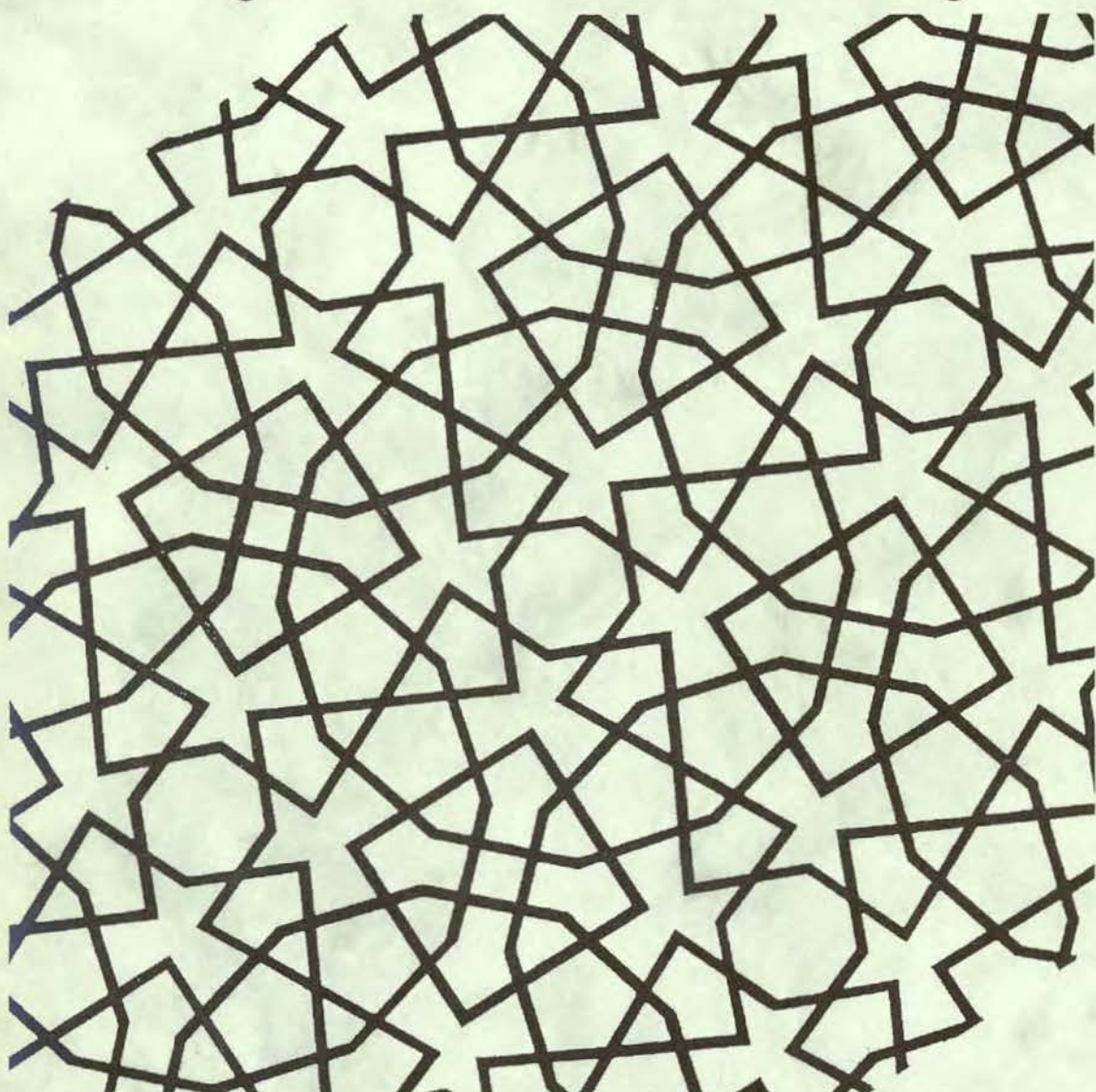


Anders Hammarlund

YENİ SESLER NYA STÄMMOR

En väg till Musiken i det turkiska Sverige



YENİ SESLER – NYA STÄMMOR

En väg till Musiken i det turkiska Sverige

Anders Hammarlund



Stockholms universitet
Studier i musikvetenskap • Studies in musicology 1
STOCKHOLM 1993

Akademisk avhandling för filosofie doktorsexamen
Musikvetenskapliga institutionen
Stockholms universitet
Valhallavägen 103–109
115 31 Stockholm

Stockholm 1993
© Anders Hammarlund
ISBN 91-7153-093-2
Printed in Stockholm by Akademitryck, Stockholm 1993

Innehåll

Turkiska språkligheter	5
Förord	7
 I FÖRSPEL	 9
Inledning	11
<i>En positionsbestämning</i>	12
<i>Fallet Yeni Sesler: En bakgrundsteckning</i>	15
Forskningsläget	21
<i>Migration och migrationsforskning</i>	21
<i>Migration och musik</i>	23
<i>Akkulturation, transkulturation?</i>	26
Några teoretiska begrepp	27
<i>Kultur</i>	27
<i>Musikaliska resurser</i>	28
<i>Migrans</i>	28
<i>Det musikaliska produktionsfältet: En bild av musikens sociala differentiering</i>	29
En hypotes	33
Metodik	34
 II SPELPLATSERNA	 37
Migransens predikament – en fyrarummare med öppen planlösning ...	37
Turkiet	39
<i>Islam och musiken</i>	40
<i>Musiken i Islams hus</i>	43
<i>Republiken</i>	44
<i>Musiken i republiken</i>	46
<i>Aktuella musikförhållanden</i>	50
<i>Positioner och relationer i det nationella musikfältet</i>	55
Byn	57
<i>"Biraz abes": Musiken i Kozanlı</i>	65
Sverige	65
<i>Musiklivet in på livet</i>	67
Anatolien i Sverige	72
<i>Musiken i det anatoliska Sverige</i>	77
Sammanfattning	83
Vägen till musiken: Från Kozanlı till Hässelby	85

