisinden sonra gelecek olan çalışma ve çalışmacılara ilham kaynağı olmuştur.

### **2.3.2 Ralph Leighton ve Tuva**

Ralph Leighton, 1949'da doğmuş olan bir Amerikalı biyografi yazarı, film yapımcısı, coğrafyacı ve Richard Feynman'ın arkadaşıdır. Feynman'ın hayatının çeşitli bölümlerini anlattığı kitaplar yazmıştır. Feynman'dan aldığı ses kayıtlarından bazıları “The Feynman Tapes” olarak yayınlanmıştır. Amatör olarak davulculukla uğraşmaktadır. “Friends of Tuva” isimli grubun kurucusudur. Friends of Tuva'nın sağladığı bağlantı sayesinde ortaya çıkan, Akademi Ödülü adayı belgesel filmi Genghis Blues (2000)'un yardımcı yapımcısı ve konseptinin yaratıcısı olarak tanınmaktadır.

Leighton'ın 1988'de Tuva'ya varmasından önce Feynman, Sovyet hükümetinin ziyaret talebini onaylamasından birkaç gün önce hayata gözlerini yummuştur. Leighton kendisini ve iki kişiyi Tuva'ya götürme imkânı bulmuştur. Leighton, kendisinin pul inceleyicisi yani

filatelist kardeşi Alan ve ulusal bir havayolu şirketi olan Sabena'nın uçuş dergisi için Feynman ve Tuva hakkında bir makale yazan ünlü Simon Winchester ile birlikte Tuva'nın bağımsızlığını ilan ettiği köy olan Sug Bazhy (bugünkü Kochetovo)'da bulunma fırsatına sahip olmuşlardır.

Leighton Tuva'da yapmış olduğu çalışmalar sırasında gırtlak müziği için en önemli isimlerden biri olan Kongar-ool Ondar ile tanışmıştır. İkilinin tanışması, gırtlak müziği için büyük bir gelişme olmuştur çünkü Leighton'un yardımları sonucu gerçekleşen projeler sayesinde Amerika başta olmak üzere Batı dünyası hiç karşılaşmadığı bir konsept ile karşılaşmıştır.

90'lı yılların başında Ondar'ın ünü, önce Avrupa'da iyi karşılanan bir dizi performansla, hemen ardından UNESCO sponsorluğundaki Uluslararası Gırtlak Müziği Festivali'nin galibi olarak uluslararası bir kapsam kazanmaya başlamıştır. Bir yıl sonra, son derece başarılı bir Hollanda turnesinden sonra Tuva Topluluğu ilk albümü olan *Tuva: Voices From The Land Of The Eagle*'ı kaydetmiştir. 1992'de Tuva'nın Halk Gırtlak Şarkıcısı unvanıyla onurlandırılmıştır. Yıl 1996'ya geldiğinde ise Ondar, ilk solo albümü olan "*Echoes of Tuva*" ile müzik kariyerine devam etmiştir.

Ralph Leighton ile yollarının kesişmesi hem onun için hem de Tuva müzik kültürü için ele geçmez bir fırsat olmuştur. 1993'te Amerika'da yaptıkları geçit töreninin ardından Ondar, Caltech'te, karikatürist Matt Groening ile onun farklı halk müziklerine derin ilgi duyan ikonoklastik rockçı arkadaşı Zappa'nın da katıldığı bir konser vermiştir. Zappa'nın eşi, Gail The Times'a verdiği bir demeçte "Ondar, alışılmadık şarkı söyleme tarzını göstermek için Zappa'nın evine gitti ve ikisi muazzam bir bağ kurdu" ifadelerine yer vermiştir. Zappa 1993'te ölmeden önce, blues müzisyeni Johnny "Guitar" Watson Jr. ve İrlandalı grup The Chieftains ile Ondar'ın beraber icralarını kaydetmiştir (Woo, 2013). Bu kayıtlar o dönem yayınlanamasa da sonradan internet ortamında yayınlanmıştır.

1996 yılına gelindiğinde Ondar ve Leighton "*Back Tuva Future*" isimli yeni bir albümü dünyaya tanıtmıştır. Ondar'ın ilk albümü, geleneksel Tuva müziğinden örneklemeler iken, bu albüm ise dünyada ilk kez yapılan bir çalışma niteliği taşımaktadır. 10 eserden oluşan bu albüm, multikültürel bir yapıya sahiptir. İçerisinde geleneksel Tuva eserlerini country, rap ve newage tarzları ile harmanlayıp farklı bir ürün ortaya çıkarmış ve bu çalışma, Ondar'ın geçmişte yaptıklarıyla beraber o dönem Amerika'da, müzikseverler arasında, özellikle de Blues camiasında çok ses getirmiştir.

1999 yılında ise Leighton ve Ondar yeni bir projenin içinde bulunmuştur. Amerikalı blues sanatçısı Paul Pena ile “Genghis Blues” isimli bir albüme ve belgesel kaydına imza atmıştır. Genghis Blues albümü, Belgesel dalında 1999 Sundance Film Festivali Seyirci Ödülü'nü kazanmıştır. Ayrıca 2000 yılında En İyi Belgesel Film kategorisinde Akademi Ödülü'ne aday gösterilmiştir. Bu belgeselin içerisinde bulunan albüme 14 eser bulunmaktadır. Bu eserlerin bazıları geleneksel Tuva halk şarkıları iken bazıları da Paul Pena tarafından bestelenen eserlerdir. Eserlerin hepsi blues müziğe uygun aranje edilmiştir. Bu belgeselin en önemli noktalarından biri, Tuva müzik kültürünün dış dünyaya tanıtılması haricinde, belgeselin çekim süreci boyunca Pena'nın Ondar'dan gırtlak tekniklerini öğrenmesidir. Bu sayede batı dünyasından bir sanatçı ilk kez Tuva gırtlak tekniklerini öğrenmiş, dünyanın herhangi bir yerinden bir insanın öğrenebileceğini göstermiş ve bu teknikleri kendi çalışmalarıyla harmanlayarak yeni yapıtlara imza atmıştır. Ondar, sadece batı ülkelerinde konser vermekle kalmamış, onlarla çalışıp, yeni ürünler ortaya koyup, bu kültürü bir nebze de olsa oradaki insanlara öğretmeyi başarmıştır.

Ne yazık ki Ondar 2013 yılında sadece 51 yaşındayken vefat etmiştir. Ancak Leighton sayesinde içinde bulunduğu projelerle dünyaya gırtlak müziği kültürünü tanıtarak gırtlak müziği için yeni bir devrin başlamasını sağlamıştır.

Bu gelişmeler sayesinde, günümüze yaklaştıkça insanlar gırtlak müziğini daha çok merak etmiş ve Orta Asya, Sibirya bölgelerinden birçok sanatçı yurtdışına gitmiş ve gitmeye devam etmektedir. Bu sebeple günümüzde gırtlak müziği artık dünya çapında bilinen ve belli oranda popüler bir hal almıştır.

#### **2.4. Günümüzde Gırtlak Müziğini Temsil Eden Topluluklar**

Günümüzde, iletişim teknolojilerindeki hızlı ilerlemelerin yanı sıra özellikle sosyal medya platformlarının giderek artan popülaritesiyle birlikte, gırtlak müziği sanatı da zaman içinde çok daha geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmıştır. Sosyal medyanın sağladığı erişim ve etkileşim imkanları sayesinde, gırtlak müziği icracıları dünya çapında seslerini duyurabilmekte ve bu geleneksel sanat formunu daha geniş kitlelere tanıtabilmektedirler. Bu durum, gırtlak müziğinin kültürel mirasının korunması ve yaygınlaştırılması açısından önemli bir gelişmedir, zira sanatın bu yeni platformlar aracılığıyla daha fazla insanla buluşması, kültürel çeşitliliğin ve anlayışın artmasına katkı sağlayabilmektedir.

Dünya çapında, gırtlak müziğiyle ün kazanmış birçok grup ve sanatçı bulunmaktadır. Bu gruplar, kendi kültürlerinin zenginliklerini ve müzikal miraslarını yansıtan özgün tarzlarıyla tanınmaktadırlar. Gırtlak müziği, tarihsel ve kültürel derinliği olan bir geleneğin modern dünyada yaşatılmasını sağlamakla kalmayıp aynı zamanda bu gelenekleri yenilikçi bir biçimde günümüz müzik sahnesine taşıyan bir araç olarak da görülmektedir. Bu bağlamda, dünya çapında tanınan gırtlak müziği grupları, sadece kendi köklerini ve geleneğini değil, aynı zamanda müzikal sınırları zorlayarak farklı kültürler arasında bir köprü kurmayı başarmaktadırlar. İşte dünya genelinde en çok bilinen ve etkili gırtlak müziği gruplarından bazıları:

#### **2.4.1. Altai Kai**

Altai Kai, Altay Dağları'nın eteklerinde bulunan Altay Cumhuriyeti'nde köken alan bir gırtlak müziği topluluğudur. Grup, Altay kültürünü ve müziğini yansıtan benzersiz bir tarza sahiptir ve dünya genelinde tanınmıştır.

Altai Kai'nin müziği, geleneksel Altay müziğinin zenginliğini ve çeşitliliğini yansıtır. Grupta kullanılan enstrümanlar arasında ikili, topshur gibi geleneksel Altay enstrümanları bulunmaktadır. Bu enstrümanlar, Altay halkının yaşam tarzını, doğa ile uyumunu ve kültürel mirasını yansıtan önemli unsurlardır.

Grup, 1997 yılında Urmat Yntaev tarafından Altay Cumhuriyeti içerisinde kurulmuştur. Geleneksel Altay şarkılarını ve melodilerini modern unsurlarla birleştirerek dinamik ve etkileyici performanslar sergiler. Hoomei tekniği olarak bilinen gırtlak müziği, Altai Kai'nin vokal performanslarının önemli bir parçasıdır. Bu özel tekniği kullanarak, vokalistler farklı frekanstaki sesleri aynı anda üreterek benzersiz bir ses dünyası yaratırlar.

Altai Kai, yalnızca müziğiyle değil, aynı zamanda kültürel etkinliklerle de tanınır. Grup, Altay kültürünü ve doğal çevreyi koruma ve tanıtmaya çabalarına aktif olarak katkıda bulunur. Bu çabalar arasında geleneksel el sanatları, dans gösterileri ve doğa etkinlikleri gibi faaliyetler yer alır.

Altai Kai'nin uluslararası alandaki başarıları arasında dünya çapındaki festivallerde ve konserlerde performans sergilemesi, albümler kaydetmesi ve Altay kültürünü temsil etmesi sayılabilir. Grup, geleneksel müziği modern dünya ile buluşturarak kültürel etkileşimi teşvik eder ve Altay kültürünün uluslararası platformlarda tanınmasına yardımcı olur.



Tüm bu çabalar, Altai Kai'nin Altay kültürünü ve müziğini yaşatma ve gelecek nesillere aktarma misyonunu destekler. Grup, müzikleri ve kültürel etkinlikleriyle Altay halkının geleneklerini korumaya ve dünyaya tanıtmaya devam etmektedir.

Grubun en çok dinlenen kaydı, Youtube'da 8 milyon görüntülenmeye ulaşan "Kai Kozhong" isimli parçasıdır.

#### **2.4.2. Alash**

Alash Ensemble, Tuva Cumhuriyeti'nden köken alan ve geleneksel Tuva müziğini dünya genelinde tanıtan önemli bir topluluktur. Grup, Tuva'nın başkenti Kızııl'da kurulmuş olup, Tuva kültürünü ve geleneksel müziğini yaşatma ve tanıtmaya misyonunu üstlenmiştir.

Alash Ensemble, gırtlak müziği olarak da bilinen ve Tuva müziğinin önemli bir özelliği olan "khoomei" tekniğini ustalıkla kullanır. Khoomei, vokal kordların farklı şekillerde manipüle edilerek farklı frekanstaki seslerin aynı anda çıkarılmasını sağlayan bir tekniğe dayanır. Bu tekniği kullanarak, Alash Ensemble üyeleri, etkileyici vokal performanslarıyla dinleyicilere benzersiz bir ses deneyimi sunarlar.

Grup, aynı zamanda geleneksel Tuva enstrümanlarını da kullanarak müziklerine derinlik katar. İgil, dümbür ve doshpuluur gibi çalgılar Tuva kültürünün bir parçası olan ve doğal çevreye uyum sağlamış olan yaşam tarzını yansıtan önemli unsurlardır. Bu çalgılar Alash Ensemble'nin müziğinde belirgin bir rol oynar ve geleneksel Tuva melodilerini modernize ederken kültürel miraslarını da korurlar.

Alash Ensemble, dünya çapında birçok konser, festival ve etkinlikte performans sergilemiştir. Grup, Tuva müziğini ve kültürünü uluslararası platformlarda tanıtarak geniş bir hayran kitlesi kazanmıştır. Alash Ensemble'nin repertuarı, geleneksel Tuva şarkılarından modern bestelere kadar geniş bir yelpazeye yayılır ve dinleyicilere zengin bir müzikal deneyim sunar.

Grubun en çok izlenen kaydı Youtube'da 1,8 milyon izlenme ile Tedx canlı performanslarıdır.

#### **2.4.3. Huun Huur Tu**

Huun-Huur-Tu, Tuva Cumhuriyeti'nden köken alan ve gırtlak müziğiyle tanınan ünlü bir müzik topluluğudur. Grup, 1992 yılında kurulmuş olup, Tuva'nın başkenti Kızıl yakınlarında bulunan Kyzyl-Khaya köyünden gelmektedir. Huun-Huur-Tu, geleneksel Tuva müziğini modern unsurlarla birleştirerek benzersiz bir tarz oluşturmuştur.

Grubun adı, "huun-huur-tu" olarak telaffuz edilir ve Tuva dilinde "gırtlak titreşimi" anlamına gelir. Bu, grup üyelerinin gırtlak müziği olarak bilinen özel bir vokal tekniği olan "khoomei"yi ustalıkla kullanmasından kaynaklanır. Khoomei tekniği, vokal kordların farklı şekillerde manipüle edilmesiyle farklı frekanstaki seslerin aynı anda üretilmesini sağlar. Bu tekniği kullanarak, Huun-Huur-Tu üyeleri, etkileyici çoksusli vokal performansları sergilerler.

Grup, aynı zamanda geleneksel Tuva enstrümanlarını da kullanarak müziğine derinlik katar. İgil, doshpuluur, dümbür ve xomus gibi enstrümanlar, Huun-Huur-Tu'nun müziğinde önemli bir rol oynar. Bu enstrümanlar, Tuva kültürünün ve doğal çevrenin bir parçası olan ve yaşam tarzını yansıtan önemli unsurlardır. Ancak bunların yanında genelde akustik gitar gibi batı kökenli enstrümanlar da ekleyerek, müziklerine yer yer blues ve country esintileri de katmaktadırlar.

Huun-Huur-Tu, dünya çapında birçok konser, festival ve etkinlikte performans sergilemiştir. Grup, Tuva müziğini ve kültürünü uluslararası arenada tanıtarak geniş bir hayran kitlesi kazanmıştır. Huun-Huur-Tu'nun repertuarı, geleneksel Tuva şarkılarından modern bestelere kadar geniş bir yelpazeye yayılır ve dinleyicilere zengin bir müzikal deneyim sunar.

Grup, sadece müzikleriyle değil, aynı zamanda Tuva kültürünün ve doğal çevrenin korunması ve tanıtılması için yaptıkları çalışmalarla da bilinir. Huun-Huur-Tu, geleneksel el sanatları, dans gösterileri ve doğa etkinlikleri gibi kültürel etkinliklere aktif olarak katılır ve Tuva kültürünün yaşatılmasına ve gelecek nesillere aktarılmasına önemli bir katkı sağlar.

Grubun en çok izlenen kaydı Youtube'da 7 milyon izlenme ile Berkely konseri canlı kayıtlarıdır.

#### **2.4.4. Chirgilchin**

Chirgilchin, Tuva Cumhuriyeti'nden köken alan ve geleneksel gırtlak müziği ile tanınan bir müzik topluluğudur. Grup, Tuva'nın başkenti Kızıl yakınlarındaki Chadaana köyünden

gelmektedir. Chirgilchin, geleneksel Tuva müziğini modern unsurlarla birleştirerek kendine özgü bir tarz oluşturmuştur.

Grubun adı, Tuva dilinde "çınılama" veya "vızıltı" anlamına gelir ve geleneksel Tuva müziğinin karakteristik özelliği olan gırtlak müziği tekniğini yansıtır. Chirgilchin, aynı zamanda geleneksel Tuva enstrümanlarını da kullanarak müziğine derinlik katar. İğil, doshpuluur, dümbür ve xomus gibi enstrümanlar, Chirgilchin'in müziğinde önemli bir rol oynar. Bu enstrümanlar, Tuva kültürünün ve doğal çevrenin bir parçası olan ve yaşam tarzını yansıtan önemli unsurlardır.

Grup, dünya çapında birçok konser, festival ve etkinlikte performans sergilemiştir. Chirgilchin, Tuva müziğini ve kültürünü uluslararası arenada tanıtarak geniş bir hayran kitlesi kazanmıştır. Grubun repertuarı, geleneksel Tuva melodilerinden modern bestelere kadar geniş bir yelpazeye yayılır ve dinleyicilere zengin bir müzikal deneyim sunar. Ancak diğer gruplara göre farklı tarzları kendi müzikleriyle daha az harmanlamaktadırlar. Dolayısıyla icraları genellikle daha geleneksel bir çerçevede olmaktadır.

Grubun en çok izlenen kaydı Youtube'da 155 bin izlenme ile "Khoomeige Yoreel" isimli parçalarıdır.

#### **2.4.5. Tyva Kyzy (Tuva Kızı)**

Gırtlak müziği, geleneksel olarak genellikle erkeklerin egemen olduğu bir alan olarak kabul edilmektedir. Bu müzik türünde yetenekli kadın sanatçıların varlığına rağmen, kadınların gırtlak müziği yapamayacağına dair yaygın bir algı bulunmaktadır. Ancak, bu algıyı yıkmak için cesur ve kararlı bir grup kadın sanatçı, geleneksel Tuva müziğinin zirvesinde yer almak için yola çıkmıştır.