III MUSIKEN	91
Den turkiska folkmusiken och dess flaggskepp	92
<i>Musikaliska och litterära resurser</i>	95
Bağlama	104
<i>Konstruktion</i>	104
<i>Stämning och spelteknik</i>	106
<i>Fikrets instrument</i>	109
<i>Exkurs om bağlama-instrumentens tonhöjdsmaterial</i>	111
Fikrets sånger: Presentation och analys	114
<i>Analytiska aspekter</i>	114
<i>Terminologi</i>	115
<i>Analyser</i>	117
<i>Sammanfattning</i>	154
"Att pröva med nytt"	160
<i>Fikrets sånger i Yeni Sesler</i>	160
<i>Genes</i>	161
<i>Instrumentresurser</i>	163
<i>Ackompanjerande samklanger</i>	165
<i>Faktur och instrumentroller</i>	172
<i>PA-teknologi, fonogramteknologi och mediapåverkan</i>	175
<i>Konstans eller förändring</i>	178
IV MUSIKENS SPEL OCH SPELET MED MUSIKEN	183
"Sammanhållning mellan i övrigt oeniga kretensare":	
Syntes eller synkretism?	183
<i>Migrans och synkretism</i>	186
<i>Sociala faktorer</i>	187
<i>Intentioner och målgrupper</i>	188
<i>Synkretism och inkompatibilitet</i>	191
<i>Tvåsidighet eller mångsidighet i kulturmötet?</i>	193
<i>Kozanlı – Stockholm tur och retur</i>	196
Liten ordlista	202
Summary	205
Litteratur	219
Teckenförklaring och läsanvisningar till transkriptionerna	228
Appendix: Transkriptioner	229

Turkiska språkligheter

Det moderna turkiska alfabetet är grundat på det latinska, och dess ljudvärden torde inte bereda läsaren några större svårigheter, bortsett från följande tecken:

- c "Dje"-ljud, ung. som j i eng. jungle.
- ç Tje-ljud med t-förslag.
- ğ "Mjukt" g. Uttalas ej, förlänger föregående vokal.
- ı (i utan prick) klassificeras som en bakre, sluten och orundad vokal. Om det svenska ordet "buske" uttalas med sammanbitna tänder och orundade läppar, så blir u-ljudet ungefär som turkiskans ı.
- j Tonande sje-ljud, ung. som g i fra. genre.
- ş Sje-ljud.
- z Tonande s.

Cirkumflex (^) används för att markera lång, mer eller mindre sluten vokal i arabiska och persiska låneord, t ex *âşık*.

Vissa turkiska substantiv förekommer i avhandlingstexten i några olika, av sammanhanget betingade kasus- och numerusformer:

Med ändelsen -i (alt *ü, ı, u*) anges sk definit objektsform, vars användning påminner om svenskans bestämda form: *saz – sazi*. Finalt *k* blir ofta *ğ* när vokaländelsen tilläggs: *müzik – müziği*.

Ändelsen -ler (alt -lar) markerar pluralis: *saz – sazlar*.

Förord

September 1985. Kring ett middagsbord i Ulan Bator samtalar några konferensdeltagande europeiska musiketnologer om sina pågående och planerade projekt. En fransk kollega berättar om sina forskningar kring episka sånger från Khovd, en brittisk kollega om sina studier av gammal-mongoliska manuskript. Jag avslöjar att jag just börjat intressera mig för musiken bland de turkiska arbetskratftsmigranterna i Sverige. Mitt ämnesval väcker viss förvåning. Finns det turkar i Sverige? Är det inte intressantare att studera den genuina turkiska musiken i Turkiet? Ämnets samtidiga granskning av det nära och fjärran är tydligen en smula exotisk för dessa akademiska uttolkare av det främmande.

Ett forskningsprojekt kan liknas vid en resa. Man samlar på sig fakta, konstruerar hypoteser och teorier, tolkar, reviderar: bygger erfarenhet. Reseupplevelsorna förändrar resenären, han återvänder med nya perspektiv och referensramar. "Wenn jemand eine Reise..." Ja, jag hade verkligen mycket att berätta när jag satte mig vid datorn efter min turkisk-svenska upptäcktsfärd. Men ibland undrar jag om det är den här *texten* som är det väsentligaste resultatet av mitt projekt. Kanske är de ideologiska, teoretiska och estetiska efterklanger som reseerfarenheterna och skrivandet alstrat mera betydelsefulla och varaktiga. De gör paletten rikare, instrumentationen djärvare och mixningarna mera omärkliga i den produktion som nu rullar vidare.

Jag har många att tacka för att den här avhandlingen kunnat växa fram. Först och främst givetvis Fikret Çeşmeli, som tog mig med på sitt musikaliska äventyr och som tillsammans med sin familj stod ut med den säregna och ibland tämligen närgångna granskning som mitt projekt innebar. Jag vill också tacka byborna i Kozanlı och deras landsmän i Sverige för deras hjälpsamhet, meddelsamhet och varma generositet.

Det var den oförvägne Jan Ling som en gång skickade ut mig på min okonventionella resa längs det turkisk-svenska musikspåret. Erik Kjellberg, som varit min handledare under arbetet med avhandlingstexten, höll mig med fast hand kvar på banan och såg till att mina utflykter på de talrika stickspåren inte blev alltför långa. Krister Malm stödde mig med uppmuntrade tillrop under färden. Han har också läst mitt manus och bidragit med värdefulla synpunkter.

Owe Ronströms betydelse som inspiratör och outtröttlig litteraturtipsare kan icke överskattas. Den övriga vänkretsen inom den svenska sektionen av International Council for Traditional Music (ICTM) har gett

värdefull musiketnologisk stimulans vid seminarier och forskarmöten: Olle Edström, Mats Einarsson, Ingemar Grandin, Birgit Kjellström, Dan Lundberg, Märta Ramsten, Inge Skog.

Mark Slobin har från sin amerikanska utsiktspunkt visat ett stimulerande intresse för mitt arbete.

Det musikvetenskapliga doktorandseminariet vid Stockholms universitet har bidragit med nyttiga synpunkter på arbetets uppläggning. Per Erik Brolinsson och Holger Larsen har stött mitt arbete såväl praktiskt som vetenskapligt. Sveriges Riksradio och Stockholms universitet har möjliggjort mitt arbete genom att ge mig tjänstledighet respektive doktorandlön.

Kemal Rastgeldi och Can Saydam har gett värdefull assistans under mina turkiska språkstudier.

Ingrid Lundberg och Ingvar Svanberg har generöst låtit mig ta del av sina rön beträffande emigrationen från de centralanatoliska byarna.

Torbjörn Ivarsson, Margareta Mangs, Christina Mattsson och Birgitta Sandberg, mina kollegor vid Musikradions Traditionsmusikgrupp, har haft stort tålamod med en särskilt under avhandlingsarbetets slutfas stundom påkommande tankspriddhet. Ett än större tålamod har mina närmaste, Julia, Katarina och Emil, visat under de sega perioder av dubbelarbete som varit nödvändiga.

Apostolos Dimitrakopoulos har renskrivit mina noter. Dan Lundberg har medverkat vid slutredigeringen av notmaterialet. George Varney har språkgranskat summaryn. Eva Kvarnström har gett boken dess grafiska form.

Avhandlingen tillägnas minnet av vännen, läraren och inspiratören Ernst Emsheimer.

*Älvsjö december 1992
Anders Hammarlund*

I Förspel

– Det låter hemskt om den där anläggningen, utbrister Fikret och gör en uppgiven gest mot mikrofonen. Jag tycker vi spelar utan förstärkning, akustiskt alltså.

– Det kommer inte att höras, Fikret, säger Bosse. Du får använda två mikar för sången och *bağlam*, så spelar vi andra utan.

Efter enträget viftande lyckas vi få bakgrundsmusiken nedtonad så mycket att något slags ljudprov blir möjligt. Eftersom kablarna hela tiden tenderar att bli indragna i de glada och talrika barnens livliga tafattlekar förefaller det osäkert om mikrofonerna överhuvudtaget kommer att vara inkopplade under vårt framträdande. Vi går ut i omklädningsrummet för att stämma vårt svensk-turkiska instrumentarium.

Det har kommit ganska mycket folk till den här samlingslokalen i Folkets hus i förorten Handen utanför Stockholm, där den lokala turkiska föreningen arrangerat en "kulturafton". Migrantsamhällets alla generationer är representerade. Gamlingarna sitter och samtalar över sina teglas vid de bord som ställts upp längs väggarna, de yngre har tagit plats i bänkraderna framför estraden, och barnen springer stojande omkring. Cigarrettröken står tät, hundratals turkiska samtal sorlar.

Först framträder en folkdansgrupp. Estraden bågnar, svetten lackar under det folkloristiska yllet, och skalmaja och trumma skallar. Åskådarna höjer sina röster för att kunna fortsätta samtalen, men följer samtidigt vad som händer på estraden och applåderar entusiastiskt.

– Nu är det er tur! ropar plötsligt en av de programansvariga till oss.

– Men vi skulle ju spela klockan åtta?

– Ja, men vi har ändrat det nu.

Efter några sånger känns det som om vi kom från en annan planet, som om det vi framförde var fullständigt obegripligt för majoriteten av våra lyssnare. Vi står där och spelar; de registrerar att vi finns där, men kan inte avläsa oss, inte ta emot vår kommunikation. Samtalen fortsätter att sorla, ingen hejdar barnens glada stöj. Ändå sjunger Fikret på klaraste turkiska och presenterar sina sånger enkelt och okonstlat på detta språk. Programmet består till stor del av "traditionella" folkliga melodier ur den turkiska folkmusikrepertoaren.

*

På hängivelsens hägrande vägar
slocknar saknaden aldrig
Var natt tänds där tusen ljus
Den som valt att vandra dessa vägar
vänder aldrig åter
Och färden blir blott längre dag för dag

N. HIKMET: HAYAL YOLLARI

*

I Kulturhusets hörsal härskar den puritanska betongmodernismens nakna och opraktiska saklighet. Här är rökning absolut bannlyst, och konsumtionen av mat och dryck är inskränkt till foajén. Den publik som här inträder förväntas inte göra någonting, utom att sitta på baken och applådera då och då.

Yeni Sesler gör i lugn och ro en ordentlig soundcheck. Vi testar olika mikrofonplaceringar, och teknikern klistrar noggrant identifikationsrem-sor under mixerns regler. Nu är det dags för publikinsläpp, så vi drar oss tillbaka till artistlogen för att finstämma våra instrument.

Det är Musikcentrum som arrangerat den här eftermiddagskonserten, och syftet är att ge några smakprov ur den innehållsrika medlemskatalogen. Efter Yeni Sesler framträder en solocellist. Kisande mot scenbelysningens spotar försöker jag överblicka den publik som Musikcentrums representant hälsar välkommen. En ganska blandad samling, men väldigt svensk, förefaller det. Finns det någon här som skulle kunna vara turk, frågar jag mig, och konstaterar genast att så knappast är fallet. Jag lägger också märke till att det inte syns till ett enda barn i salen.

Det halvtimmeslånga programmet fortskrider konsertmässigt med presentationer och applåder efter varje nummer. Den här publiken förskjuter för en stund den omgivande världen och lyssnar mycket uppmärksam på Fikrets turkiskspråkiga sånger. Få, om någon, förstår rimligtvis vad han sjunger om.

Inledning

Den här boken handlar om en ung man, *Fikret Çeşmeli*, och hans musik, en musik som vuxit fram ur vad jag valt att kalla *migransens predikament*, en särpräglad social situation vars bakgrund är arbetskraftsinvandringen från Turkiet till Sverige under 1960- och 70-talen. Boken handlar också om hur musiker och musikaliska resurser från olika musikkulturer möts i praktisk samverkan.

Under en fyraårsperiod hade jag tillfälle att som forskare och musiker följa utvecklingen av Fikrets musik och ensemblerksamhet. Min undersökning syftar till

- att dokumentera Fikrets musikverksamhet och dess sociala förutsättningar
- att analysera hans musik
- att förena mina iakttagelser av sociala bakgrundsförhållanden och musikalisk struktur i en diskussion kring resultatet av Fikrets strävanden.

Dokumentationen är givetvis en nödvändig förutsättning för analys- och tolkningsarbetet. Eftersom jag ritar några av de första kartskisserna över ett tidigare utforskat område har den också ett självständigt vetenskapligt värde.

I den musikaliska strukturanalysen klassificeras det på empirisk väg insamlade materialet; den gör det möjligt att skilja det specifika från det generella och kan genom diakrona jämförelser ge stöd för resonemang kring kontinuitet och förändring. Vad är karaktäristiskt för Fikrets musikaliska uttrycksmedel? Var finns hans musikaliska förebilder, och hur förhåller sig hans musik till dessa? Vad händer med hans musikstycken när de arrangeras för ensemble? Hur skall man bäst karaktärisera det musikaliska utfallet av den kulturmötesprocess han varit involverad i?