Mayıs 1998'de, Choduraa Tumat liderliğinde, Valentina Chuldum, Shonchalai Oorzhak, Tatiana Saaya, Ailanmaa Damyrán, Choduraa Tumat, Azimaa Kuzhuget ve Ailan Ondar gibi yetenekli kadınlar bir araya gelerek tarihi bir adım atmışlardır. Tamamı kadınlardan oluşan bu grup, gırtlak müziği icra eden ilk ve en büyük kadın topluluğu olarak bilinmektedir. Bu cesur adımlarıyla kadınların gırtlak müziği alanında da var olabileceğini kanıtladılar ve bu türde cinsiyet ayrımcılığına meydan okumuşlardır.

Bu grup, kendilerine Tyva Kyzy adını verdi ve hızla tanınmaya başladılar. Temmuz 1998'de Tyva Kyzy Ensemble, Kızıl'daki III. Uluslararası Khoomei Sempozyumu'nda ilk kez sahne

aldı ve büyük bir ilgi görmüştür. İlk performanslarının ardından, birçok gazete bu olayı "hassas kadınların cesur bir adımı" olarak manşetlerine taşımışlar ve Tyva Kyzy'nin cesaretine ve yeteneklerine dikkat çekmişlerdir. Grubun repertuarı, geleneksel Tuva müziğinin zengin mirasından gelen türkülerden oluşmaktadır.

Tyva Kyzy, kuruldukları 1999 yılından bu yana uluslararası alanda birçok festivalde ve etkinlikte başarıyla sahne almıştır. Dünyanın çeşitli ülkelerinde konserler vererek Tuva kültürünü ve geleneksel gırtlak müziğini geniş kitlelere tanıtmışlardır. Tyva Kyzy, sadece müzikleriyle değil, aynı zamanda cesaretleri ve kararlılıklarıyla da kadınların her alanda var olabileceğini gösteren bir ilham kaynağı olmuştur.

2012 yılında, Tyva Kyzy, "MIR SIBIRI" Uluslararası Müzik ve El Sanatları Festivali'ne katılarak büyük bir başarı elde etmiş ve çeşitli ödüller kazanmıştır. Ardından, 2013 yılında, Tyva Cumhuriyeti'nde düzenlenen "Khöömei" yarışmasında da başarılı olmuş ve altıncısı gerçekleştirilen Uluslararası Etno Müzikoloji Sempozyumu'nda "Khoomei, Orta Asya Halklarının Kültürel Bir Olgusudur" konulu yarışmada ikincilik ödülüne layık görülmüştür.

Tyva Kyzy'nin bu başarıları, kadın gırtlak müziği sanatçılarına olan ilgiyi artırmıştır. Dünyanın dört bir yanından bu müzikal tekniğe ilgi duyan ve kadınların gırtlak müziği yapabilme tarihine ve analizine odaklanan birçok bilim insanı ve etnomüzikolog bulunmaktadır. Bu da kadınların gırtlak müziği alanındaki varlığını ve etkisini daha da güçlendirmiştir.

Bugün, Tyva Kyzy gibi grupların çalışmaları ve coşkulu performansları, Tuva Cumhuriyeti'nde kadın gırtlak müziği sanatçılarının saygınlığını artırmaktadır. Tyva Kyzy'nin oluşumu, Tuva höömey kültüründeki en önemli ve ilgi çekici gelişmelerden biri olarak kabul edilmektedir.

Grubun en çok izlenen kaydı Youtube'da 54 bin izlenme ile "Aylanmaa Damyran" isimli canlı kayıtlarıdır.

#### **2.4.6. Yat-Kha**

Yat-Kha, 1991 yılında Moskova'da Albert Kuvezin tarafından kurulmuş bir müzik grubudur. Albert Kuvezin, daha önce üyesi olduğu Huun Huur Tu grubundan ayrılarak Yat-Kha'yı kurmuştur, böylece kendine özgü müzikal vizyonunu ve yaratıcılığını ifade etme fırsatı

bulmuştur. Grubun diğer kurucu üyeleri arasında Sholban Mongush ve Theodore Scipio yer almaktadır.

Yat-Kha'nın belirgin bir özelliği, geleneksel Tuva müziğini modern rock tarzıyla birleştirmesidir. Albert Kuvezin ve diğer grup üyeleri, geleneksel Tuva müziğinin karakteristik özelliklerini korurken, onu postmodern ritimler, elektronik synthesizer kullanımları ve diğer modern müzik unsurlarıyla bir araya getirerek benzersiz bir ses evreni oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu yaklaşım, Tuva müziğine farklı bir perspektif sunarak dinleyicilere yeni ve etkileyici bir deneyim yaşatmayı hedeflemektedir.

Grubun adı olan "Yat-Kha", Tuva müziğinde kullanılan bir çalgıya atıfta bulunur. Bu çalgı, Japonlarda Koto, Korelilerde Gayageum ve Çinlilerde Guzheng olarak bilinen, telli bir enstrümandır. Türkiye'deki Kanun'a benzer şekilde, kucağa yatırılarak çalınan Yat-Kha, Tuva müziğinin zengin enstrümantal geleneğinin bir parçasıdır ve grup ismi olarak seçilmiştir.

Yat-Kha, müzikal kariyerleri boyunca çeşitli albümler ve projeler üretmiş ve dünya çapında birçok konser ve festivalde performans sergilemiştir. Grubun kendine özgü tarzı ve yenilikçi yaklaşımı, Tuva müziğinin sınırlarını genişleterek uluslararası alanda büyük ilgi görmüş ve saygı kazanmıştır. Yat-Kha, geleneksel ve modernin ustalıkla harmanlanmasıyla benzersiz bir müzikal deneyim sunmaya devam etmektedir.

Yat-Kha, müzikal kariyerleri boyunca toplamda 12 albüm yayınlamıştır. Bu albümler aracılığıyla grup, geniş bir dinleyici kitlesi edinmiş ve dünya çapında büyük bir merak uyandırmıştır. Grubun albümleri, geleneksel Tuva müziğinin yenilikçi yorumlarıyla dikkat çekerken, modern rock ve diğer müzik tarzlarıyla başarılı bir sentez oluşturmayı başarmıştır.

Yat-Kha, uluslararası alanda birçok konser vererek müziklerini geniş kitlelere tanıtmıştır. Avrupa, Amerika, Asya ve diğer kıtalarda sahne alarak farklı kültürel ortamlarda müziklerini sergilemişlerdir. Bu konserler, grup üyelerinin yeteneklerini ve yaratıcılıklarını uluslararası platformlarda kanıtlamalarını sağlamıştır.

Grup, yurtdışında kazandığı ödüllerle de dikkat çekmektedir. 1991 yılında Kazakistan'ın Almatı şehrinde düzenlenen "Voice of Asia Festival" isimli etkinlikte birincilik ödülüne layık görülmüştür. 1995 yılında Fransa'daki Radio France Internationale tarafından "Yenisei Punk" albümü için "Decouvertes Est" ödülüne değer bulunmuşlardır. Ayrıca 1999 yılında

Almanya'da "Dalai Beldiri" albümüyle "German Critic's Prize" ödülüne layık görülmüş ve 2002 yılında BBC Radio 3 tarafından "Award for World Music" ödülüne layık görülmüşlerdir.

Bu ödüller, Yat-Kha'nın uluslararası alanda ne kadar büyük bir etki yarattığını ve müzikal yeteneklerinin uluslararası platformlarda takdir edildiğini göstermektedir. Grubun başarıları, Tuva müziğinin sınırlarını genişleterek ve uluslararası alanda tanıtarak, dünya çapında büyük bir hayran kitlesi kazanmasına olanak sağlamıştır. Yat-Kha'nın müzikal başarıları ve ödülleri, grup üyelerinin yetenekleri ve müzikal vizyonlarının ne kadar önemli olduğunu vurgulamaktadır.

Grubun en çok izlenen kaydı Youtube'da 1 milyon izlenme ile "Karangailyg Kara Hovaa" isimli eserleridir.

### 3. BÖLÜM: GIRTILAK MÜZİĞİNDE SESİN OLUŞUM SÜRECİ

#### 3.1. Gırtlakın ve Ses Tellerinin Anatomisi

İnsan sesinin kaynağı, larenks veya popüler adıyla gırtlaktaki ses telleridir. Ses telleri, trakeanın yani soluk borusunun üst kısmının içinde bulunmaktadır ve akciğerlerden gelen havanın geçişini periyodik olarak keserek titreşime ayarlanmaktadır. Bu titreşimler, havanın geçişi sırasında ses dalgalarını oluşturmaktadır. Ses tellerinin titreşimi, sesin “temel” frekansını oluşturmaktadır ve bu temel frekans, normal konuşma veya şarkı söyleme sırasında genellikle 70 Hz civarına kadar düşebilmektedir. Ancak, bu frekans genellikle insan kulağı tarafından algılanmaz çünkü enerjisi nispeten düşüktür.

Üretilen sesin bir diğer önemli özelliği, sinüzoidal olmamasıdır. Yani, ses dalgaları tek bir temel frekansla değil, birçok harmonik frekansla birlikte oluşmaktadır. Bu, sesin karmaşık ve zengin yapısını oluşturmaktadır. Ses dalgaları, ses yolu boyunca ilerlerken çeşitli boşluklar ve rezonans bölgeleriyle etkileşime girer. Bu boşluklar, formant<sup>4</sup> adı verilen belirli harmonik frekansların rezonans aktivitesi ile güçlendirilir. Formantlar, sesin kalitesini ve karakterini belirleyen önemli unsurlardır ve ses tellerinden yayılan titreşimin, konuşma veya şarkı söyleme gibi karmaşık sesler haline dönüşmesini sağlamaktadırlar.

İnsan sesinin oluşumu son derece karmaşık bir süreçtir ve birçok farklı faktörün etkileşimiyle gerçekleşir. Ses tellerinin titreşimi, harmoniklerin oluşumu, rezonans bölgeleri ve formantlar gibi faktörler, sesin karakteristik özelliklerini belirler ve insan iletişimde ve sanatında önemli bir rol oynar. Bu karmaşık süreç, insan sesinin çeşitliliğini ve zenginliğini oluşturur ve iletişimdeki etkili bir araç olarak kullanılmasını sağlamaktadır.

Sesin dönüşümü ses yolunun hareketi ile bitmez. Ses dalgaları kanaldan çıktıktan sonra, kafanın radyal karakteristiğinin yanı sıra ağız boşluğunun içindeki ve dışındaki akustik alanlar arasındaki empedans uyumsuzluğu nedeniyle harici filtreleme meydana gelir.

Gırtlakın (larinks) temel bir işlevi, hava yollarının (trakea) kapatılması ve böylece yabancı nesnelerin olası solunmasının engellenmesidir. Laringeal kas yapısının organizasyonu üç sfinkter<sup>5</sup>den oluşan bir sistem olarak tanımlanabilir. Ses telleri ise vokal ligamanı, vokalis kası ve mukoza kaplamasından oluşan kama şeklindeki yapılardır. Laringeal boşluğu ön-

---

<sup>4</sup> Formant: insan ses yolunun akustik rezonansından kaynaklanan geniş frekans bölgesidir.

<sup>5</sup> Sfinkter: Kanal şeklindeki yapıları sararak, kanalı açık kapatan bir çeşit kas halkasıdır.

arka yönde kaplarlar ve laringeal boşluğa doğru uzanan uzun bir serbest kenara sahiptirler. Rahat bir durumda, iki kıvrım arasında küçük, yarık benzeri bir boşluk bulunabilir. İki ses teli arasındaki bu açıklığa rima glottidis adı verilir. Vokalis kası, vokal ligamanların hemen lateralinde bulunur. Daha geniş bir ses perdesi ve yoğunluk değişimi aralığına izin vermek için vokal bağın ön veya arka kısmını seçici olarak gererek veya gevşeterek vokal bağ üzerindeki gerilime "ince ayar" yapma işlevi görür.

### **3.2. Gırtlak Müziğinin Fizyolojisi**

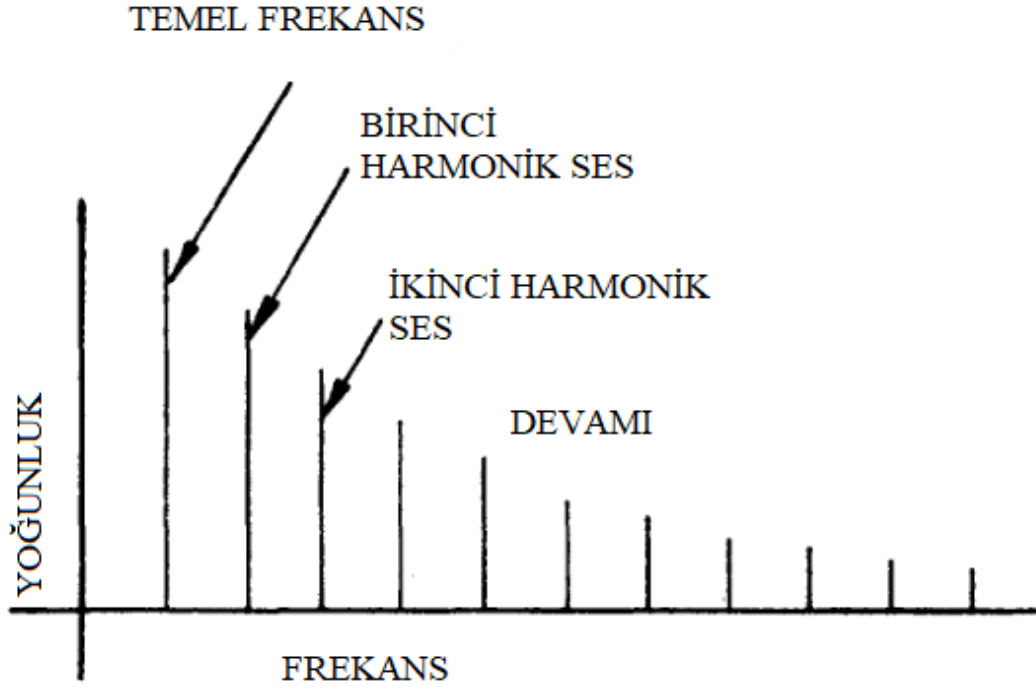
Normal konuşma ve şarkı söyleme sırasında, sahte ses telleri (yalancı kıvrımlar) ses dalgaları üretmek için hiçbir şekilde kullanılmaz. Gırtlaktan şarkı söylerken ise normal şarkı söylemenin aksine, ses telleri hâlâ ana ses oluşturan konumda olsa da kanalın içinde titreşime ayarlanabilecek başka birçok esnek yapı da vardır. Bunlar: sahte ses telleri (doğrudan ses tellerinin üzerinde yer alan dokular), aritenoid kıkırdakları (boğazın arkasında bulunur ve fonasyonun kontrol edilmesine yardımcı olur), ariepiglotik kıvrımlar (aritenoidler ile epiglot arasındaki dokular), epiglottik ve kökten meydana gelir (epiglotun alt kısmı). Hepsi titreşime ayarlanabilir, bu da çeşitli türde gırtlak müziği tekniklerini oluşmasını sağlar.

Sibirya yerlilerinin "çift sesli gırtlak müziği icra etmesi"nin ilk fizyolojik incelemeleri ve açıklamaları Sovyet bilim adamları L.B. Dmitriev, B.P. Černov ve V.T. Maslov tarafından, 1970'lerde yapılmıştır (Grawunder 2009). Şaşırtıcı bir şekilde çalışmacılar, bu tür şarkı söylemenin, bu Sibirya yerlilerinin gırtlaklarındaki anatomik bir sapma veya mutasyondan kaynaklanmadığını kanıtlama zorunluluğunu hissetmişlerdir. Bu araştırma projesi sırasında uzman gırtlak müziği sanatçıları üzerinde filme alma, dolaylı laringoskopi, gırtlak tomografisi ve X-ışını sinematografisi gibi bir takım kayıt teknikleri kullanılmıştır. Ancak (Dmitriev ve diğerleri, 1983: 193) somut olarak yalnızca Tuva xöömei'ini araştırmıştır. Kaynaklarda ise bazı tutarsızlıklar mevcuttur. Bazılarında 2 şarkıcıdan (bir Tuvalı ve bir Hakas) (Maslov ve Černov, 1980, s. 235) ve bazılarında 3 şarkıcıdan (tümü Tuvalı) (Dmitriev ve diğerleri, 1992) bahsedilmektedir.

Monoton konuşma veya şarkı söyleme sırasında ortaya çıkan herhangi bir sesin, ses tellerinde üretilen periyodik bir ses kaynağı tarafından ses boşluklarının uyarılmasının sonucu olduğu düşünülebilir. Ses tellerinin her titreşimi, tellerin arasındaki boşluktan (glottis) kısa bir hava nefesinin geçmesine izin verir ve bu hava darbesi, ses telleri ile dudak arasında bulunan ses boşlukları için ses uyarımı görevi görür.



Ses tellerinden çıkan ses, ses boşluklarının şekliyle nispeten bağımsızdır ve temel bir frekans ve artan frekansla yoğunlukları azalan bir dizi harmonik veya armonik tonla karakterize edilen bir spektruma sahiptir. Ses tellerinde üretilen bu sesin spektrumu Şekil 1'de resimli olarak gösterilmektedir. Bu şekilde, temel frekansta ve bu frekansın katlarında çeşitli frekans bileşenlerini temsil eden dikey çizgiler çizilmiştir.



Şekil 1. Harmonik (doğuşkan) tablosu

Her çizginin yüksekliği karşılık gelen frekans bileşeninin yoğunluğunu temsil etmektedir. Şarkı söyleme sırasında ses tellerinin titreşim frekansı, gırtlaktaki kasların ve akciğerlerdeki hava basıncının ayarlanmasıyla kontrol edilir. Daha yüksek bir nota söylendiğinde, Şekil 1'deki temel frekansı temsil eden çizgi frekans açısından yukarı doğru hareket eder (yani resimde sağa doğru) ve diğer tüm üst tonlar da aynı şekilde temel frekansın tam katları olarak kalacak şekilde yukarı kaydırılır.