Musikalisk analys kan vara en tillräcklig målsättning för en musikvetenskaplig undersökning. I mitt arbete är analysen dock snarast en station på vägen mot en *tolkningsnivå*, där jag söker en djupare förståelse av Fikrets musik och musikaliska verksamhet mot bakgrund av de speciella sociala och historiska förutsättningarna.

Det bör framhållas att den förbindelse mellan musik och kontext som här skall sökas inte är av kausal natur; det är inte fråga om att klarlägga entydiga orsakssammanhang, där vissa sociala betingelser med logisk nödvändighet (och därmed förutsägbarhet) genererar specifika musikaliska strukturer eller kompositioner. Musikalisk struktur emanerar inte ur och är inte en enkel, homolog avspegling av social struktur. De musikaliska

resurser som förekommer i ett samhälle kan betraktas som ett autonomt syntaktiskt system: dess referens till det socialt överenskomna menings-systemet ligger på ett tillskrivet, symboliskt plan.

Bokens disposition följer i stort de ovannämnda stegen i undersökningen, men framställningens form har också påverkats av materialets speciella karaktär:

I del I tecknas först i snabba drag bakgrunden till och förloppet av mitt samarbete med Fikret. Här redogörs också för läget inom forskningen kring migration och musik. Därefter definieras några för arbetet viktiga teoretiska begrepp. En hypotes för sambandet mellan de sociala förutsättningarna och utfallet av Fikrets ensembleverksamhet formuleras, och slutligen följer en metoddiskussion.

Efter dessa preludier följer sedan i del II en rundmålning av "spelplatserna" för Fikrets musikutövning. Här beskrivs de fyra sociala system i vilka Fikret kan sägas agera och musikens plats i dessa. Relativt stort utrymme ägnas åt allmänna sociala, historiska och kulturella förhållanden. Avsnittet är avsett att vara mer än ett hastigt genomögnat bakgrundskapitel; det har förhoppningsvis ett egenvärde som en studie av kultur och samhälle. Den utförliga framställningen motiveras av bristen på tidigare litteratur inom området, men avspeglar också min personliga intresseinriktning. Del II avslutas med ett avsnitt som knyter an till bakgrundsteckningen i del I och skildrar Fikrets "väg till musiken" genom de tidigare beskrivna "spelplatserna". Avsnittet har fått denna placering, eftersom det förutsätter att läsaren känner till den breda sociala och kulturella kontexten.

I del III återfinns avhandlingens musikanalytiska avsnitt. Här presenteras också utförligt Fikrets instrument, *bağlama*, samt den turkiska folkmusikens uttrycksmedel.

Idel IV, slutligen, kopplas rönen från den musikaliska analysen samman i med det kontextuella materialet i en konkluderande diskussion.

En positionsbestämning

Ännu på 1960-talet kunde världen för den humanistiske forskaren framstå som relativt överskådlig och systematiserbar; gränser var gränser, "kulturområden" och "traditioner" avtecknade sig som urskiljbara och statiska entiteter, de flesta människor var bundna vid sin torva och kommunicerade huvudsakligen inom sin lokala eller möjligen nationella sfär. Nu befinner sig allt i ett tillstånd av "constant flux"; miljoner människor är på vandring,

imperier faller sönder, och den hisnande mediautvecklingen för oss i riktning mot en situation där "all" musik samtidigt blir tillgänglig för alla överallt... Fikret är en vandrare eller pendlare i denna värld, där plötsligt inga kartor längre är tillförlitliga och den grundligaste vägbeskrivning redan efter ett år framstår som fullständigt obsolet.

När jag inledde mitt fältarbete var det min (då tämligen vagt formulerade) tanke att studera den "traditionella musiken bland de turkiska invandrarna". När jag efterhand samlat på mig ett allt större empiriskt material fann jag att den grupp människor som först tyckts mig enhetlig och sammanhållen fick allt oklarare konturer, att den upplöstes i svåröverskådliga fraktioner och sammanhang för vilka generaliseringar blev alltmer ansträngda och problematiska.

"Traditionen" visade sig dessutom komma lika mycket från Rinkeby som från de anatoliska byarna. Jag insåg, att om jag ville säga något väsentligt, så kunde det inte handla om "musiken hos turkarna" utan om "en turk hos musiken". Individens Fikret Çeşmeli dök då upp som *deus ex machina* och gjorde det möjligt för mig att renodla ett individualiserat humanistiskt perspektiv som jag saknade, både inom den renodlade invandrarforskningen och inom studiet av musikalisk migration. Min glidning mot ett individcentrerat, biografiskt paradigm har också en *etisk* bakgrund. I den aktuella europeiska situationen, där tribalistiska stereotyper åter blivit gångbara i det politiska spelet kring invandrare, flyktingar och etniska minoriteter, har den humanistiske forskaren ett särskilt ansvar att göra individen synlig, att befria honom från de etniska eller nationella kategoriernas tvångsströja. Fikret Çeşmeli är inte någon "typisk representant för de turkiska invandrarna"; han är snarare *unik*, och det är just därför jag fann hans situation så intressant och belysande.¹

Jag vill betona, att detta synsätt ingalunda utesluter generella resonemang och slutsatser. Men det generella ligger då snarast på ett allmänmänskligt plan; det handlar ju om att kartlägga en människas väg genom musikens landskap och musikens väg genom människan. Fikrets musik formas förvisso under mycket speciella betingelser. Men är inte många av hans "problem" de samma som de flesta konst- och musikskapares? Konst-

1 I en kaffepaus under slutredigeringen av avhandlingen hittar jag i en tidningsartikel av Ronny Ambjörnsson följande välfunna och måhända tidstypiska formuleringar: "Historien går inte att förstå utan att vi uppmärksammar också det unika: människorna bakom de stora skeendena, viljorna som strekar åt olika håll, slumpens turer. Denna insikt har emellertid hos de nya historikerna inte uteslutit en förståelse också för de trögare förloppen, trenderna i vilka individerna synes inskrivna. Det gäller att se liksom ur ett dubbelt perspektiv: individen i samhället och samhället i individen" (Dagens Nyheter 92 06 07).



Fikret Çeşmeli.

nären befinner sig ju i en ofta ambivalent social situation där utanförskap och strävan efter etablering och erkännande är framträdande ledmotiv. Och är vi inte alla i det rörliga – för att inte säga röriga – ”postindustriella” samhället migranter som många gånger bryter upp, skolar om oss, byter jobb, byter partner, packar våra prylar och ger oss iväg mot oklara mål?

Fallet Yeni Sesler: En bakgrundsteckning

Våren 1982 tog jag som producent vid Musikradion initiativ till en liten konsertserie i samarbete med Musikmuseet i Stockholm. Konserterna, som ägde rum i Musikmuseets konsertsal, speglade fyra ”invandrade musikkulturer”, däribland den ”turkiska”. Jag hade vid denna tid varit anställd vid Musikradion i ca två år. Till mina arbetsuppgifter inom Musikradions traditionsmusikgrupp hörde att ”bevaka” det fenomen som man under 1970-talet inom Sveriges radio och andra institutioner börjat kalla ”invandarmusik”.² I samband med resor till Turkiet i mitten av 70-talet hade jag blivit bekant med ett flertal representanter för den turkiska kolonin i Stockholm. Jag hade därigenom fått en tämligen god överblick över musikverksamheten inom just detta migrantsamhälle. Jag hade gått på de turkiska föreningarnas fester och ”kulturaftnar”, jag hade talat med medarbetarna vid Riksradios turkiska redaktion och jag hade naturligtvis lyssnat på diverse inspelningar. Min vän *Kemal Rastgeldi* (en turkisk ”pionjärmigrant”, bosatt i Stockholm sedan början av 1950-talet) hade särskilt rekommenderat en ung sångare och *bağlama*-spelare vid namn *Fikret Çeşmeli*, som kring sig hade samlat ensemblen *Anadolu Saz Gurubu*, ”Musikgruppen Anatolien”. Fikret hade kommit till Sverige 1975, vid fjorton års ålder, från den centralanatoliska byn *Kozanlı*.

Den musik som spelades vid konserten på Musikmuseet rubricerades av de medverkande som ”turkisk folkmusik”, dvs det var fråga om ”traditionella” sånger och instrumentalmelodier med mestadels anonyma upphovsmän, men Fikret framförde också som solist ett par sånger ur egen fatabur. Genom Fikrets livfulla och engagerade framförande framstod just dessa

- 2 Vad som menades med ”invandarmusik” var ofta en smula oklart. För somliga var det ”häftiga, exotiska plattor” från invandrarnas ursprungsländer. Andra använde ordet om vissa musikformer som utövades av i Sverige boende personer av utländsk härkomst. Symfoni- och dansbandsmusiker betraktades *inte* som invandarmusiker: begreppet var reserverat för utövare av folkloristiska genrer. Folklorutövarnas verksamhet var ofta föremål för en närmast paternalistisk välvilja: dessa människor arbetade ju för att bevara sitt kulturarv, de borde få hjälp och stöd i sina kulturella strävanden.

sånger för mig som de mest intressanta och minnesvärda inslagen i konsertprogrammet.

Fikret var en av de personer jag tog kontakt med när jag 1986 på jakt efter ett avhandlingsämne började kartlägga det turkiska musikaliska nätverket i Sverige på ett mer systematiskt sätt. Vid ett intervjutillfälle kom Fikret in på sina musikaliska framtidsplaner:

”Jag håller på att göra låtar, egna låtar, där det inte finns kvartstoner. Jag vill gärna fortsätta med vanlig, riktig folkmusik, men jag vill pröva det också, pröva med något nytt. Då vill jag bilda en grupp, där jag skall spela saz, och jag vill ha tvärflöjt och gitarr och bas.” (FÇ 86 02 27)

Fikret hade dittills endast mött mig i producentrollen. När han under vårt samtal fick klart för sig att jag också var utövande musiker såg han mig genast som en tänkbar medlem av den planerade musikgruppen och hörde sig för om mina tidigare erfarenheter. Eftersom jag i denna intervju-situation hade tänkt mig att inta den ”objektive”, betraktande och registrerande forskarens roll, och det dessutom var en smula oklart vilken typ av musik Fikret ville göra med sin ensemble in spe, gav jag ganska vaga och till intet förpliktigande svar på hans propåer.

Några månader senare, i juli 1986, ringde Fikret upp mig och berättade att han nu börjat jobba med sitt ensembleprojekt. Ville jag inte vara med som flöjtspelare i gruppen? Skulle jag inte också kunna hjälpa till med att teckna ned hans musik? Naturligtvis ville jag först gärna höra några prov på den repertoar Fikret planerade för sin grupp. Vi kom därför överens om ett sammanträffande, som ägde rum hemma hos den gemensamme vännen Kemal Rastgeldi. Fikret berättade nu mer utförligt om sitt grupprojekt och om sina musikaliska experiment. Han framförde också några av sina nya sånger.

Rastgeldi lät kassettbandspelaren gå. Under de följande veckorna lyssnade jag då och då på den inspelade kassetten och transkriberade så småningom (på Fikrets uppmaning) melodierna. I augusti 1986 träffades den nya gruppens medlemmar till en första repetition hemma hos Fikret i Rinkeby utanför Stockholm.

De musiker Fikret hade dragit samman kan sägas ha kommit ur två olika kontaktnät, varav det ena var Fikrets egen bekantskapskrets, det andra kretsen kring musikgruppen *Orientexpressen*, som Fikret haft sporadisk kontakt med sedan början av 80-talet. Gitarristen *Rolando Pomo* (från Argentina) var arbetskamrat med Fikret på fritidshemmet i Rinkeby. *Gent Gustafsson*, som spelade den lilla långhalslutan *cura*, hade Fikret lärt

känna i slutet av 1970-talet, då de bägge deltog i en kurs i *bağlama*-spel. Rastgeldi hade (liksom förf.) tidigare varit medlem i Orientexpressen, och från denna grupp rekryterades nu även *Bo Pettersson* (kontrabas) och *Owe Ronström* (fiol). Rastgeldi medverkade till att börja med som *darbuka*-spelare, men på grund av hans långvariga utlandsresor och Turkiet-vistelser övergick denna roll snart till den professionelle musikern *Ziya Aytakin*. Själv medverkade jag alltså som tvärflöjtsspelare, med vissa förhoppningar om att också få användning för mina färdigheter i *kaval*- och *ney*-spel.