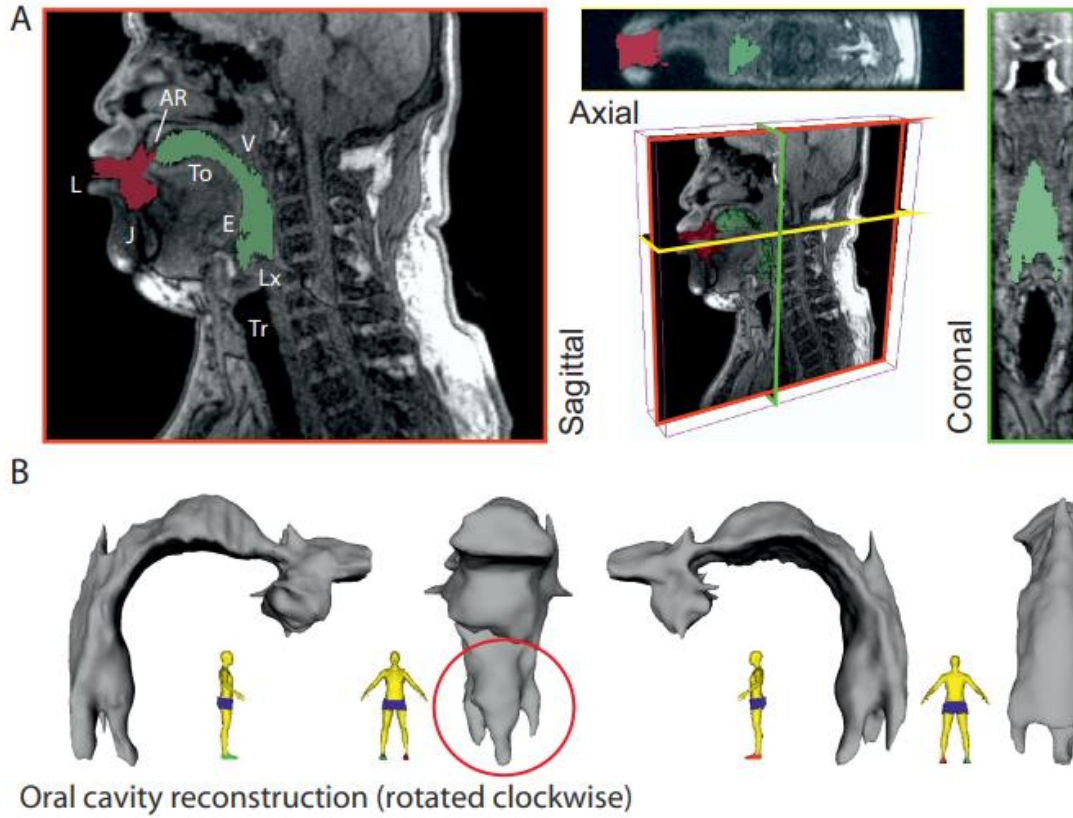
Laringeal davranışa ilişkin açıklamalarında Dmitriev ve meslektaşları, aritenoid kıkırdak tüberkülünün epiglot tüberkülüne doğru hareket ettiğini gözlemlemişlerdir. "Aritenoid kıkırdaklarının üst kısımları, sahte ses telleri kenarları, larinks için küçük bir geçit veya ağızlık gibi dar bir açıklık oluşturmak üzere hareket halindedir." (Dmitriev ve diğerleri,

1983, s. 46) Direkt laringoskopik fotoğrafların çoğunluğunun ortaya koyduğu gibi, sahte ses telleri görünür durumda kalır ve görünüşe göre ses telleri de arka tarafta bir boşluk bırakır; bu, neredeyse tam bir ön-arka kompresyonuna ve aritenoid kıkırdakları birbirine yaklaştıran ve laringeal girişte kapak görevi gören kas olan ariepiglotik sfinkter aktivitesini göstermektedir. Modelden larinksin mukoza zarının üçgen kıvrımları olan aryepiglottik kıvrımlarına geçişi sırasında elde edilen x-ışını sinematografisi ile ilgili olarak, larinksin hızlıca yukarı taşınması ve epiglot kanadının "dil hiç gerilmeden" dik bir şekilde dik pozisyonu anlatılmaktadır. Yaklaşık olarak orta lateral tabakanın tomografisi, geniş bir temas yüzeyine sahip, dolayısıyla büyük bir boş ventrikül ve açıkça görülebilen açık rec piriformis ile güçlü bir şekilde sıkıştırılmış gırtlak üstü yapıya sahip, oldukça sıkıştırılmış ses tellerini göstermektedir. Maslov ve Černov'un (1980) yayınında yazarlar aynı zamanda bir Hakas şarkıcısının "tek sesli" gırtlaktan şarkı söylediğini de bildirmişlerdir. Buradaki tamamen farklı konfigürasyon, titreşen sahte ses telleri ve bazen görünür hale gelen, aynı anda titreşen alt kısımdaki ses tellerinden oluşmaktadır. Direkt laringoskopik fotoğraf, birbirine yaklaşan sahte ses tellerini hafif bir arkaya sapma halinde olduğunu göstermektedir.

<b>SES YOLU</b>	<b>SYGYT</b>	<b>HÖÖMEİ</b>	<b>KARGYRAA</b>
Larinks uzunluğu	Yükselmiş	Nispeten yükselmiş	Yükselmiş
Epiglot eğimi	formant yüksekliğine göre nispeten dik	Dik ve açık konumda	Sabit bir pozisyonda hafifçe arkaya doğru eğilmiş
Dil kökü konumu	Dil kökü açık	Dil kökü açık ama kasılı değil	Kasılı ve dil kökü görünür konumda değil
Mesofarenks genişliği	Çok geniş	Çok geniş	Nispeten daralmış

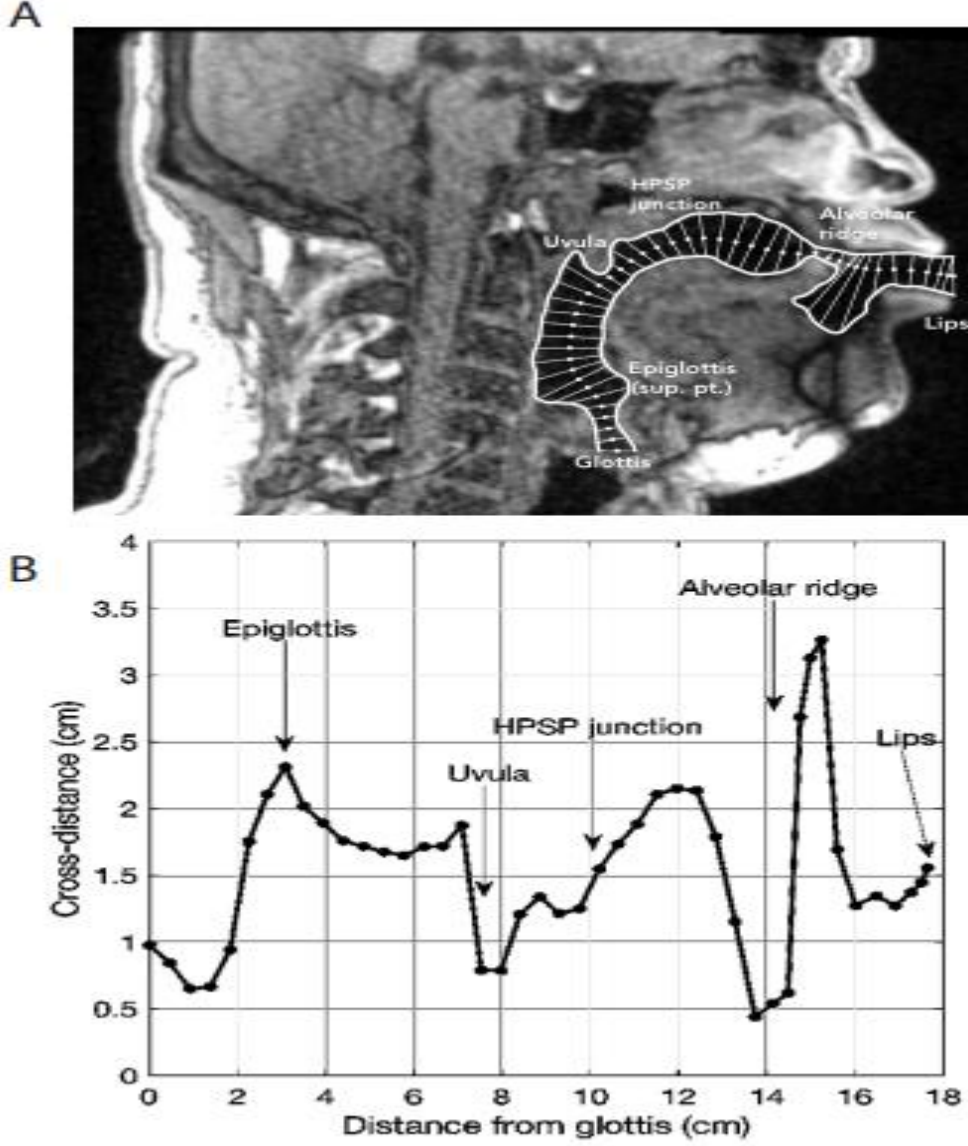
Hipofarenks genişliği	Epiglottik pozisyon çok geniş	Epiglottik pozisyon çok geniş	Epiglottik pozisyon geniş
Eapilaringeal genişlik	Çok dar	Çok dar	Neredeyse hiç görülebilir bir boşuk yok
Damaksıl kapanma / sapma	Yükselmiş ('kapalı')	Yükselmiş ('kapalı')	Yanlara doğru yükselmiş
Dil ucu konumu	Diş yuvasında	Aşağıda, sallanma veya titreşme hareketi halinde	Aşağıda

**Tablo 1:** Grawunder'in yapmış olduğu çalışmada karşımıza çıkan, farkı gırtlak tekniklerinde oluşan ses yolu bölgelerindeki farklılıklar.



**Şekil 2.** Gırtlak müziği icra etmekte olan bir sanatçının MR görüntüsü ve ağız boşluğunun üç boyutlu resmi.

A) 3 boyutlu bir çizim de dahil olmak üzere üç farklı düzlemden dilimlenmiş MRI verilerinin örneği. Hava boşlukları manuel olarak belirlendi (dil ucunun arkası için yeşil alanlar, ötesi için kırmızı alanlar şekilde görüldüğü gibi gösterilmiştir). L – dudaklar, J – çene, To– dil, AR – alveoler çıkıntı, V – küçük dil, E – epiglot, Lx – gırtlak ve Tr – trakea. (B) Ses yolunun dört farklı perspektiften yeniden yapılandırılmış hava sahası. Kırmızı daire piriform sinüslerin varlığını vurgulamaktadır (Dang ve Honda, 1997)



Şekil 3. Şarkı söyleme sırasında ses yolu konfigürasyonunun analizi.

(A) Ses kanalı şeklinin 2 boyutlu ölçümü. İç ve dış profiller elle izlenirken merkez çizgisi (beyaz noktalar) yinelemeli ikiye bölme tekniğiyle bulunmuştur (Bergevin, Narayan, Williams, Mhare, Steeves, Bernstein, Story, 2020). İç profilden dış profile olan mesafe, merkez çizgisi üzerindeki her noktaya dik bir çizgi (ince beyaz çizgiler) boyunca ölçülmüştür. (B) Glottis'ten uzaklığın bir fonksiyonu olarak çizilen çapraz mesafe ölçümlerinin toplanması. Alan fonksiyonu doğrudan bu değerlerden hesaplanabilir ve çapraz mesafelerin dairesel kesitlerin eşdeğer çapları olduğu varsayılarak türetilir.

Konuşma veya şarkı şarkı söyleme için ses üretmek, ses yolunun şeklinin ve dolayısıyla akustiğinin hassas bir şekilde kontrol edilmesini gerektirmektedir. MRI verilerinde höömei

üretimi sırasında ses yolunun birkaç göze çarpan yönü gözlemlenebilmektedir. Bununla birlikte en önemli özellik, odaklanmış durumdayken kabaca küçük dil ve alveolar çıkıntıya karşılık gelen iki farklı ve ilgili daralmanın olmasıdır. Ek olarak alveolar çıkıntının hemen önündeki bölgede ses yolu genişletilir (Şekil 2A). Dil ucunun retrofleks konumu 14 cm'de bir daralmaya neden olmakta ve aynı zamanda bu dil altı boşluğunun açılmasına da neden olmaktadır. Formantın odaklandığı frekansın yaratılması ve kontrol edilmesi için birincil mekanizma olduğu varsayılan, bu iki konumdaki daralma derecesidir.

Gırtlak tekniklerinin endoskopik muayenesinin sonuçlarında gırtlak girişinde (aditus laringes) bir daralma göze çarpmaktadır; bu daralma aynı zamanda arka-ön (A-P) kompresyon veya ariepiglotik sfinkter (AES) hareketi olarak da tanımlanmaktadır. Bu daralma fizyolojik olarak yutma, boğulma veya öğürme gibi temel laringeal işlevlerle ilişkilidir. Yutma sırasında laringeal vestibül<sup>6</sup>ün ventral kısmı, periepiglotik boşluğun yan kısımlarındaki yağ dokusunun hava yolu lümenine doğru şişmesi nedeniyle kapatılır. Laringeal vestibülün dorsal kısmı yaklaşık olarak ve katlanarak kapatılır. Laringeal vestibülün arka kısmı, ariepiglotik kıvrımların yaklaştırılması ve katlanmasıyla kapatılır. Ek olarak hava yollarına erişim muhtemelen alçalmış epiglotun kapatılmasıyla korunmaktadır (Grawunder, 2009). Gırtlak müziği teknikleri uygularken genellikle gırtlakın yükseldiği gözlenmektedir, ancak epiglotun alçalması gözlenmemektedir.

Grawunder'in yapmış olduğu çalışmadan anlaşılmaktadır ki gırtlak müziği teknikleri uygulanırken bazı yönlerden konuşmaya, şarkı söylemeye hatta ıkınmaya yakın hareketler gözükse de aynı zamanda günlük hayatta aşına olunan bu eylemleri yaparken çalışmayan veya beraber çalışmayan yapıların çalıştığını görmekteyiz. Gırtlak müziğinin ne kadar çeşitli ve değişken olduğunu da bu çalışmalarla görebilmekteyiz. Ancak yeni araştırma yöntemleri ve tekniklerindeki son gelişmelere rağmen, gırtlaktan şarkı söylemeyle ilgili sofistike ve bilimsel olarak sağlam temellere dayanan teoriler de hala eksiktir. Grawunder'in Rusya ve Moğolistan'a yaptığı kendi saha gezileri (1998, 2000, 2001 ve 2002'de), kendisini bu tezde Güney Sibiry gırtlak müziği söylemedeki farklı ses üretim türlerinin özelliklerinin üzerinde durabilmek için iyi bir kaynak niteliği taşımaktadır. Michael Edgerton, Diane Bless ve meslektaşlarının (2003) çok yakın tarihli bir araştırması dışında, daha önceki araştırmaların çoğu bu konuları yeterince ele alabilmiş değildir. Dolayısıyla Grawunder'in bu çalışmasının amacı Hakasya ve Tuva'daki sahadan bir dizi şarkıcıya ilişkin ölçülen verilerin geniş bir

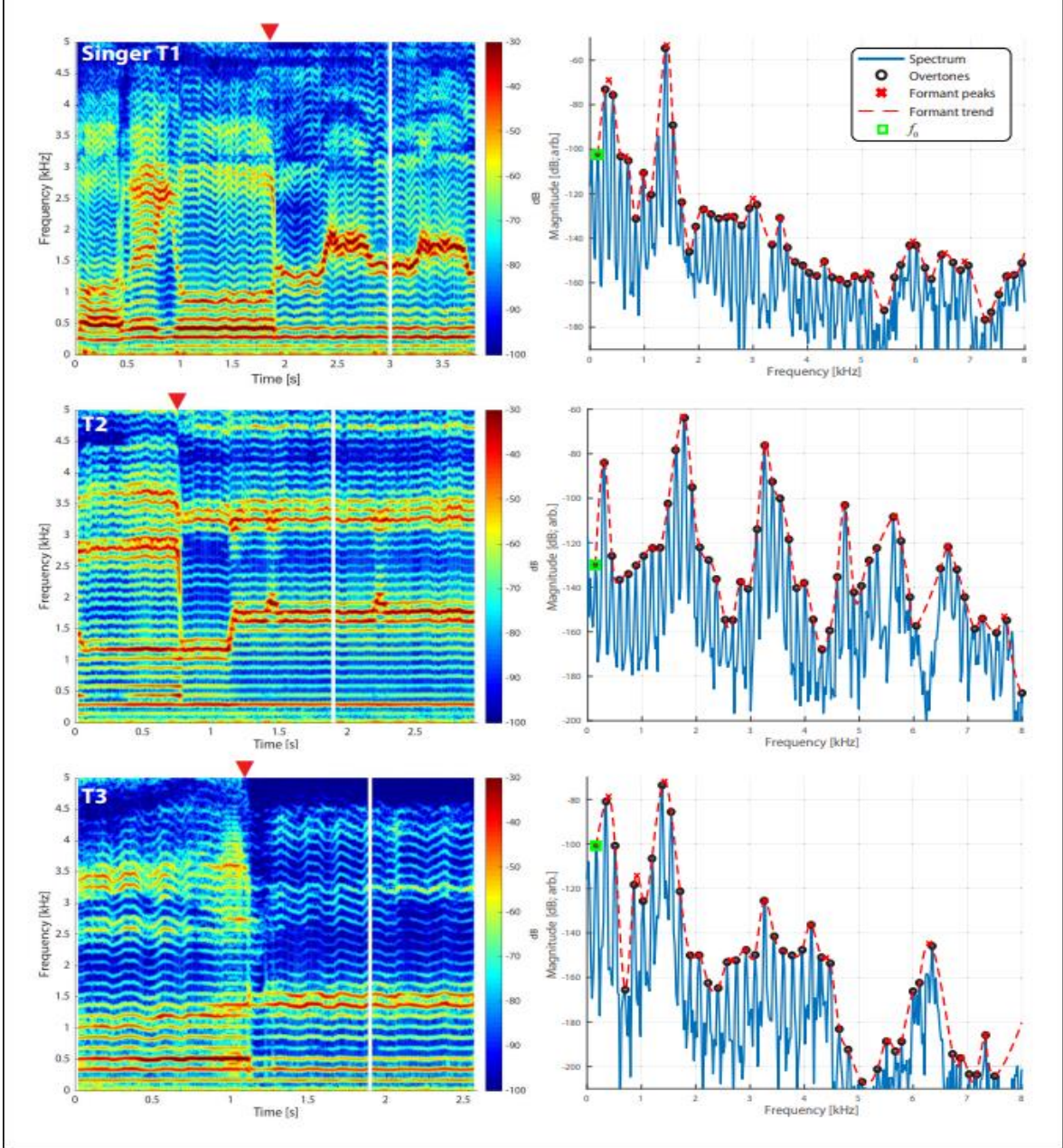
---

<sup>6</sup> Laringeal Vestibül: Laringeal boşluğun laringeal giriş ile vokal kıvrımlar arasında kalan kısmıdır.

külliyatını sağlamaktır, bu sayede bu tezde de gırtlak müziğinin fizyolojisi konusuna kaynak olma imkânı sağlamıştır.