Eftersom de bägge kontaktnätens företrädare aldrig hade träffat varandra förut ägnades den första sammankomsten huvudsakligen åt bekantskapsfrämjande samtal kring te- och kaffekoppar. Så småningom spelade vi tillsammans med Fikret och med hjälp av enkla bruksnotationer igenom de sex melodierna. Fikrets verbalisering kring sitt nya musikkoncept var i detta skede tämligen svävande. Den "nya" musik han ville göra skulle vara "modern", vilket huvudsakligen tycktes innebära att den skulle innehålla "västerländska" element. Det "västerländska" bestod dels i "ackord" som skulle ackompanjera melodierna, dels i instrumentationen. Fikret uttryckte sina önskemål beträffande arrangemangen genom att hänvisa till modeller hos andra experimenterande men etablerade musiker från och i Turkiet.

Inför nästa repetitionstillfälle bad Fikret mig att fundera på arrangemangen. Jag var emellertid mycket tveksam till den roll han här ville tilldela mig. Jag föreställde mig att den nya ensemblemusiken borde växa fram ur ett fritt samspel, där gruppmedlemmarnas olika uppslag och musikaliska idéer kunde flätas samman.

Under hösten -86 samlades gruppen ca en gång per månad. Några mer djupgående diskussioner om förutsättningarna för gruppens verksamhet fördes inte under denna tid. Det var oklart till vilka målgrupper Fikret ville vända sig med sin nya musik. Riktade han sig till sina landsmän i Sverige, eller sökte han en "svensk" publik? Föreställde han sig att hans musik skulle vara gångbar i såväl "svenska" som "turkiska" sammanhang? Frågorna var många men ännu så länge outtalade. Fikret talade dock på ett tidigt stadium om för mig att han så småningom ville spela in en kassett, och en stark iver i denna riktning blev allt tydligare under det första halvåret av vårt musikaliska samarbete. Gruppens medlemmar, särskilt de som hade erfarenhet av fonogramproduktion, intog i denna fråga en försiktigt återhållande ståndpunkt. Man ansåg att repertoaren först måste prövas och slipas av vid offentliga spelningar, och Fikret uppmanades att ta kontakt med tänkbara konsertarrangörer.

I januari 1987 hade gruppen så sitt första engagemang i samband med ett möte som den svensk-turkiska arbetarföreningen ISTIB höll i Folkets hus i Stockholm. Det ca trettio minuter långa framträdandet fungerade som "mellanaktsmusik" i en flera timmar lång sammankomst som bl.a. ägnades åt den politiska situationen i Turkiet.

Under våren -87 genomfördes därefter ytterligare fem spelningar. Tre av dessa speltillfällen var arrangerade av lokala turkiska föreningar i Stockholmsförorter, ett var en artistgala för invandrarsolidaritet som organiserats av dåvarande VPK:s ungdomsförbund Kommunistisk Ungdom och ett var en internationell firmafest på Rastgeldis arbetsplats, Ericsson.

Genom den relativt livliga verksamheten under första halvåret 1987 stabiliserades gruppens arbetssätt beträffande arrangemang och samspelsroller. När Fikret efter ett sommaruppehåll på ett par månader åter samlade gruppen fick också repetitionsarbetet en klarare målinriktning än tidigare: i början av oktober skulle ensemblen genomföra en studioinspelning för Musikradion. Det gällde nu att finslipa arrangemang och samspel. Fikret hade nu engagerat ytterligare en musiker, cellisten *Maria Kratz*. Hon hade tidigare nästan uteslutande spelat västerländsk konstmusik, och hennes medverkan krävde skrivna stämmor.

Radioinspelningen ägnades åt den grundrepertoar på sex sånger som Fikret hade valt ut sommaren 1986. Tre av dessa rubricerade han som "traditionell turkisk folkmusik", de övriga var hans egna kompositioner till texter av de turkiska poeterna Nazım Hikmet och Yaşar Miraç.

Fikret tog nu brevlades kontakt med de turkiska skivbolagen Minareci och Türküola. Direktören för det senare bolagets västtyska avläggare blev intresserad och ville höra en demotape. Fikret skickade en kopia av radioinspelningen. Efter en vecka hörde Türküola av sig och meddelade att bolaget kunde tänka sig att producera en kassett på villkor att Fikret själv genomförde och bekostade inspelningen. Fikret bokade studio Decibel i Stockholm, där inspelningen genomfördes under några veckoslut i januari 1988.

I slutet av mars reste Fikret ned till Köln med det färdiga masterbandet för att slutföra produktionen. Kassetten "Bir Kış" distribuerades några månader senare på den Europa-turkiska fonogrammarknaden. Türküola ansåg dock att mixningen inte motsvarade den turkiska fonogramindustrins soundideal och därför inte skulle vara gångbar i Turkiet. En ommixning enligt bolagets önskemål genomfördes därför i oktober 1988, och på våren 1989 förelåg den turkiska versionen. Kassetten uppmärksammades vid flera tillfällen i svensk radio under 1988, såväl i Riksradios turkiska program som i lokal- och närradio i Stockholm.

Efter kassetinspelningen skedde genomgripande personella förändringar i gruppen. Gent Gustafsson drog sig ur en kort tid efter inspelningen, Rolando Pomo och Maria Kratz i början av hösten 1988. I stället engagerades ytterligare två av Orientexpressens medlemmar, *Dan Lundberg* (klarinett) och *Anders Sjöberg* (gitarr, bouzouki).

Trots Fikrets tack vare kassetten mer "etablerade" ställning minskade antalet offentliga spelningar under 1988. Detta berodde dels på gruppens nya sammansättning, dels på förändringar i det turkiska föreningslivets struktur. Eftersom flertalet av gruppmedlemmarna var engagerade i Orientexpressen blev det allt svårare att hitta tillfällen då hela ensemblen var disponibel. Inom de turkiska föreningarna, som sedan början av 80-talet ofta engagerat Fikret som solist, och som också stått för flertalet av den nya gruppens spelningar, lades inte längre så stor vikt vid de "kulturella" aktiviteterna. De högre gageanspråk som gruppen ställde på grund av att flertalet av medlemmarna var professionella minskade också möjligheterna att få spelningar. De flesta av de framträdanden som genomfördes under 1988 och 1989 ägde rum med reducerad styrka.

Turkiska riksförbundet planerade en större musikmanifestation under november– december 1988. Avsikten var att några av de i Sverige verkssamma "turkiska" musikgrupperna skulle genomföra en turné med spelningar i Stockholm, Malmö och Göteborg. Inför detta projekt förberedde Fikret en ny ensemblerepertoar, huvudsakligen bestående av egna kompositioner, som förmedlades till mig via en kassetinspelning. Det visade sig dock, att Turkiska Riksförbundets turnéplaner stått på en tämligen löslig organisatorisk och ekonomisk grund. Projektet senarelades först, och ställdes därefter in helt.

Gruppen hade hittills vid framträdandena presenterats som "Fikret Çeşmeli med ensemble". I samband med diskussionerna inför turnéprojektet aktualiserades frågan om gruppens namn. Så småningom fastnade Fikret för *Yeni Sesler* ("nya röster, stämmor, toner"). Namnet användes för första gången vid gruppens viktigaste framträdande under våren -89, en inspelning för Radio Stockholms (lokalradion) turkiska program.

Efter misräkningen med den inställda turnén inriktade sig Fikret på att använda den nya repertoaren till ett fonogram, denna gång i form av en LP-skiva. Han tog kontakt med Statens Kulturråd och skaffade fram ansökningshandlingar för bidrag till fonogramproduktion. Turkiska riksförbundet ställde upp som sökande organisation på den ansökan som i januari 1989 inlämnades till Kulturrådet.

Fikrets ansökan bifölls, och i början av juni samlades *Yeni Sesler* för att planera skivprojektet. Tidpunkten för inspelningen fastställdes till början av 1990 och ett antal repetitionsdagar bokades in.



Yeni Sesler i studion, januari 1990: Anders Hammarlund, Owe Ronström, Dan Lundberg, Rune Sundvall (tekniker), Bo Pettersson, Anders Sjöberg, Fikret Çeşmeli. Sittande på golvet Ziya Aytekin och Ali Djeridi.

I början av 1989 hade jag bestämt mig för att avgränsa mitt avhandlingsarbete till Fikrets musikverksamhet. För att komplettera mitt bakgrundsmaterial reste jag därför under sommaren till Turkiet tillsammans med Fikret. Vi besökte bl a Kozanlı, den centralanatoliska by där han tillbringat sin barndom. I Istanbul tog Fikret kontakt med några fonogramproducenter och försökte intressera dem för att ge ut en kassettversion av den planerade LP:n.

Inför skivinspelningen utökades gruppen med en ny medlem, den svenske batteristen och musikhögskolestuderanden *Ali Djeridi*. Initiativet till värvningen kom från Fikret; kontakten förmedlades av basisten Pettersson, som spelat med Djeridi i jazzsammanhang.

Inspelningen genomfördes 8–12 januari 1990 i radiohuset i Stockholm. Valet av studio berodde i stor utsträckning på möjligheten att arbeta tillsammans med den ljudtekniker som svarat för radioinspelningen i oktober -87. Flertalet av de inspelade styckena hade Fikret ursprungligen tagit fram inför den inhiherade turnén i slutet av 1988. I februari mixades

mångkanalsinspelningen till ett masterband. På försommaren 1990 förelåg slutligen den färdiga LP:n. Fikret svarade själv för hela produktionsarbetet; stödet från Turkiska riksförbundet var av formell natur.

Fikret medförde sin LP vid ett nytt besök i Istanbul på sommaren 1990. Han lyckades sälja inspelningen till fonogrambolaget Uzelli, och skrev så småningom på ett kontrakt om en kassettutgåva. Bolaget släppte kassetten vid årsskiftet 1990–91.

Forskningsläget

Migration och migrationsforskning

1950- och 60-talens arbetskraftsmigration från Sydeuropa och angränsande delar av Afrika och Asien har, påspädd av olika flyktingströmmar, påtagligt förstärkt de västeuropeiska staternas mångetniska och mångkulturella struktur. Detta gäller även Sverige, där i slutet av 1980-talet omkr 690.000 personer med "annat födelseland" var bosatta (Svanberg & Runblom 1988). Till detta skall läggas ett betydande antal i Sverige födda personer, dvs migrantgruppernas andra och tredje generation. Hela antalet personer med vad som ofta kallas "invandrarbakgrund", vilket innebär att de själva eller deras föräldrar eller far- eller morföräldrar kommit till Sverige under efterkrigstiden, uppgår till över en miljon människor (Regeringens proposition 1985/86:98 s13)

Inom de institutioner inom det svenska samhället som på politisk och administrativ nivå hade att hantera den nya situationen (t ex riksdag, arbetsmarknads-, social- och utbildningsdepartement, kommunala förvaltningar etc) uppstod snart ett behov av ökade kunskaper om de människor och grupper som plötsligt förändrat de invanda mönstren. Ett antal offentliga utredningar och kommittéer arbetade under 1970- och 80-talen med att ta fram underlag för de politiska besluten kring migrations- och minoritetsförhållandena. Här kan nämnas Invandrarutredningen, som förberedde 1975 års nya riktlinjer för invandrar- och minoritetspolitiken och Diskrimineringsutredningen som gav underlag till propositionen om invandrapolitiken 1985/86. Genom utredningsverksamheten stimulerades den akademiska forskningens intresse för migrationsproblematiken. Med stöd av arbetsmarknadsdepartementet inrättades i slutet av 70-talet

Expertgruppen för invandrarforskning (EIFO), som sedermera blev Delegationen för invandrarforskning (DEIFO). "Invandrarforskningen" har efter hand blivit ett etablerat forskningsfält, till vilket avsevärda ekonomiska bidrag kanaliserats från fonder och departement.³ I viss utsträckning kan denna forskning sägas vara avnämbarcentrerad, dvs medlen har huvudsakligen styrts till sådana projekt som har bedömts vara av omedelbar relevans för beslutsfattare inom arbetsmarknads- och socialpolitikens domäner. Det har handlat om att svara på politikernas frågor av typ "Varför kommer de hit?" "Varför gör de så?" "Hur skall vi hantera den här situationen?" Invandrar- och invandringsforskarna har främst rekryterats från samhällsvetenskaplig fakultet, särskilt från ämnena sociologi, statskunskap och i viss mån socialantropologi.