### 3.3. Gırtlak Müziğinin Ses Fiziği Açısından Analizi

Richard Feynman, ölümünden önceki yıllarda Tuva cumhuriyetini ziyaret etmeye çalışıyordu. Kendisine Khoomei olarak bilinen bir tarzda şarkı söyleyen bir Tuvalı'nın yer aldığı *Melody tuvy* adlı bir plak hediye geldi. Her ne kadar Tuva'yı ziyaret etmekte hiçbir zaman başarılı olmasa da Feynman yine de Khoomei'nin büyüüne kapılmıştı. Sürekli gürleyen düşük frekanslı bir gürültünün üzerinde asılı duran, melodi taşıyan bir düdüğü andıran tiz bir ton olarak tanımlamaktır Feynman gırtlak müziğini (Leighton 1991). Bu bir tür bifonasyondur, Feynman'ın kendi deyimiyle "iki sesli adam". Artık UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası'nın bir parçası olan Khoomei, "bir şarkıcının alt perdede tutulan bir ses ile üst perdede bir melodinin eşzamanlı icrası" olarak nitelendirilmektedir (Aksenov, 1973). Pek çok bilim insanının gırtlaktan şarkı söylemekten etkilenmesine rağmen, gırtlaktan şarkı söyleyenlerin nasıl iki benzersiz perdeyi yaratabildiklerini günümüze kadar tam olarak anlayamamışlardır (Bergevin, Narayan, Williams, Mhare, Steeves, Bernstein, Story, 2020). Bergevin ve diğer araştırmacılar gırtlak şarkıcılarının benzersiz seslerini nasıl üretebildiklerini öğrenebilmek adına bir dizi analiz yapmışlardır. Analiz, üç Tuva şarkıcısının yüksek kaliteli ses kayıtlarını ve bu şarkıcılardan birinin hareketlerinin dinamik MRI kayıtlarını içermektedir. Görüntüler, şarkıcının MRI tarayıcısının içinde şarkı söylerken ses yolundaki değişiklikleri göstermekte ve sürecin bilgisayar modelini oluşturmak için gereken önemli bilgileri sağlamaktadır.



Şekil 4. Gırtlak müziği yapan üç sanatçının spektrogram analizleri

Normal şarkıdan bifonik şarkı söylemeye geçiş yapan üç farklı şarkıcının frekans spektrumları yukarıda görülmektedir. Spektrogramlardaki dikey beyaz çizgiler (sol sütun), sağ sütundaki ilgili spektrumun zaman noktasını göstermektedir. Normal durumdan bifonik şarkı söyleme durumuna geçiş noktaları kırmızı üçgenle gösterilmektedir. Şarkının temel frekansı ( $f_0$ ), spektrumda yeşil bir kareyle işaretlenen bir tepe noktasıyla gösterilmektedir. Bu frekansın tam katlarını temsil eden üst tonlar da siyah daireler ile gösterilmektedir. Formant yapısına ilişkin tahminler kırmızı kesikli bir çizginin üzerine bindirilerek gösterilmekte ve her formant zirvesi bir x ile işaretlenmektedir.

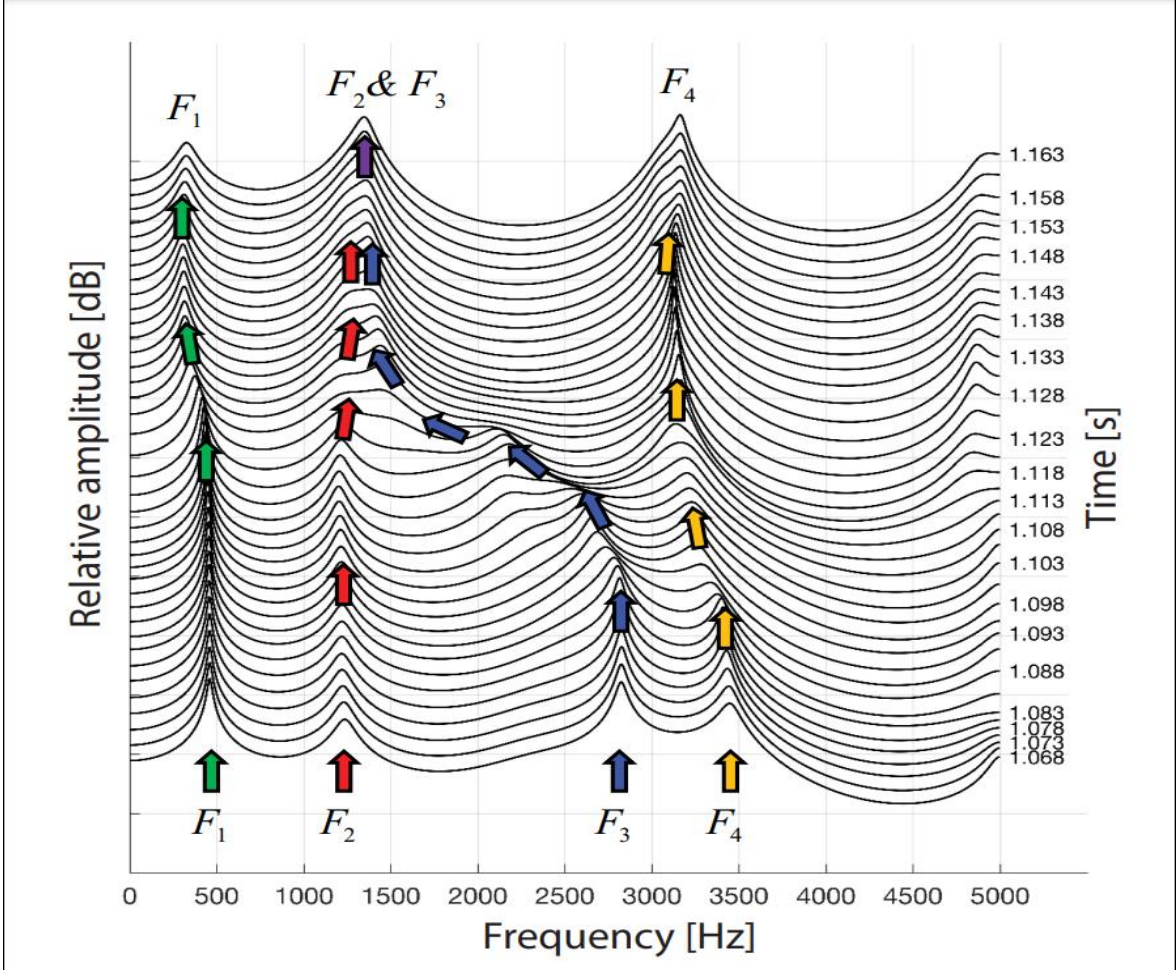


Başka bir çalışma (Adachi ve Yamada, 1999), MRI kullanarak bir boğaz şarkıcısını incelemiş ve şarkı söylerken ses yolu şeklinin statik görüntülerini yakalamıştır. Bu görüntüler daha sonra hesaplamalı bir modelde kullanılmıştır. Adachi ve Yamada, ses yolunda bir “arka boşluk” oluştuğunu ve bunun rezonansının bifonasyon için gerekli olduğunu savunmuştur. Ancak MRI verileri, zaten bifonasyon durumunda olan şarkıcıların statik görüntüleri olduğundan, sınırlı ayrıntıyı ortaya koymaktadır. Ses yolu geometrisindeki küçük değişiklikler, üretilen şarkı üzerinde belirgin etkilere sahip olabilir ve yenisinin aksine statik MRI’den elde edilen veriler, şarkıcılar basit tonal şarkıdan fonasyona geçerken ses yolunun nasıl ve hangi bölümlerinin şekil değiştirdiği hakkında çok az bilgi verecektir.

Yapılan çalışmada, Tuva’daki çok sayıda uzman icracının Höömei’yi üretirken ses yollarındaki dinamik değişiklikleri incelenmektedir. Bifonasyon sırasında bir şarkıcının ses yolunun hacimsel 3 boyutlu şeklini elde etmek için MRI kullanılmıştır. Ardından, şarkıcılar şarkının eş zamanlı ses kayıtlarını yaparken tonal şarkıdan bifonik şarkı söylemeye geçiş yaparken, ses yolunun midsagittal<sup>7</sup> dilimindeki dinamik değişiklikleri yakalanmaktadır. Bu ampirik verileri, biyofonik höömei şarkısı sırasında gözlemlenen şarkı söyleme fonetiklerinden ses yolu morfolojisinin hangi özelliklerinin sorumlu olduğuna dair fikir edinmeyi sağlayan hesaplamalı bir model kullanmaya rehberlik etmek için kullanılmaktadır. Özellikle gırtlak müziği tekniklerinin Sygyt (sıgıt: ağıt) stiline odaklanılmaktadır (Aksenov, 1973).

---

<sup>7</sup> Midsagittal Düzlem: Vücudu veya bir organı hem dikey hem ortadan olarak bölen, sağ, sol ve orta olarak ayıran düzlemdir.

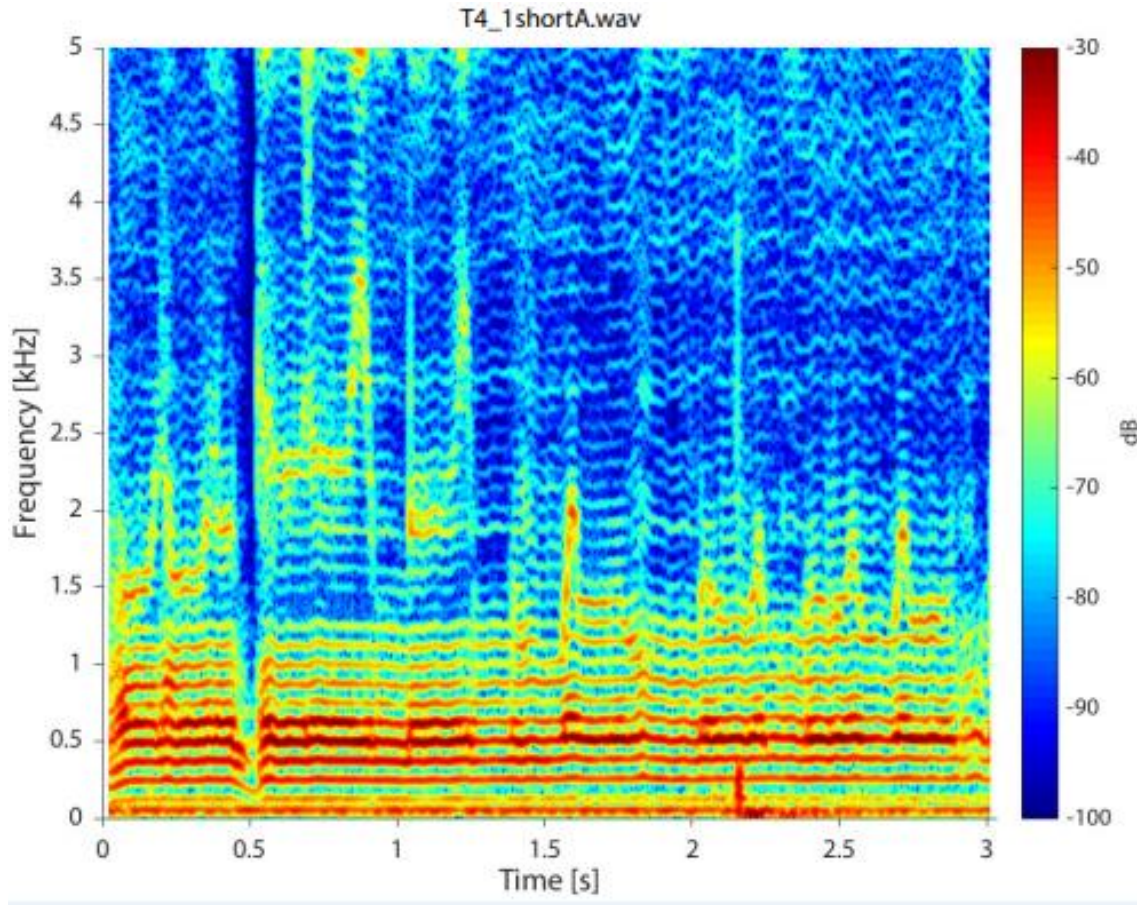


Şekil 5. Bifonasyona geçiş yaparken farklı zaman noktalarındaki spektrumları temsil eden bir şelale grafiği.

Şarkıcı T2 (katılımcı numarası) normal şarkı söylemeden bifonasyona geçiş yaparken farklı zaman noktalarındaki spektrumları temsil eden bir şelale grafiği görülmektedir. Üst üste bindirilmiş oklar, formantların geçişte esas olarak F3'ün F2 ile birleşmek üzere kaymasıyla nasıl değiştiğini görselleştirmeye yardımcı olmak için renk kodludur. Bu çizim aynı zamanda 3 kHz'in hemen üzerinde ortalanmış ikinci odaklanmış durumun keskinleştirilmiş bir F4 formant olduğunu gösterir.

(Bergevin, Narayan, Williams, Mhare, Steeves, Bernstein, Story, 2020) Yapmış oldukları çalışmada bize göstermişlerdir ki Khoomei'yi Sygyt tarzında (T1-T3 olarak adlandırılan) icra eden üç Tuvalı şarkıcı ve Sygyt olmayan tarzda bir (T4) şarkıcı üzerinde ölçümler yapılmıştır. Şarkılar hem zamansal hem de spektral alanlarda ayrıntılı bilgi sağlayan kısa süreli Fourier dönüşümleri (STFT) kullanılarak analiz edilmiştir. Normal şarkı söylemekten bifonasyona geçiş yapan şarkıcıların kayıtları, Şekil 1'de gösterilmektedir. Şarkılarının f0 frekansı şekilde işaretlenmiştir (T2 için yaklaşık 140 Hz, hem T1 hem de T3 için 164 Hz) ve

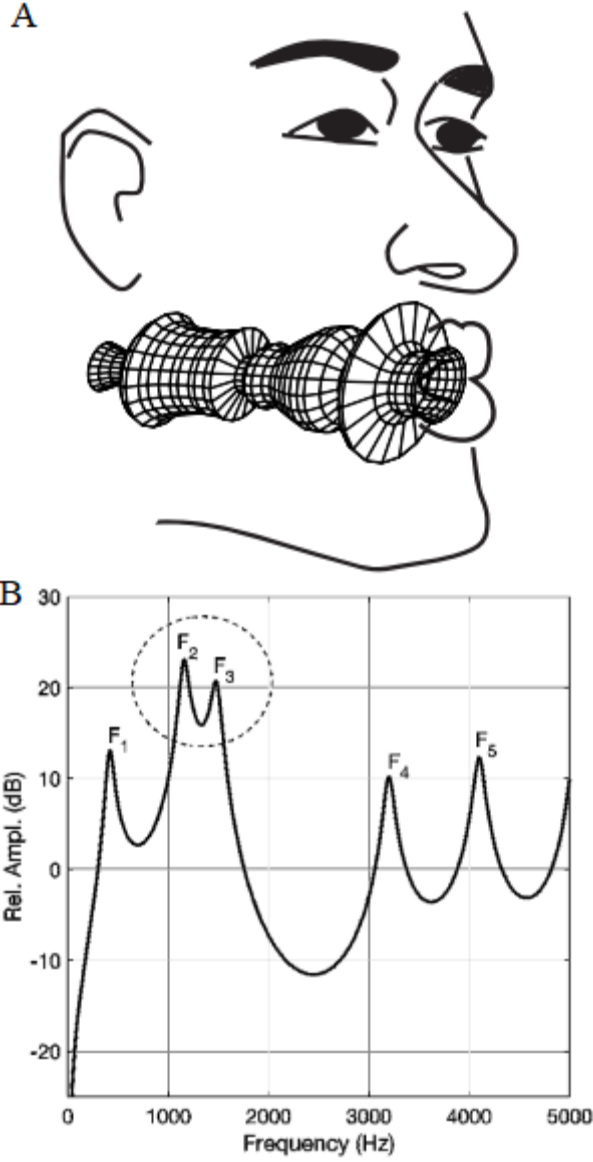
üst ton yapısı yatay bantlar halinde görünmektedir. Şarkıcıya bağlı olarak değişen derecelerde vibrato gözlemlenebilmektedir (Şekil 1'deki daha uzun spektrogramlarda görülebilmektedir). İcralarındaki enerjinin çoğu üst tonlarda yoğunlaşmıştır ve hiçbir alt harmonik (yani  $f_0$ 'ın yarım tamsayı katlarındaki tepe noktaları) gözlemlenmemiştir. Bu üç icracının aksine, Sygyt olmayan bir tarzda performans sergileyen şarkıcı T4, yaklaşık 130 Hz'lik bir  $f_0$  temel frekansı sergilemiş, bunun yanında bir alt harmonik, seviyenin oldukça altında 50-55 Hz civarında ortaya çıkmıştır.



Şekil 6. Sygyt tekniğini kullanmamış olan T4 icracısına ait spektrogram.

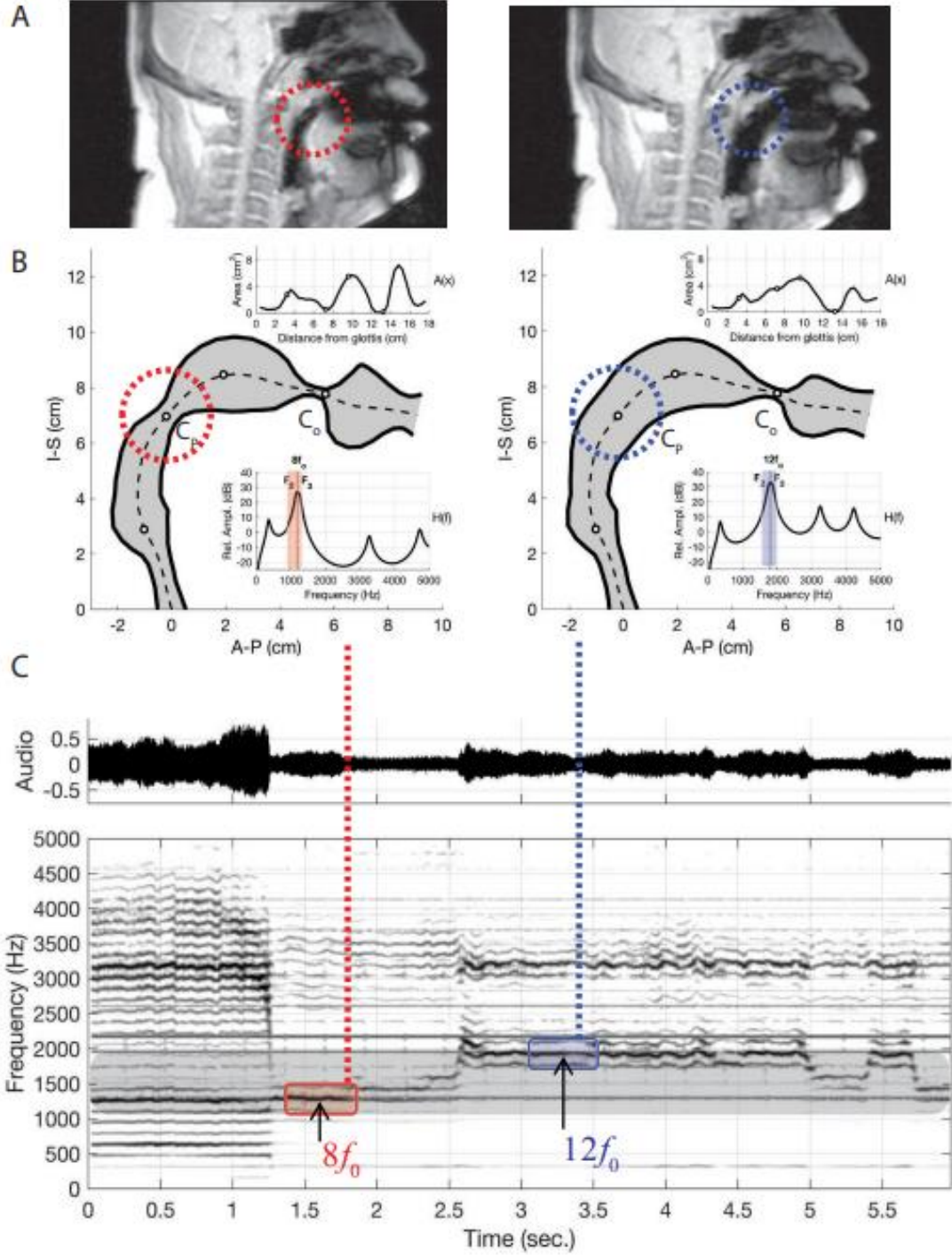
İracılar normal şarkı söylemekten bifonasyona geçerken hem formant yapısının önemli ölçüde hem de formant tepe noktalarının konumlarının hızlı bir şekilde değiştiği görülebilmektedir. Geçişlerden önceki ve sonraki zaman noktalarının dikkate alınması hem normal hem de odaklanılmış icra türleri için dahili kontrol sağlamaktadır. Bifonasyon moduna girdikten sonra, üç şarkıcı da 1,5-2 kHz civarında dar bir spektral bantta armonik tonlar sergiliyor; buna odaklanmış durum diyoruz (Bergevin, Narayan, Williams, Mhare, Steeves, Bernstein, Story, 2020, s. 67). Spesifik olarak Şekil 1, yalnızca tek veya küçük bir

grup armonik sesin vurgulandığını değil aynı zamanda yakındakilerin de büyük ölçüde zayıflatıldığını göstermektedir:  $\pm 1$  armonik tonlar 15–35 dB kadardır ve  $\pm 2$  armonik tonlar merkezi armonik tonun 35–65 dB altındadır. İlk formantla ilişkili düşük frekans bölgesindeki enerji (500 Hz'nin altında), normal şarkı söyleyen ve odaklanmış durumlar arasında kabaca sabit olmasına rağmen, 500 Hz'nin üzerindeki yüksek formantlar için spektrumda dikkat çekici bir değişiklik vardır. Normal şarkı söylemede (yani odaklanmış durumdan önce), spektral enerji 500 ila 4000 Hz arasındaki çeşitli formantlara dağıılmaktadır. Geçişten sonraki odaklanmış durumda, 500 Hz'in üzerindeki enerji, 1,5-2 kHz bölgesinde dar bir şekilde odaklanmış hale gelmekte ve şarkı melodisini taşıyan ıslık benzeri bir perde oluşturmaktadır.



Şekil 7. Ses yolunun üç boyutlu resmi ve formant tepelerini gösteren şema.

(A) Ses yolu konfigürasyonu da dahil olmak üzere ilgili modelleme varsayımlarını gösteren şematik. (B) Panel C'den kaynaklanan ilişkili alan fonksiyonundan hesaplanan model frekans tepkisi. Her etiketli tepe bir formant frekansı olarak düşünülebilir ve kesikli daire, F2 ve F3 formantlarının birleşmesini göstermektedir.



Şekil 8. Ses yolu değişiminin spektrogram görüntüsü.

A ve B panellerinin iki sütununda görüldüğü gibi iki ayrı üst tonun üzerinde  $F_2$  ve  $F_3$  formantlarının birleşmesini göstermek için temel alan fonksiyonu  $A_0(x)$ 'i bozarak modeldeki ses yolu morfolojisini değiştirmenin sonuçları. (A) Çerçevesiz Dinamik MR'dan alınan kırmızı ve mavi kesikli daireler, önemli ses yolu daralmalarının yerini vurguluyor. (B) Hem ilişkili alan fonksiyonlarını (üstteki ek) hem de frekans tepkisi fonksiyonlarını

(alttaki ektteki) içeren, MRI verilerinden kaynaklanan model tabanlı ses yolu şekilleri. CO, alveolar çıkıntı yakınındaki daralmayı belirtirken, CP, üst farenksteki uvula yakınındaki daralmayı belirtir. (C) Şarkıcı T2'den gelen sesin dalga biçimi ve karşılık gelen spektrogramı. Birleştirilmiş formantların ya 7. üst tonun (yani  $8f_0$ ) ya da 11'incinin (yani  $12f_0$ ) üzerinde yer aldığı unutulmamalıdır.

Bu çalışmada açıklanan bifonik höömei'nin spektro-zamansal imzalarının, Sygyt tarzı höömei'nin iki farklı ses olarak klasik algısını nasıl yarattığına dair acil soruları gündeme getiriyor (Aksenov, 1973). Hem normal şarkı söyleme hem de gırtlak müziği durumundaki bifonasyon aralıkları sırasında mevcut olan düşük perdeli drone, uyarının harmonik temsilinden çıkarılan  $f_0$  ile ilişkili perdeyi yansıtır. Harmoniklerden oluşan geniş bantlı bir sesin algılanan perdesinin, yaklaşık  $10f_0$ 'a kadar öncelikle algısal olarak çözümlenen harmoniklerden türetilen  $f_0$ 'ı yansıttığı iyi bilinmektedir (Bernstein ve Oxenham, 2003). Periferik işitsel sistemin frekans çözünürlüğü, bu düşük dereceli harmoniklerin koklea tarafından ayrı ayrı çözüleceği şekildedir ve bu tür bir filtrelemenin, ortak  $f_0$  ile ilişkili perde çıkarımı için önemli bir ön koşul olduğu görülmektedir. İkinci ses, yani yüksek perdeli melodi, yalnızca odaklanmış durum aralıklarında mevcuttur ve muhtemelen odaklanmış formantla ilişkili bir perdeyi yansıtır. Bununla birlikte,  $f_0$ 'ın katlarında harmonikler içerdiğinde, bu odaklanmış formantın neden tutarsız bir şekilde ayrı bir perde olarak algılanacağı açık bir sorudur (Shamma ve diğerleri, 2011). İşitsel sistem, eş zamanlı harmonikleri ortak perdeye sahip tek bir algılanan nesne halinde gruplandırma eğilimindedir (Roberts ve diğerleri, 2015) ve söylenen veya söylenmeyen bir sesin çoklu formantları genellikle düşük harmoniklerden ayrı sesler olarak algılanmaz.

Odaklanmış formantın bu kadar dar olması, görünüşe göre işitsel sistemin bu sesi, drone algısıyla ilişkili düşük harmoniklerden bağımsız olarak ayrı bir tonmuş gibi yorumlamasına ve dolayısıyla etkili bir perde uyumsuzluğuna yol açmaktadır. Bu algısal ayırım, hem aşağıdan yukarıya (yani koklear) hem de yukarıdan aşağıya (yani algısal) faktörlerin bir kombinasyonuna atfedilebilir. Aşağıdan yukarıya bakış açısından bakıldığında, odaklanmış formant birkaç harmonik bileşeni kapsayacak kadar geniş olsa bile,  $10 f_0$  veya üzerindeki harmoniklerden oluşması (yani 1500 Hz formant frekansı, 150 Hz  $f_0$ 'ın 10. harmoniği temsil eder), bu harmoniklerin koklear filtreleme yoluyla spektral olarak çözülmeyeceği anlamına gelir (Bernstein ve Oxenham, 2003). Bunun yerine formant, formant frekansında tek bir saf tonun temsiline benzer şekilde tek bir spektral tepe noktası olarak temsil edilecektir.

## 4. BÖLÜM: GİRTLAK MÜZİĞİ YAPAN DİĞER TOPLUMLAR

Gırtlak müziği, tarihsel olarak Orta Asya ve Sibiryada bölgelerinde, özellikle de Tuva, Moğolistan ve Rusya içerisinde kalan diğer özerk Türk devletleri gibi Türk ve Moğol halklarının yaşadığı toplumlarda yoğun bir şekilde icra edilmektedir. Bu bölgeler, gırtlak müziğinin kökeni ve gelişimi açısından önemli merkezler olarak kabul edilmektedir. Ancak, günümüzde gırtlak müziği, sadece bu bölgelerle sınırlı değildir; dünya genelinde farklı kültürlerle ve toplumlara yayılmıştır.

Gırtlak müziği, özellikle Orta Asya ve Sibiryada yaşayan Türk ve Moğol halklarının geleneksel müzik geleneğinin önemli bir parçası olmuştur. Bu topluluklar, gırtlak müziğini tarihsel olarak dini törenler, kutlamalar, av partileri ve diğer özel etkinliklerde kullanmışlardır. Bu müzik türü, yerel kültürlerin ve yaşam tarzlarının bir yansıması olarak değerlendirilir ve genellikle doğal çevreyle derin bir bağ içerisindedir. Ancak, günümüzde gırtlak müziği sadece Orta Asya ve Sibiryada değil, dünya genelinde farklı topluluklar arasında da yaygın olarak icra edilmektedir. Örneğin, Avrupa, Amerika, Avustralya ve diğer bölgelerdeki etnik gruplar ve müzisyenler, gırtlak müziği tekniklerini kendi müzikal geleneklerine entegre etmiş ve benimsemiştir. Bu, kültürel alışveriş ve müzikal çeşitliliğin bir sonucudur.

Dolayısıyla, günümüzde gırtlak müziği sadece belirli bir bölgeye veya topluluğa özgü değildir, küresel bir fenomen haline gelmiştir. Farklı kültürlerin etkileşimi ve küreselleşme, gırtlak müziğinin yayılmasına ve çeşitlenmesine katkıda bulunmuştur. Bu durum, gırtlak müziğinin sadece belirli bir coğrafi bölgeyle sınırlı kalmayıp, dünya genelinde çeşitli topluluklar arasında paylaşılan bir miras haline geldiğini göstermektedir.

### 4.1. İskandinav Toplumu

Gırtlak müziği icra etme biçiminin Eski İskandinav kültürleri arasında var olma olasılığı hakkında bazı spekülasyonlar ve birçok varsayım bulunmaktadır. (Braucher, 2016) yapmış olduğu çalışmada bu konudaki önemli kaynakların çeşitli çevirilerinden faydalanarak konuya açıklık getirmeye çalışmıştır. Bu spekülasyonun ana kaynaklarından biri, 9. yüzyılda İspanya'dan gelen ve İbrâhîm ibn Ya'qûb al-Tartushi olarak bilinen İspanyol-Arap gezgininin yazılı anlatımlarında bulunabilir. Al-Tartushi, Kuzey Almanya'nın Schleswig-Holstein bölgesinde yer alan Hedeby (günümüz Schleswig) kasabasına yaptığı ziyarette, İskandinavya'nın komşu kuzey kutup bölgelerinin yerli kültürlerinde bulunabilen gırtlak



şarkılarından biri tanımını ve üslubuyla çarpıcı bir benzerliğe sahip olan bir şarkı söyleme biçiminin kısa ve anlamlı bir tanımını yapmaktadır.

Şu ana kadar El-Tartushi'nin orijinal Arapça anlatımının 20. yüzyılın başlarındaki Almanca, Fransızca ve Norveççe versiyonlarından türetilmiş yalnızca ikincil İngilizce çevirilerine sahip olabiliriz. Bu yazıda, Al-Tartushi'nin Schleswig'de tanık oldukları şeyin ardındaki gerçekliği, yeniden yazıya geçirilip 13. yüzyıldan kalma önemli bir Arapça elyazmasında korunan orijinal Arapça metnin doğrudan modern İngilizce çevirisini sağlayarak daha yakından anlamaya çalışacağız. Karşılaştırma amacıyla aynı orijinal kaynaktan Almanca ve Fransızca versiyonlarının İngilizce'ye güncel çevirilerini de sunacağız. Son olarak, her üç çeviriyi de 2006'da yapılan daha güncel bir ikincil İngilizce çeviriyle karşılaştıracacağız. Umudumuz, bu doğrudan çeviriyi orijinal Arapçadan yaparak ve onu diğer çevirilerle yan yana getirerek, şu sonuca varabiliriz: İbrâhîm ibn Ya'qûb al-Tartushi'nin Schleswig'e yaptığı ziyarette Eski İskandinav şarkı ve kültürüne ilişkin bu erken, nadir ve benzersiz dış gözlemlerde tanık olduğu şeyleri anlamaya ve keşfetmeye daha yakın.

İbrâhîm ibn Ya'qûb al-Tartushi'nin orta ve kuzey Avrupa'ya yaptığı seyahatlere ilişkin 9. yüzyıldan kalma orijinal yazılı kayıtlar zamanla kaybolmuştur, ancak Schleswig'e yaptığı ziyaretin anlatımı, şans eseri, daha sonraki 13. yüzyıldan kalma "Allah'ın Kullarının Yerleri ve Tarihi Anıtı (Ebu Yahya Zakariya' ibn Muhammad alQazwini tarafından)" başlıklı Arapça bir elyazmasında korunmuştur. Daha sonraki bu elyazmasında, El-Tartushi'nin anlatımına ilişkin Kazvini'nin kaydından, elimizde bulunan tüm sonraki bilinen çeviriler için tutarlı bir şekilde yararlanılmıştır ve yapılan ilk çeviride bu Arapça kaynak el yazmasında şu ifadeler yer almaktadır:

“Sleswick'lerin şarkılarından daha iğrenç şarkıları hiç duymadım; boğazlarından çıkan, köpek havlamasına benzer ama bundan çok daha hayvani bir hırıltıdır.” (Braucher, 2016)

İkincil bir çeviride ise, Al-Tartushi'nin Schleswig hakkındaki gözlemlerinin iki bölümünü bulmaktayız; ilk açıklama, şarkı söyleme sesinin kendisinin 'boğazlarından çıkan bir hırıltı' olduğu şeklindedir ve ikinci olarak, iki küçük ilgili parçadan oluşan ve karşılaştırmayı yapan bir bölümdür. Sesin doğası 'köpeklerin havlamasına benzer' ama 'daha hayvani'. Elimizdeki bir sonraki çeviri 1966 yılında A. Miquel tarafından Fransızcaya yapılmıştır. Miquel çevirisi şu şekildedir:

“...boğazlarından çıkan ve belki de köpek havlamalarının vahşiliğini bile aşan hırıltılardan daha çirkin bir şarkı söyleyiş şekli duyulamaz.” (Braucher, 2016, s.12)

Çevirinin bu versiyonunda yine iki bölümlü bir açıklamayla karşılaşılmaktadır; birincisi, yine 'boğazlarından kaçan (veya 'çıkan') bir hırıltıyı tanımlayarak Almanca eşdeğerine benzer ve ikinci kısım, ilkinde köpeklerle doğrudan bir 'benzerlik'ten bahsedecek şekilde bir benzerlik göstermektedir. Ancak seslendirmenin "köpek havlamalarının haşinliğinin bile ötesine geçmesi" bakımından tutarlıdır.

2006 yılında Yale Üniversitesi'nden Anders Winroth, hem 1927 Jacob'un anlatımından hem de 1954'ten Norveççe'ye yapılan çeviriden alınan ve daha güncel bir tanımlayıcı açıklama sağlamak için birlikte kullanılan daha yeni bir ikincil İngilizce çeviriyi sağlamıştır. Bu Winroth İngilizce çevirisi şu şekildedir:

“Schleswig'deki insanların şarkı söyleme şekillerinden daha berbat bir şey duymadım. Bu onların gırtlaklarından çıkan, köpek havlamasına andıran ama daha çok vahşi bir hayvana benzeyen bir iniltidir.” (Braucher, 2016, s. 13)

Winroth çevirisi hem Jacob hem de Miquel versiyonlarından şekil ve açıklama açısından biraz farklılık içermektedir. Çevirinin ilk bölümünde “boğazlarından çıkan bir inilti”nin tanımını, iki bölümlük, ikinci bölümde ise sesin doğasını “köpeklerin havlamasına benzer” ama ama daha çok “vahşi bir hayvana benziyor” olarak tanımladığını görmekteyiz. Winroth'un çevirisi aynı zamanda bizim Jacob ve Miquel'den İngilizceye yaptığımız çevirilerden de farklılık içermektedir. Winroth'unkinin diğerlerinden farkı, muhtemelen bizim için mevcut olmayan 1954 Norveççe çevirisinden etkilenmenin veya Jacob metninin çevirisinde yorumda tamamen bir sapmanın bir sonucu olabileceğidir. Her iki durumda da, genel metni daha akıcı bir tanımlamaya uyumlu hale getirmek için Anders adına edebi lisans olabilecek kelime seçiminde bir farklılığa dikkat çekilmesi gerekmektedir. Ancak bu tutarsızlık, orijinal metnin çevirisinde ve anlaşılmasında bir karışıklığa işaret edecek kadar farklı olabilir; Al-Tartushi'nin başlangıçta aktarmaya çalıştığı tanımın kasıtsız olarak yanlış yorumlandığını gösteren bir farktır.

Orijinal kaynak metni daha net anlamak ve yukarıda özetlenen birkaç eski yorumla karşılaştırmak amacıyla, yukarıda adı geçen orijinal metnin dijitalleştirilmiş versiyonundan yeni bir çeviri elde edilmiştir. Bu yeni çeviri sayesinde aşağıdaki metin elde edilmektedir:

“Shalshaweeq (Schleswig) halkından daha çirkin şarkı söyleyen bir halk duymadım. Boğazlarından gelen ses, köpek havlamalarından daha kötü bir uğultu.” (Braucher, 2016, s. 13)

Bu çeviri birçok açıdan istisnai bir çeviridir. İlk ve en önemlisi, doğrudan kaynak materyalden çalışarak elimizde bulunan tüm önceki çevirileri atlar.

İkincisi, çevirinin ilk kısmı, hırıltı ve/veya inleme sesinden ziyade “uğultu” sesi şeklinde tanımlaması bakımından diğerlerinden farklıdır. Üçüncüsü, ikinci bölümün ilk parçasında hem Jacob hem de Winroth versiyonlarında mevcut olan “köpek havlamasına benzerlik” referansından yoksundur. Bununla birlikte, ikinci bölüm, diğer çevirilerle “köpek havlamasından daha kötü” olan sesin doğasına ilişkin açıklaması bakımından diğer çevirilerle uyum içinde görünmektedir; “Daha çok vahşi bir hayvana benziyor” ve “bundan daha hayvani”. Metnin ilk bölümünde uğultu ile hırıltı/inleme arasında gevşek bir korelasyon olduğu iddiasını yanlış bir şekilde ortaya koymak kolay olsa da, bugün duyduğumuz yüksek tonlu ve gırtlaktan şarkı söylemenin vızıltısında mevcut olan uğultu bariz bir şekilde farklıdır. Üçüncü noktaya gelince, Jacob ve Winroth çevirilerinde bulduğumuz köpek seslerine benzerlik, kendi yeni çevirimizle karşılaştığımızda orijinal Al-Tartushi Arapça yazısında mevcut görünmüyor. Hem Jacob hem de Winroth versiyonlarının, yanlış anlaşılma yoluyla, El-Tartushi'nin yapmış olabileceği dar referanstan ziyade, tüm pasaj için köpeklere daha gerçek bir gönderme yaparak El-Tartushi'nin hesabında çeviri hatası yapmış olabileceği çok iyi olabilir. El-Tartushi'nin kendisi, havlamaya doğrudan bir benzerlik olarak değil, bir abartı ifadesi olarak atıfta bulunmasının yanında mırıldanma tanımını yan yana koymak anlamına da gelebilir, çünkü kendi zamanından ve konumundan aşına olacağı şarkı söyleme tarzı, seyahatleri içinde duyduklarından çok farklı olmaktadır.

Miquel çevirisi, cümle biçimindeki uyum nedeniyle referansın abartılı olabileceği fikrine destek veriyor: Metnin ikinci kısmı uğultu sesinin 'köpek havlamalarının vahşiliğinin bile ötesinde' olduğunu göstermektedir.

Her durumda, şarkının sürekli olarak boğazdan geldiği şeklinde tanımlanmaktadır ve önceki anlatımlardan farklı olarak, Arapça kelimedden çevrilerek bunun uğultu tipi bir ses olduğu artık bilinmektedir: دندنة. Ayrıca, bu 9. yüzyıl hesabının, Hristiyanlığa saldırgan dönüşümden hemen önceki dönemde kaydedildiğine dair başka varsayımlar da vardır - kökleri yüzlerce ve muhtemelen binlerce yıl öncesine dayanan kafir inançların yerli olduğu

bir zaman İskandinavya'da hala öne çıkmaktaydı. Yerli inancın, algılanan animistik nitelikler sergileyen yönlerinin sıklıkla agresif bir şekilde seçilip, 10. yüzyıl ve sonrasında meydana gelen dini dönüşüm girişimleri tarafından kültürel uygulamalar olarak ortadan kaldırılmayı hedeflediği sayısız ve tekrarlanan vaka çalışması bulunabilmektedir.

Son olarak, zamanın din değiştirmesinin agresif doğası, aksi takdirde daha sonraki İskandinav ve diğer komşu anakara Avrupa kültürleri aracılığıyla başka yerlerde kaydedilecek olan gırtlaktan şarkı söyleme anlatımlarının tutarlı eksikliğini de çok iyi açıklayabilmektedir. Al-Tartushi, şarkı söylemelerini açıklamadan hemen önce Schleswig topluluğunun dini doğasına özel olarak dikkat çekmektedir ve bu aynı zamanda İskandinavya gırtlaktan şarkı söylemenin muhtemelen dini veya ritüel işlev için kullanıldığı iddiasını da destekleyebilir:

“Tanrılarını onurlandırmak, yemek ve içmek için hepsinin bir araya geldiği bir ziyafet kutluyorlar. Bir adam, öküz, koç, keçi ya da domuz olsun, kurbanlık bir hayvanı öldürdüğünde, onu evinin dışındaki bir direğe asar ki, insanlar onun tanrının onuruna bir kurban sunduğunu bilsinler.”

İbn Fadlan da 10.yy'da yaşamış başka bir Arap gezgindir. Al-Tartushi'nin Danimarka şarkılarıyla ilgili sert raporuyla karşılaştırıldığında, İbn Fadlân'ın açıklaması daha uysal ve ikisi arasında daha öznel olanıdır; Yazısı fikirden ziyade tarafsız bir rapordur. Ancak ironiktir ki, at-Tartushi, İskandinav müziğini yeniden oluştururken ikisi arasında daha yararlı olanıdır çünkü şarkıların söylendiğine dair genel bir ifadeden ziyade, şarkı söylemesinin bir tanımını sağlar. Açıkçası bu, Hedeby'deki şarkıların kelimenin tam anlamıyla köpek seslerine benzediği anlamına gelmiyor. Yine de olumsuz notlarından şaşırtıcı miktarda bilgi toplanabiliyor. Örneğin onun "uğultu" tanımından sesin muhtemelen gırtlaktan geldiğini ve gırtlığın arkasından çıktığını çıkarabiliriz; "boğazlarından" belki birden fazla kişinin aynı anda şarkı söyleyebildiği tahmin edilebilir, ancak bu bir spekülasyondur. Son olarak, "havlama" sıfatı, eğer birden fazla şarkıcı varsa, melodilerin melodisinin, uzaklara yolculuk yapan Tartuşi'nin aşına olduğu bir armonide olmadığını öne sürüyor. Aslında bu İskandinav şarkı söyleme tarzı, bugün daha yaygın olarak duyulan melodik şarkı söyleme türünden ziyade muhtemelen gırtlaktan şarkı söylemeye veya batılı dinleyicilerin Saami veya Kızılderili ilahileriyle ilişkilendirebileceği şarkıya daha yakındı. At-Tartushi'nin duymuş olabileceği şeylerin daha ileri bir analizi, İskandinav sözlü şiirini, beşinci bölümün amacı

olacak olan, Abbasi Halifeliği döneminde popüler olan İslami ilahilerin müziği ve tarzıyla karşılaştırarak mümkündür.

## 4.2. İnuit Toplumu

Inuitler Kuzey Kanada'nın yerli halklarıdır. Tuva'da bulunan gırtlak müziği kültürünün aksine, Eskimoların gırtlaktan şarkı söyleme biçimi neredeyse yalnızca kadınlar tarafından uygulanmaktadır. Aynı zamanda Tuva şarkılarından daha toplumsal bir şarkı söyleme şeklidir ve genellikle iki veya daha fazla kadından oluşan gruplar halinde icra edilmektedir. Teknikleri daha çok kısa, keskin, ritmik nefes almaları ve nefes vermelere dayanmaktadır. Geleneksel olarak bebekleri uyutmak için şarkı söylemek için ya da uzun kış gecelerinde erkekler avlanırken kadınların oynadığı oyunlarda kullanıldığı bilinmektedir. Bölgede 100 yılı aşkın bir süre önce yerel Hıristiyan rahipler tarafından gırtlaktan şarkı söylemek yasaklanmıştır, ancak son zamanlarda özellikle büyüklerden öğrenmenin kendilerini Eskimo gücü ve geleneğiyle bağdaştırdığına inanan genç nesiller arasında bu gelenek yeniden canlandırılmaya çalışılmaktadır.

İnuit kültüründe *Katajjaq* olarak adlandırılan bu kültür gırtlak müziğinden ziyade gırtlak "oyunu" olarak geçmekle beraber bir dizi alçak ses ve bir dizi daha yüksek sestene meydana gelmektedir. Ayrıca "nefes alma stili" olarak adlandırılabilen bir şey yaratan nefes alıp verme seslerinin sürekli kullanımını da duymaktayız (Nattiez, 1999, s. 22).

Hudson Körfezi'nin batı yakasındaki oyunlarda alt gırtlak sesi her zaman bu şekilde görünmemektedir. Çevresel bir perspektiften bakıldığında, söz konusu üç kültürün ortak özelliği temel olarak nefes alma tarzıdır, ancak boğaz sesi hala büyük önem taşımaktadır.

Katajjait (kattajjaq icracısı) dikkatlice analiz edildikten sonra motifin katajjaq'ın temel yapı birimi olduğu tespit edilebilir. Belirli bir ritim, bir tonlama çizgisi, sesli ve sessiz seslerin bir modeli, solunan ve verilen seslerin bir modeli olan bir morfemden oluşmaktadır. Bu son özellik bize "nefes alma stili"nden söz etmemizi sağlayan şeydir (Charron, 1978, s. 48).

Alçak seslerin her biri ve yüksek seslerin her biri, her kadın tarafından dönüşümlü olarak çıkarılır. İkinci sesin motifi çoğu zaman birinci sesin motifiyle aynı olsa da bazen tamamen farklıdır.

İkinci sesin birinciyi taklit ettiği sık durumlarda, genel etki, kanonik olarak çapraz fazlı olan her iki sesin üst üste bindirilmesinden kaynaklanmaktadır. Yani tam da bir kadın alçak ses

çıkardığı anda, diğer kadın tiz bir ses çıkarmaktadır. Dolayısıyla alçak ve yüksek olmak üzere iki dizi homojen ses duyma hissi ses oyunlarındaki belirli sayıda tekrarlanmakta ve bu motiflerin bir araya gelmesi bir nevi cümle oluşturmaktadır. Ancak tekrarlama yoluyla ikinci bir cümleyi vb. oluşturan ikinci bir motif ortaya çıkabilir. Çoğu zaman bu prodüksiyonların sonunda oyuncuların kahkahalarını duymak mümkündür.

Her an iki kadından biri motifi değiştirmeye karar verebilir; değişime rağmen ikinci kadın onu takip etmek zorundadır ve yeni bir değişiklik duyana kadar yeni motif tekrarlanır. Mümkün olduğu kadar uzun süre performans göstermeleri gerekiyor ve bu dayanıklılık gerektirmektedir. Bu türü icra etmek oldukça zordur ve eğer kadınlardan biri nefessiz kalırsa veya partneriyle uyumu bozulursa performans durur ve oyunu kaybetmiş olur. Katajait'in yapıldığı Inuit bölgesinin (Dorset Burnu) bazı belirli bölgelerinde, bu yarışmanın iki takım arasında gerçekleştiği söylenmektedir. Bu oyunu A takımından bir kadın, B takımından bir kadınla oynamaktadır ve kazanan takım, diğer takımdaki tüm kadınları eleyen takım olmaktadır.

Kazanmak gerekir ama liyakatle. Kaliteli ses üretimindeki zorluklarda bir derecelenme sistemi vardır. Ayrıca öğrenme seanslarında deneyimlenen güzel seslerle de kazanılmalıdır. Uğraşılması gereken bir ses kalitesi vardır. Ustalık ve estetik, Eskimoların boğaz oyunlarına yabancı değildir. Biri kazanmalıdır, ancak kadın çifti mükemmel bir uyum hissi vermelidir. İzleyiciler arasındaki insanlar kimin ne yaptığını keşfedememelidir ve muhtemelen bu ses prodüksiyonlarının nasıl icra edildiğini anlamamızın bu kadar zaman almasının nedeni budur.

Bu esas olarak bir kadın oyunudur. Erkekler bugün bunu yapmamaktadırlar. Bunu küçükken öğrenirler ama babalarıyla birlikte avlanmaya başlar başlamaz yapmayı bırakmaktadırlar.



**Görsel 2.** Katajjaq yapmakta olan iki İnuit kadın

### 4.3. Japon Toplumu

Japon toplumu içerisinde gırtlak müziği kültürüne sahip olduğu bilinen tek toplum Ainu'lardır. Ainu toplumu, Hokkaido ve Kuzeydoğu Honshu'nun yanı sıra Sakhalin, Kuril Adaları, Kamçatka Yarımadası ve Habarovsk Krayı gibi Okhotsk Denizi'ni çevreleyen topraklar da dahil olmak üzere kuzey Japonya'ya özgü, akraba yerli halklardan oluşan etnik bir gruptur; modern Japon ve Rusların gelişinden bu yana, kendileri tarafından "Ainu Mosir" (Ainu: アイヌモシリ, lit. 'Ainu ülkesi') olarak bilinen bu bölgeleri işgal ettiler. Bu bölgeler genellikle tarihi Japonca metinlerde Ezo (蝦夷) olarak anılır.

Gırtlak müziği, Ainu kültürü içerisinde Rekutkar ismiyle karşımıza çıkmaktadır. Ainu'lar arasında rekutkar nedir? Bu kelime, kendisini oluşturan parçaların anlaşılması yoluyla analiz edilebilir: *Rekut* "boğaz" ve *kar* "yapmak" anlamlarına gelmektedir.



**Görsel 3.** Rekutkar yapmakta olan iki Ainu kadın.



Büyük olasılıkla ellerini kullanma biçimleri, iki partnerin seslerini tek bir seste harmanlamak gibi akustik bir amaca hizmet ediyor. Caribou bölgesindeki Inuit kadınları, benzer bir füzyon ve rezonans etkisi elde etmek için başlarını içine soktukları bir mutfak leğeni kullanmaktadır.

Rekutkar icrasında ikiden fazla çift ve en fazla on kişi bulunabilir (Nattiez, 1999, s. 45). Pelinski'nin yayınlanmamış bir videosunda örneklendiği gibi, bu bazen Caribou Inuit'ler arasında da yaşanıyor. Rekutkar, Sakhalin'deki Ayı Festivalinde Kraft Ainu'nun ana av ritüeli sırasında icra edilmekteydi. Daha doğrusu, festivalin "sevinçli" bölümünde, ayının ritüel kurbanından önce (yani ayı kafesten çıkıp öldürülmeden önce) gerçekleştirilir. Bu ritüel sırasında kadınlar öne doğru eğilerek, iki ellerini megafon olarak kullanarak merkeze bakan bir daire oluştururlar (Nattiez, 1999, s. 45).

Ayı ritüeli bağlamında rekutkar ne anlama geliyor? Animist Ainu'lara göre ayı, insanlığa güç ve canlılık katan en önemli kutsal hayvandır. Ayını gerçekleştirirken halk, bir yavru ayıyı ilk yaşına gelene kadar kafeste besler ve büyütür. Bu sürenin ardından, ruhunun cennete dönebilmesi ve tanrılara insanlar tarafından ona ne kadar iyi davranıldığını anlatabilmesi için bu ayının ritüel olarak öldürülmesini organize ederler.

Bir Ainu şarkısının sözlerinde "hau o peurep rekau" yazmaktadır, bu da "Lütfen dayan, gırtlaktan ses çıkar" anlamına gelmektedir (Nattiez, 1999, s. 45). (Tanimoto and Nattiez 1993) tarafından alınmış bir Ainu şarkısı kaydına bakılırsa bu şarkının arka planında gırtlak sesini net bir şekilde duyulabilmektedir (Nattiez, 1999, s. 46). Bu şarkı festival sırasında ayının öldürülmeden önce boynuna ip geçirildiği anda çalındı. Bu, Ainu kültüründe ayının çığlığının gırtlak sesi şeklinde tanımlandığını kesin olarak ortaya koymaktadır.

Son olarak, NHK tarafından 1965'te yayınlanan Sakhalin'den bir şarkı, rekutkarın seslerine çok benzer sesler içermektedir. Bu kayda eşlik eden yorumda tam olarak bu sesin, ayının cennete vardığında çıkardığı ses olduğu belirtilmektedir (Sarashina, Tanimoto, Masuda, 1965, s. 89).

#### **4.4. Güney Afrika Toplumu**

Güney Afrika içerisinde Xhosa toplumu, yaptıkları gırtlak müzikleri ile bilinen bir diğer toplumdur. Xhosa, Güney Afrika'ya özgü bir Nguni dilidir ve Güney Afrika ile Zimbabwe'nin resmi dillerinden biridir. Xhosa dili, çoğunlukla Güney Afrika'da, özellikle Doğu Cape, Western Cape, Northern Cape ve Gauteng'de ve ayrıca Zimbabwe ve Lesotho'nun bazı

bölgelerinde, yaklaşık 10 milyon kişi tarafından ana dil olarak ve 10 milyon kişi tarafından da ikinci dil olarak konuşulmaktadır. Bir Bantu dilinde tıklama ünsüzlerinin belki de en ağır işlevsel yüküne sahiptir (yaklaşık olarak Yeyi ile bağlantılıdır), bir sayımda temel sözcük öğelerinin %10'unun bir tıklama içerdiği bulunmuştur.

Xhosa dilinde gırtlak müziği terimi olarak *Umngqokolo* sözcüğü karşımıza çıkmaktadır. Kropf'un 1899 Sözlüğüne göre *uku-Ngqokola*, "boğuk bas sesiyle şarkı söylemek, sesi boğazın çok gerisinde üretmek ve ağzı açık tutmak" anlamına gelir. Bu kelimenin biçimleri şunlardır: *ngqokola* = fiil kökü (*uku* = mastar); *umngqokolo* = isim, *ukungqokola* tekniği anlamına gelir; *umngqokoli* (çoğul *abangqokoli*) *umngqokolo* yapan kişidir.

Uku-ngqokola, "şarkıcının kullandığı ses değiştirme tekniği" olarak tanımlanmaktadır (Dargie, 1991). "Sanki *umkhuhlwane*' hastasıymış gibi derin, hırıltılı bir sesle şarkı söylüyor" (nezle, grip; çoğunlukla kahinler tarafından yapılıyor; bazen nazalizasyonla birlikte kullanılıyor; Bhaca/Mfengu terimi *ukudondya*'dır.) (Dargie, 1991, s. 40).

Bu tanımların kastettiği hırçın, hırçın şarkı söyleme ya da uğultu türü, şarkının ritmini vurgulayan bir tür vokal perküsyon olarak icra edilmektedir. Bunun bir örneğini bir genç adamın (ya da belki iki, tam olarak aynı ezgisel yapıyı bir arada tutarak) icra ettiği duyulabilmektedir. GALP 1019 diskinin 2. yüzündeki 5 numaralı şarkı, Uluslararası Afrika Müziği Kütüphanesi tarafından yayınlanan "Afrika Müzik Topluluğunun Seçimi, Osborne Ödülü Bölüm 2" (1957). Bir grup Gcaleka Xhosa erkek ve kız çocuğu tarafından icra edilen "*Umzikwabo uphelile*" adlı bu şarkıda, *umngqokolo*, nefes alırken duyulan ton ana tonla 'tonalite değişimi'nin (bu durumda üstteki) ana tonunun tam beşte biri üzerindeki tona odaklanmaktadır.



**Görsel 4.** Düet yapan iki Umngqokolo icracısı: Bayan Nowayilethe Mbizweni (solda) ve Bayan Nofirst Lungisa (sağda)

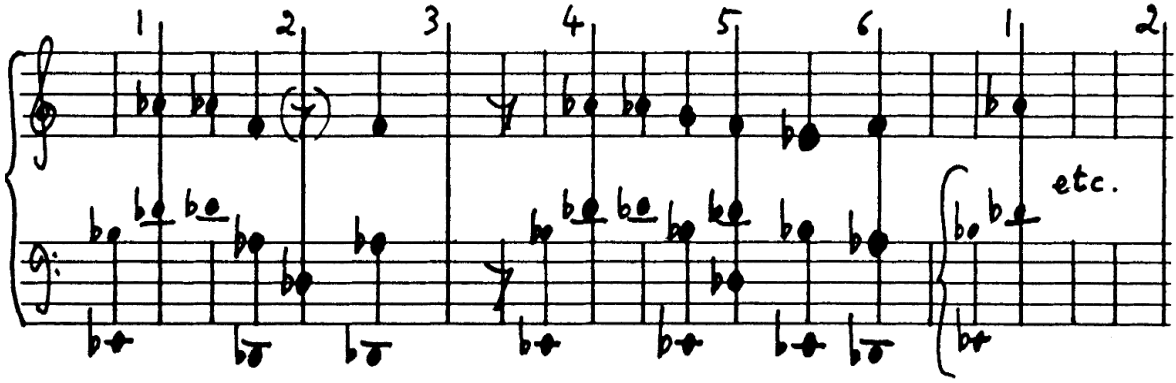
Bayan Mbizweni genellikle ana ezgiyi seslendirmiştir, ancak bazen ikisi de lider veya refakatçi partiyonları icra etmişlerdir. Birkaç şarkıyı umngqokolo düet halinde söylerken (bkz. Şekil 8) performans sergilediler ve kaydedildiler, ayrıca bazı şarkıları *umrhubhe* yayı, mırıldanma vb. ile gösterip normal sesle şarkı söyleyerek icralarını sergilemişlerdir. Bayan Mbizweni hemen *Nondel' ekhaya*'nın lider çizgisini umngqokolo tekniğiyle icra etmeye başlamıştır. "*uNondele ekhaya*" evde evli olan kişidir", yani kocası olmadan evde aile yetiştiren kişi anlamına gelmektedir.



Şekil 9. David Dargie'nin 1991 yılında yaptığı Umngqokolo hakkındaki çalışmasında yer verdiği, bir Umngqokolo icracısının canlı performansının transkripsiyonu.

Dargie, çalışmasında transkripsiyonu hakkında şu cümleleri kullanmaktadır.

“Bu tür sert bir ses, armonileri güçlendirdi ve çok geçmeden onlara (armoniklere) odaklanabildi. Şekil 9’da melodi olarak yazılan dize, daha sonra, bazılarını duyabildiğim, çok daha derin temellere sahip armoni tonları dizisi haline gelmiş gibi göründü; bkz. Şekil 10. Bunu yapmayı başardıkça melodi tonlarının hırçınlığı bir nebze olsun yumuşadı ve ardından ağız ve burun boşluklarını şekillendirerek yüksek tonları da duyulabilir hale getirdi ve bu da bir üst melodi oluşturdu. Bu sürecin fiziksel mekaniğinin tam olarak ne olduğunu söyleyemem ama aynı şarkıcının üç tonun eşzamanlı üretimi kaset kaydında net bir şekilde duyulabiliyor.” (Dargie, 1991, s. 42)



Şekil 10. Dargie'nin transkripsiyonunu yapmış olduğu, Umngqokolo icracısının çok sesli gırtlak icrası.

Dargie, icracının

“Umngqokolo şarkıcısı armoni tonlarına "uyum sağlamaya" başladığında sesin boğukluğunun büyük ölçüde azaldığını ve sesin net ve tatlı hale geldiğini defalarca fark ettim.

Örnek 4'te temelleri ve imaları bant kaydında duyabildiğim için yazdım. Bazı yerlerde

temelleri yazmadım ama imalar oluştuğu için orada olmalılar. Derin temelleri duymak zordur, ancak yüksek tonlar zaman zaman oldukça net bir şekilde ortaya çıkar. Hiç şüphe yok ki şarkıcı, dinleyicinin yapabileceğinden çok daha fazlasını duymuştur.”

#### 4.5. İtalyan Toplumu

İtalya topraklarına gidildiğinde, özellikle Sardunya bölgesinde karşımıza gırtlak müziğinin bir diğer farklı formu çıkmaktadır. İtalyanca’da *Cantu a tenore* şeklinde adlandırılmaktadır.

Cantu a tenöre (Sardunca: su tenöre, su cuncòrdù, su cuntràttu, su cussèrtu, s'agorropamèntu, su cantu a pròa; İtalyanca: canto a tenore), Sardunya adasına (İtalya'nın ikinci en büyük adası) özgü çok sesli halk şarkılarının bir tarzıdır. Özellikle Barbagia bölgesinde icra edilmektedir, ancak Sardunya'nın diğer bazı alt bölgeleri de bu tür geleneğin örneklerini taşımaktadır.

2005 yılında UNESCO cantu a tenore'u somut olmayan kültürel miras örneği olarak ilan etmiştir.

İsmin kısa bir açıklaması olarak tenor kelimesi "*tenor*" kelimesiyle karıştırılmamalıdır; halk şarkılarının gerçek tarzını ifade etmektedir ve Gallura'daki *taja* ve Logudoro'daki *concordu* gibi adanın farklı yerlerinde farklı isimlerle anılan diğer benzer tarzlardan ayrılmaktadır.

Dört partisyondan oluşan çok sesli bir şarkı söyleme tarzıdır: *bassu*, *contra*, *boghe* ve *mesu boghe*. "Tenore"nun ana özelliği, aralarında beşinci aralıklarla ayarlanmış bassu ve kontraların gırtlaktan gelen seslerinin varlığıdır, bu da onu gırtlak müziği kategorisine sokacak bir tarz kazandırmaktadır. Dört kişiden oluşan grubun solisti boghe, ana müzik dizesini söylerken, diğer üç parça da onu uyum içinde takip ederek şarkısını gırtlaktan gelen tonlarla desteklemektedir. Bazı istisnai eserleri dışarıda bırakırsak, örneklerin büyük çoğunluğunda boghe aslında sözleri telaffuz eden tek kişi olurken, diğer şarkıcılar anlamsız heceler telaffuz ederek seslerini bir müzik enstrümanına, akorlara ve tınılara dönüştürmektedirler. Tenore terimi (veya yerel ifadeye bağlı olarak cuncordu, cussertu, cuntratu, cunsonu) dörtlünün tamamını tanımlamaktadır ancak bu terim yalnızca gırtlaktan gelen seslerin destekleyici üçlüsünü tanımlamak için de kullanılabilir. Bu nedenle terim, İtalyanca'da aynı kelimeye karşılık gelmemektedir; bununla belirli bir ses kaydına sahip bireysel bir şarkıcı kastedilmektedir; Sardunyaca terim, şarkıcılar grubunun ortak adıdır ve "coro [koro]" olarak çevrilmesi daha doğru olmaktadır, çünkü bu farklı bir koro

türüdür.

Cantu a tenore sözlü gelenek dünyasına aittir. Sardunya dilindeki şiirin müzikal yorumlanmasının ana aracıdır: Boghe, söylenecek şiirsel metni sözlü olarak öğrendiği metinlerden veya sözlü ve yazılı şiirin büyük şiirsel repertuarından çizim yaparak seçmektedir. Geleneğin yıllar içinde oluşturduğu farklı kuralları kullanarak bunu yeni bir şekilde yorumlamaktadır. Şiirlerin ölçülü biçimleri göz önüne alındığında, bunlar boghe 'e notaları, *a sa sèria, a sa lestra, a boghe' e ballu, a mutos* veya *gosos* (eğer kutsal metinlerse) veya bireysel toplumlara özgü diğer çeşitli şekillerde önerilecektir. Sardunya cantu a tenore'unun özelliklerinden biri, her kasabada, onu farklı kılan ve onu toplumun kimliğinin unsurlarından biri haline getiren "moda [moda]" adı verilen belirli bir yerel tada sahip olmasıdır (Campbell, Paisley, 2022). Hem müzikal hem de kültürel açıdan çoğunlukla homojen bir sahne olmasına rağmen, yerel varyasyonlar, şarkıcıların kendilerinin ve topluluklarının büyük değer verdiği ifade zenginliğini temsil etmektedir. Çeşitli modların kendine özgü özellikleri, şarkı türlerini, makro yapılarını, melodik parçalarını ve tek tek parçaların tını çağrışımlarını (örneğin, belirli geleneklerde veya şarkılarda gırtlak sesini kullanma veya kullanmama olasılığı gibi) ve şarkının aldığı işlevleri ilgilendirebilir.

Cantu a tenore'un toplum yaşamında bir yeri vardır ve başlıca yeri toplumun ayinlerine eşlik etmektir. Genelde daha az resmileştirilmiş, aynı zamanda daha içten ve organize olan ayinlerde uygulanmaktadır. Aslında uygulandığı topluluklarda birçok işlevi vardır. Bunlar arasında yerel Sardunya şiirlerinin yorumunu, doğaçlama şiirin garalarındaki destek müziğini, danslar sırasındaki destek müziğini, aziz festivallerinin paralitürji ayinleri sırasındaki duayı veya Bazı kasabalarda Kutsal Hafta ve ayrıca serenatlarda söylenen aşk şarkılarına (her ne kadar bu işlev yavaş yavaş kaybolursa da) eşlik etmek gibi birçok çeşitli kullanım alanı bulunmaktadır.

Cantu a tenore'un ifade edildiği bağlamlar ve mekanlar; arkadaşlarla partiler ve akşam yemekleri, bar (su tzilleri), özel mahzenler (sos magasinos), tarihi kent merkezlerinin dar sokakları, çocukların bulunduğu meydanlar, kent festivalleri gibi geleneksel keyifli etkinliklerdir ve kırsaldakiler kutsal alanlar, azizlerin ayinleri ve bazı yerlerde kiliseler, kutsallıklar ve Kutsal Hafta alayları gibi birçok etkinlikte görmek mümkündür (Campbell, Paisley, 2022). Folklor etkinliklerinin ve festivallerinin sahnesi, şarkıcıların kendileri tarafından yönetilen şarkı incelemeleri, organize grupların provaları, liselerin avluları, banliyö öğrencilerinin bulunduğu yerlerde, az ya da çok popüler tenorları (grupları)

barındıran yerel radyolar ve televizyonlar da bulunmaktadır.



**Görsel 5.** Sardunya Adası'nın Oleina bölgesine ait "Tenore Santu Lussugliu" isimli cantu a tenöre icracı bir grup. Soldan sağa doğru Boghe, Contra, Mesu Boghe, Bassu.

#### **4.6. Tibet Toplumunu**

Tibet, Hindistan ve Çin ovalarına akan güçlü nehirlerin kaynağı olan görkemli Himalaya ve Kunlun Dağları ile çevrili, dünyanın en yüksek noktasında yer almaktadır. Yüzyıllar boyunca Tibetliler doğanın ihtişamına yakın, kendi kendilerine tecrit edilmiş bir şekilde yaşamışlardır. Kendilerini hem kutsal hem de dünyevi müziğin geçimleri ve ilhamları için hayati önem taşıdığı muhteşem sakin bir hayata adanmışlardır (Lhalungpa, 1969, s. 3).

Tibet, coğrafi olarak Moğolistan ve Sibirya bölgelerine yakın olduğundan ötürü o bölgelerle ortak kültür paylaşımı içerisinde olması da beklenen bir durumdur. Tuva ve Moğolistan başta olmak üzere Orta Asya ve Güney Sibirya'da gırtlak müziği kültürüne sahip olan çeşitli

toplumlar vardır ve bu toplumların belli bir kısmının dini inancı Lamaizm olarak da bilinen Tibet Budizmi'dir. Tuva'da ve Moğolistan'da Tibet Budizmi resmi din olarak kabul edilmektedir. Adından da anlaşılacağı üzere Budizm'in bu kolunun menşei Tibet'tir.

Tibet'te bir Budist manastırına gidildiğinde, yapılan ayin sırasında icra edilen müziğin içerisinde gırtlak müziği olduğunu fark etmek olasıdır. Tibetliler de tıpkı Sibiryadaki Türkler ve Moğollar gibi gırtlak müziği icra etmektedirler. Shomyo (Sabda-vldya, Sanskritçe), eski Hindistan'daki beş akademik çalışma alanından biriydi ve Tibetli Budistler tarafından derinden değer verilmiş ve başarıyla aktarılmıştır.

'Boğazdan şarkı söyleme'de Moğolca Kargyraa, alçak, bas perdeli şarkı söylemenin ortak adıdır ve benzer bir stil Tibet Budist ilahilerinde de bulunur (Lhalungpa, 1969, s. 5).

Monoton konuşmada veya şarkı söylerken ortaya çıkan herhangi bir sesli sesin, ses tellerinde üretilen periyodik bir ses kaynağı tarafından ses boşluklarının uyarılmasının sonucu olduğu düşünülebilir. Ses tellerinin her titreşimi, kordonlar arasındaki boşluktan (glottis) kısa bir hava üflemesine izin verir ve bu hava darbesi, ses telleri ile dudak arasında kalan ses boşlukları için ses uyarımı görevi görür.



## SONUÇ

Bu tezde, gırtlak müziğinin tarihi, kültürel yönleri ve ses fiziği açısından incelenmiştir. Gırtlak müziği, kökenleri Orta Asya ve Sibiryta bölgelerine dayanan, sesin doğrudan insan vücudu tarafından üretildiği bir müzik türüdür. Bu çalışma, gırtlak müziğinin geçmişine ve günümüze etkilerine derinlemesine bir bakış sunmayı amaçlamıştır.

Tarihsel olarak, gırtlak müziği uygulamaları, İç Asya'nın Altay Dağları'nı çevreleyen bölgelerdeki birçok farklı klan ve etnik grubun etnografik tanımlarında önemli bir yer tutar. Özellikle Uriankhailar (bugünkü Tuvalılar), Soyotlar, Todzhanlar ve Kachin-Tatarlar gibi topluluklar, gırtlak müziğini geleneksel kültürlerinin bir parçası olarak benimsemişlerdir. Bu topluluklar, gırtlak müziğini farklı amaçlar için kullanmışlardır. Örneğin, geleneksel törenlerde ve ritüellerde gırtlak müziği, ruhsal deneyimleri ifade etmek ve doğanın seslerini taklit etmek için bir araç olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda, gırtlak müziği bazı topluluklarda şifa amaçlı ritüellerde de kullanılmıştır. Şamanistik uygulamaların bir parçası olarak, şamanlar gırtlak müziğini transa geçmek ve ruhsal rehberlerle iletişim kurmak için kullanmışlardır. Bu gelenekler, toplulukların kültürel kimliklerinin önemli bir parçası olmuştur. Gırtlak müziği, bu toplulukların yaşam tarzlarına, inanç sistemlerine ve doğayla olan derin bağlarına yansımaktadır. Aynı zamanda, bu müzikal uygulamalar, kuşaktan kuşağa aktarılan ve toplulukların birlik duygusunu güçlendiren önemli bir miras olarak kabul edilmiştir. Gırtlak müziği, Altay Dağları'nın etrafındaki bölgelerde yaşayan farklı etnik grupların ortak bir özelliği olarak da görülür. Bu, bu topluluklar arasında kültürel etkileşim ve paylaşılan bir müzik geleneğinin varlığını işaret etmektedir.

Ming Hanedanlığı dönemindeki Çin belgesinin gırtlak müziğiyle ilgili önemi oldukça dikkat çekicidir ve bu belge, Türk kültürüne ve gırtlak müziğinin erken tarihine ışık tutmaktadır. Ming Hanedanlığı dönemi, 14. yüzyılın sonlarından 17. yüzyılın ortalarına kadar uzanan bir dönemdir ve Çin'de önemli bir kültürel ve siyasi gelişme dönemidir. Xiao Daheng'in derlediği Çin belgesi, Türk kabilelerinin ağızdan aynı anda birçok ses çıkarabildiğini gözlemleyen önemli bir tanımlamayı içermektedir. Bu, gırtlak müziğinin erken dönemlerine dair değerli bir kaynaktır çünkü bu belge, gırtlak müziği tekniğinin varlığını ve kullanımını işaret etmektedir.

Moğol müzik uzmanı Carole Pegg'in belgeyi yorumu da oldukça önemlidir. Pegg, bu tanımlamayı "doğuşkanlı şarkı söylemenin ilk belirgin referanslarından biri" olarak aktarmaktadır. Bu ifade, gırtlak müziğinin doğuşkan seslerin aynı anda çıkarılmasıyla ilgili bir teknik olduğunu ve bu teknikten bahseden erken dönem kaynaklardan biri olduğunu göstermektedir. Bu belge ve yorumu, gırtlak müziğinin tarih öncesi dönemlerde Türk kültüründe ve muhtemelen diğer Orta Asya topluluklarında kullanıldığını düşündürmektedir. Ayrıca, gırtlak müziğinin politonalite yani aynı anda birden fazla sesin çıkarılması konusundaki önemini vurgulamaktadır. Bu, gırtlak müziğinin karmaşıklığını ve zenginliğini ortaya koymakta ve bu müzikal geleneğin ne kadar eski ve derin köklere sahip olduğunu göstermektedir.

Ming Hanedanlığı dönemindeki Çin belgesi, gırtlak müziğinin tarihine dair önemli bir kaynak olup, bu müziğin erken dönemlerinde Türk kültüründe ve Orta Asya'daki diğer topluluklarda nasıl kullanıldığına dair değerli bilgiler sağlamaktadır. Bu belge, gırtlak müziğini ve onun çok seslilik gibi temel özelliklerinin ne kadar eski olduğunu göstermektedir ve bu müzikal geleneğin köklerinin ne kadar derin olduğunu vurgulamaktadır.

Gırtlak müziği günümüze yakın bir tarihe kadar bulunduğu bölgenin dışarısına kendini gösterememiştir. Yıl 1970lere gelindiğinde ise karşımıza Richard Feynman ve Ralph Leighton olmak üzere iki isim çıkmaktadır. Feynman, ünlü bir fizikçi olarak bilinirken, Leighton ise onun arkadaşı, coğrafya uzmanı ve biyografi yazarıdır. İkili bir posta pulundan doğan merak ile Sovyetler Birliği döneminde, özellikle de 1970'lerde, Tuva'nın başkenti Kızııl'a ulaşma hayaliyle bir maceraya atılmışlardır. Feynman ve Leighton, Tuva'ya gitmeye karar verdiklerinde, bölgeye gitmek oldukça zordur çünkü Sovyetler Birliği'nin sıkı seyahat kısıtlamaları vardır. Ancak, Feynman ve Leighton, özellikle de Feynman'ın merakı ve maceraperestliği nedeniyle, bu zorlukları aşmaya kararlıdırlar.

1970'lerin başında, Feynman ve Leighton, Tuva'ya nasıl gidebileceklerini araştırmaya başlamışlardır. Sovyetler Birliği ile diplomatik ilişkileri olmayan ABD vatandaşları olarak, bu biraz zor olacaktır. Ancak, Feynman'ın çeşitli yollarla Sovyet yetkilileriyle iletişim kurması ve Leighton'ın da yardımıyla, nihayetinde Tuva'ya gitmek için bir plan geliştirmişlerdir. Nihayetinde, Feynman ve Leighton, bir yolculuk planlamışlardır. Bu yolculuk sırasında, Sovyetler Birliği'nin kısıtlamaları ve Tuva'nın izole konumu nedeniyle bir dizi zorlukla karşılaşmışlardır. Dolayısıyla Feynman ve Leighton ikilisi o dönem tam

manasıyla Tuva'ya ayak basamamışlardır. 1988'de kansere yenik düşen Feynman bütün azmine rağmen Tuva'ya ayak basamamıştır. Ancak onun mirasını devam ettiren yol arkadaşı Leighton, daha sonra düzenlediği yeni bir Tuva seferi ile oraya ayak basabilmeyi başarmıştır.

Feynman ve Leighton'ın Tuva macerası, sonradan Leighton tarafından "Tuva or Bust! Richard Feynman's Last Journey" adlı yazdığı kitapta anlatılmıştır. Bu kitap, Feynman'ın maceraperestliğini, merakını ve insan doğasına duyduğu derin ilgiyi göstermektedir. Ayrıca, Tuva'nın o dönemdeki izole ve gizemli atmosferini de yansıtmaktadır. Feynman ve Leighton'ın Tuva macerası, fizik dışında da birçok insanı etkileyen bir hikâye olarak hatırlanmaktadır.

Tuva macerası sırasında gırtlak müziğiyle tanışan Ralph Leighton, bu etkileyici müzik geleneğiyle derinlemesine ilgilenmiş ve Tuva'nın zengin yerel müzik kültürünü keşfetmeye karar vermiştir. Bu süreçte, Tuva'nın en saygın müzisyenlerinden biri olan Kongar-ool Ondar ile tanışmıştır. Ondar, gırtlak müziğinin ustalarından biri olarak kabul edilir ve Tuva'nın kültürel elçilerinden biridir. Leighton'ın Ondar ile tanışması hem kişisel hem de profesyonel bir dönüm noktası olmuştur. Ondar'ın sanatını ve kültürünü daha geniş bir kitleye tanıtmaya isteğiyle birlikte, Leighton, Ondar'ı uluslararası platformlarda tanıtmak ve onun müziğini dünya çapında duyurmak için çaba harcamıştır. Ondar'ın sanatına olan desteği ve onun ilham verici hikayesini paylaşması, Ondar'ın uluslararası alanda daha fazla tanınmasına ve takdir edilmesine katkı sağlamıştır. Bu iş birliği, Ondar'ın kariyerinde önemli bir dönüm noktası olmuş ve uluslararası alanda birçok festivalde yer almasını sağlamıştır. Ayrıca, Ondar'ın Batılı sanatçılarla yaptığı iş birlikleri ve çıkardığı albümler, gırtlak müziği kültürünü daha geniş kitlelere ulaştırmış ve bu müziğin evrensel çekiciliğini vurgulamıştır. Ondar, ayrıca birçok belgeselin ve belgesel müzikal projenin konusu olmuş ve Türk gırtlak müziği kültürünün en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmiştir.

Gırtlak müziği teknikleri uygulanırken, dışarıdan bakıldığında bazı yönlerden konuşmaya, şarkı söylemeye hatta ıkınmaya benzer hareketler gözlemlenebilmektedir. Ancak, ilginç bir şekilde, gırtlak müziği yaptığımız sırada, günlük hayatta aşına olduğumuz bu eylemleri gerçekleştirirken, çalışmayan veya birbiriyle uyumsuz yapıların çalıştığını görmekteyiz. Bu durum, gırtlak müziğinin ne kadar çeşitli ve değişken olduğunu göstermektedir. Gırtlak müziği, insan sesinin sıra dışı kullanımıyla ilgili birçok farklı teknik ve tarz içermektedir. Bu teknikler, farklı kültürlerde farklı varyasyonlara sahiptir ve her biri kendi benzersiz ses üretim yöntemlerini içermektedir.

Sahte ses teli kullanımı, dil kökü konumu gibi normal hayatta karşımıza çıkmayan organ kullanımı bize gırtlak müziğinin icrasındaki o eşsiz ses üretiminin arka planını göstermektedir. Ayrıca farklı bölgelerin kullanımı, uygulanan tekniğin çeşidine göre önemli ölçüde değişiklik göstermektedir. Ancak, bu çeşitlilik ve değişkenlik, gırtlak müziği araştırmalarının zorluğunu ve önemini vurgulamaktadır.

Son yıllarda, yeni araştırma yöntemleri ve tekniklerinin kullanımıyla birlikte, gırtlak müziğiyle ilgili bilimsel anlayışımızı derinleştirmeye yönelik çabalar artmıştır. Ancak, bu alandaki bilgi ve anlayışımızın hala eksik olduğu kabul edilmelidir. Özellikle, gırtlak müziğinin fizyolojisi ve ses üretimiyle ilgili sofistike ve sağlam temellere dayanan teorilerin geliştirilmesi konusunda daha fazla araştırmaya ihtiyaç vardır. Bu bağlamda, Dr. Grawunder'in Rusya ve Moğolistan'a yaptığı saha gezileri, Güney Sibiry gırtlak müziği söylemedeki farklı ses üretim türlerinin özelliklerini anlamak için önemli bir kaynak teşkil etmektedir. Grawunder'in 2009 yılında yapmış olduğu çalışması, bölgedeki sahadan bir dizi şarkıcıya ilişkin ölçülen verilerin geniş bir külliyatını sunarak, gırtlak müziği araştırmalarına önemli bir katkı sağlamıştır. Son olarak, Michael Edgerton, Diane Bless ve diğer araştırmacıların yakın tarihli çalışmaları da bu alandaki bilgi birikimine önemli katkılar sağlamaktadır. Ancak, gırtlak müziğiyle ilgili bilimsel anlayışın daha da geliştirilmesi ve pekiştirilmesi için daha fazla araştırmaya ihtiyaç bulunmaktadır.

Ses fiziği açısından incelendiğinde, gırtlak müziği gerçekten de oldukça ilginç sonuçlar ortaya koyar. Doğal olarak duyduğumuz her sesin, belirli bir frekansa karşılık geldiği bilinir. Ancak, bir sesin aslında tek bir frekans olmadığı, temel bir frekansın yanı sıra bir dizi harmonik veya doğuşkan frekansın bir araya gelerek kompleks bir ses oluşturduğu bilinmektedir. İnsan kulağı bu harmonik bileşenleri genellikle ayırtamaz ve tek bir ses olarak algılamaktadır.

Ancak, gırtlak müziği teknikleri kullanıldığında, durum farklı bir boyut kazanır. Tecrübeli bir gırtlak müziği sanatçısı, ses tellerini ve boğaz yapılarını özel bir şekilde ayarlayarak, istediği harmonik frekansları belirginleştirebilir ve öne çıkarabilir. Bu sayede, dinleyiciler dışarıdan duyulan tek bir sesin ardında yatan karmaşık çoklu frekans bileşenlerini algılamaya başlarlar. Bu, gırtlak müziğinin eşsiz özelliklerinden biridir ve bu teknik, sesin zenginliğini ve derinliğini artırmaktadır.

Gırtlak müziği sanatçıları, yıllarca süren pratik ve deneyimleriyle, ses tellerinin ve boğaz yapılarının hassas kontrolünü sağlarlar. Bu kontrol, istenilen harmonik frekansları belirginleştirmek ve vurgulamak için kullanılır. Böylece, gırtlak müziği icracıları, dinleyicilere tek bir sesin ardındaki zenginlik ve çoklu katmanları keşfetme fırsatı sunarlar. Bu bağlamda, gırtlak müziği ses fiziği açısından oldukça ilginç bir konudur. İnsan sesinin doğal yapısını kullanarak, gırtlak müziği sanatçıları, dinleyicilere eşsiz ve etkileyici bir ses deneyimi sunarlar. Bu, gırtlak müziğinin sadece müzikal bir ifade aracı olmanın ötesine geçerek, bir ses sanatı olarak da değerlendirilmesini sağlar. Gırtlaktan şarkı söyleme, ses fiziğinin çok ilginç bir uygulaması olarak karşımıza çıkmaktadır. Periyodik bir dalganın harmoniklerin toplamı olarak ifade edildiği Fourier teoremi, boğaz şarkısını analiz eden spektrogramlarda açıkça görülmektedir. Konu hem fizik müzikle bağlantıları açısından disiplinler arasıdır.

Sonuç olarak, bu tez gırtlak müziğinin tarihi, kültürel yönleri ve ses fiziği açısından kapsamlı bir analiz sunmaktadır. Gırtlak müziği, belirli toplulukların kimliğinin ve yaşam tarzının bir yansıması olarak değerlendirilirken, ses fiziği açısından da ilgi çekici bir alan oluşturmaktadır. Gelecekteki araştırmalar, gırtlak müziğinin daha derinlemesine anlaşılmasına ve bu benzersiz müzik türünün kültürel ve bilimsel öneminin daha iyi kavranmasına katkıda bulunacaktır.

## KAYNAKLAR

- Altundaş, U. (2022). Tuva Gırtlak Müziği: Höömei. *Milli Folklor*, 134, s. 79-91.
- Beahrs, R. (2014). *Post-Soviet Tuvan Throat-Singing (Xöömei) and the Circulation of Nomadic Sensibility*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), California University, Institute of Social Sciences, Department of Sociology, Berkeley.
- Beaudry, N. (1978). Toward Transcription and Analysis of Inuit Throat-Games: Macro-Structure. *Ethnomusicology*, 22, s. 261-273.
- Behar, A. ve Kumar, M. (2001). A Look At Throat Singing. *Cas étudié*, 29, s. 29-33.
- Belic, R. (2000). Genghis Blues. *Warner Bros Records*, CD.
- Bergevin, C., Narayan, C., Williams, J., Mhare, N., Steeves, J., Bernstein, J., Story, B. (2020). Overtone Focusing in Biphonic Tuvan Throat Singing, *eLife*, 9, s. 1-41.
- Braucher, N. (2016). Throat Singing in Old Norse Culture. *Icelandic Music*, 1, s. 1-9.
- Campbell, C. ve Paisley, D. (2022). "Between Respect and Impertinence": Cross-Cultural Engagement with Sardinian Cantu A Tenore. *Journal of Folklore Research*, 59, s. 39-86
- Charron, C. (1978). Toward Transcription and Analysis of Inuit Throat-Games: Micro-Structure. *University of Illinois Press*, 22, s. 245-259.
- Dargie, D. (1991). Umngqokolo: Xhosa Overtone Singing And The Song Nondel'ekhaya. *African Music*, 7, s. 33-47.
- Foresman, B. (2008). *Acoustical Measurement of the Human Vocal Tract: Quantifying Speech & Throat-Singing*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Pomona College, Fen Bilimleri Enstitüsü, Department of Physics and Astronomy, Kaliforniya.
- Glenfield, A. (2003). Authenticity and Tuvan Khorekteer (Throat Singing). *Canadian journal for traditional music*, 30, s. 32-46.

- Grawunder, S. (2005). *On the Physiology of Voice Production in South-Siberian Throat Singing*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Institute for Evolutionary Anthropology, Department of Human Behavior, Ecology and Culture, Halle.
- Kulmanova, A. (2019). *Sscb Sonrası Dönemde Tuva Halk Müziğinin Modernleşmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kültürel Çalışmaları Anabilim Dalı, Sakarya.
- Lhalungpa, L. (1969). Tibetan Music: Sacred and Secular. *Asian Music*, 1, s. 2-10.
- Matrenitsky, M. Ve Friedman, H. (2012). Transpersonal E anspersonal Effects of Exposur ects of Exposure to Shamanic Use of Khoomei o Shamanic Use of Khoomei (Tuvan Throat Singing): Preliminar eliminary Evaluations fr aluations from Training Seminars. *International Journal of Transpersonal Studies*, 31, s. 111-117.
- Nattiez, J. (1999). Inuit Throat-Games and Siberian Throat Singing: A Comparative, Historical, and Semiological Approach. *Ethnomusicology*, 43, s. 399-418.
- O'toole, C. (2015). Tuvan Throat Singing: The Globalization of the Tuvan Spirit. *Semantic Scholar*, 12, s. 1-16.
- Ondar, K., Feynman, R., Nelson, W., Scruggs, R. (1999). Back Tuva Future: The Adventure Continues. *Warner Bros Records*, CD.
- Öberg, R. (2008). *What is Throat Singing*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Lunds Universitet, Institute of Social Sciences, Department of Social Anthropology, Lunds.
- Pegg, C. (1992). Mongolian Conceptualizations of Overtone Singing (Xöömii). *British Journal of Ethnomusicology*, 1, s. 31-54.
- Pegg, C. (2002). Reviewed Work: Where Rivers and Mountains Sing: Sound, Music, and Nomadism in Tuva and Beyond. *University of Washington Press*, 46, s. 195-199.
- Sarashina, A. ve Tanimoto, T. (1965). Ainu partly overlapping singing. 1965, 46, s. 69-220
- Levin, T. ve Edgerton, M. (1999). The Throat Singers Of Tuva. *Scientific American*, 281, s. 80-87.

Tongeren, M. (2004). *Overtone Singing: Physics and Metaphysics of Harmonics in East and West*. Amsterdam: Fusic.

Waugh, R. (1995). Word, Breath, and Vomit: Oral Competition in Old English and Old Norse Literature. *Oral Tradition*, 10, s. 359-386.



## ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada,

- \* Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- \* Görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- \* Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- \* Atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- \* Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- \* Bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir tez/Sanat Çalışması Raporu olarak sunmadığımı beyan ederim.

13/06/2024

Altay TOPRAK

# YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: ORTA ASYA GİRTLAK MÜZİĞİ: KÜLTÜREL KÖKENLER VE MÜZİK FİZİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Rapor Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı	Gönderim Numarası
13/06/2024	82	123484	04/06/2024	%6	2353693905

Uygulanan filtreler:

1. Kaynaklar hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Altay Toprak

Öğrenci No: N21131415

Anabilim Dalı: Geleneksel Türk Müzikleri

Program:

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlilik	Doktora	Bütünleşik Doktora
✓			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Dr. F. Gülay Mirzaoğlu Sıvacı

# MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Thesis Title: ORTA ASYA GİRTLAK MÜZİĞİ: KÜLTÜREL KÖKENLER VE MÜZİK FİZİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Data submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index	Submission ID
13/06/2024	82	123484	04/06/2024	%6	2353693905

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes Included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval.

Altay Toprak

Student No: N21131415

Department: Geleneksel Türk Müzikleri

Program:

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint PhD
✓			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Prof. Dr. F. Gülay Mirzaoğlu Sıvacı

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim. Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge\*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

Enstitü/Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihinden itibaren ... ertelenmiştir. <sup>(1)</sup>

Enstitü/Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. <sup>(2)</sup>

Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. <sup>(3)</sup>

13/06/2024

Altay Toprak

---

\*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

(1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü Üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metodların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç; imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir\*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü Üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir

**Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