Detta har inneburit att invandrarforskningen främst har fokuserat socioekonomiska och politiska förhållanden i emigrations- och immigrationsländerna. Karaktäristiskt är också, att man i första hand har studerat *grupper*, de må vara etniska, nationella eller regionalt härledda, vilkas kollektiva öden man sökt inringa och förklara. Detta gäller för t ex Ulf Björklunds utmärkta studie av den assyrisk/syrianska migrationen till Sverige (Björklund 1981), Jan Hjarnös undersökning av förhållandena bland invandrare från Turkiet i Stockholm och Köpenhamn (Hjarnö 1988), och också för en studie av institutionell struktur som Henry Bäckes "Invandrarnas riksorganisationer (1983).⁴ Den enskilda individens handlingar och ställningstaganden har i arbeten av denna typ en tendens att uppgå i statistiska datamängder och blir, i positivistisk och strukturfunktionalistisk tradition, enbart intressanta som exempel eller variationer på ett grundmönster.⁵

Mot denna forskningstradition kontrasterar på ett välgörande sätt Ingrid Lundbergs arbeten om migrationen och migranterna från kulturen (Lundberg 1989, 1991, Lundberg & Svanberg 1991 A). De struk-

3 Några specialinriktade forskningscentra har inrättats, t ex *Centrum för invandringssforskning vid Stockholms universitet* och *Centrum för multietnisk forskning vid Uppsala universitet*.

4 Hjarnös (för övrigt utmärkta) bok har den karaktäristiska underrubriken "En socialantropologisk undersøgelse af to kurdiske invandrergrupper baggrund i Tyrkiet og deres bolig- og beskaeftelseforhold i Danmark och Sverige."

5 Jag vill med dessa kritiska kommentarer ingalunda förringa de anförda arbetenas vetenskapliga värde; syftet är att visa på en skevhet i forskningens förhållningssätt till de migrerande människorna. Frånvaron av ett mer individcentrerat, humanistiskt perspektiv har inte bara forskningspolitiska orsaker utan beror också på att alltför få humanister insett att de kan göra en viktig insats inom området.

turella, socioekonomiska och kulturella bakgrundsförhållandena måste givetvis tas i beaktande, men – framhåller Lundberg – ”att diskutera förhållanden inom en grupp ger oss inte tillräckligt underlag att förutsäga attityder eller handlingsätt på individnivå” (1991:12). Lundberg arbetar ”nära” sina informanter, följer deras personliga öden, ser deras individuella *val* av förhållningssätt mot kollektivets fond utan att hemfalla till mekanistiska förklaringsmodeller. Eftersom Lundbergs studier fokuserar just Fikrets migrantgrupp har de haft en särskild betydelse för mitt eget arbete, både som konkret faktaunderlag och som teoretisk inspirationskälla.

Bland de övriga arbeten kring migrationen från Turkiet som jag stöder mig på kan nämnas Ulla-Britt Engelbrektssons jämförande studie av två byar i konyaområdet (”The Force of Tradition”, 1978), Şahin Alpays kartläggning av turkiska migrantgrupper i Stockholm (”Turkar i Stockholm”, 1980), samt Alpays och Halil Sariaslans undersökning av migrationens effekter i utvandringskommunen Kulu (”Effects of Emigration”, 1984).

Migration och musik

Har musikvetenskapen då intresserat sig för migrationens musikaliska konsekvenser? Vad gäller Europa måste man konstatera att så inte har varit fallet i någon större utsträckning.⁶ Studiet av musikalisk migration har i stället odlats desto flitigare i USA och Israel, två länder där migrations- och minoritetsfrågor av historiska orsaker länge varit etablerade forskningsfält. I USA fick forskningen kring musik och migration ett uppsving i samband med 1960- och 70-talens nya intresse för ”kulturella rötter”, för etnicitet och identitet. Under rubriker som ”Continuity and Change” studerade man främst migrerade repertoarer men också hur och varför de förändrades under nya betingelser. I denna typ av arbeten presenteras oftast en utvald etnisk eller nationell grupps musik och musikutövning post migrationem.⁷ Efter att ha läst en mängd arbeten av denna typ har jag funnit att mina frågetecken kring musikens användning och funktioner i migrantsamhällena snarast har blivit fler och större än

6 Bland svenska arbeten som berört musikaliska migrationsfenomen kan nämnas Einarsson 1990, Hammarlund 1990, Lundberg 1990 samt Ronström 1992.

7 Som exempel på denna genre kan nämnas Dale A. Olsens undersökningar av japansk musik i Brasilien och Peru (1980, 1983 A och B), R. Anderson Suttons kartläggningar av koreansk och okinawisk musik på Hawaii (1983, 1987) och Ronald Riddles arbeten om kinesisk musik i San Francisco (1976, 1983).

tidigare, trots att texterna i fråga innehåller stora och intressanta data-mängder om migrationsförlopp, musikutövare, instrument etc. Jag tror att detta har två orsaker:

För det första tenderar många av författarna att behandla de musikaliska repertoarerna som reifierade, fritt svävande entiteter, som existerar utanför människorna och vid sidan av den sociala interaktionen. Musiken blir då, på samma sätt som i den samhällsvetenskapliga invandrarforskningen, ett "kulturarv", en "tradition", som människorna har att förvalta och vidmakthålla, som de har ett ansvar för på samma sätt som för medförda krukväxter, släktklenoder eller fotoalbum. Detta objektifierande är delvis en konsekvens av en common-sense-mässig användning av den språkliga apparaten kring musiken. Vi är vana vid att tala om musikstilar som "växer fram", "tar form", "lever" och "dör". När vi på svenska säger att musiken "utvecklas" eller "förändras" har verben visserligen passiv form, men det är grammatiskt fråga om deponens; betydelsen är aktiv. Språket förlänar så att säga musiken ett egenliv och en intention.

För det andra leder valet att behandla etniskt eller nationellt avgränsade musikformers eller populationers öden och äventyr till en mängd definitions- och generaliseringsproblem, som dock för det mesta helt enkelt lämnas därhän eller behandlas mycket summariskt. De etniska och nationella kategorierna ses som preexisterande och självklara och deras referens till den empiriskt studerbara sinnevärden tas för given.

Min bristande entusiasm inför denna typ av forskning kring musik och migration har således samma grund som min kritik av avsaknaden av ett individualiserat, humanistiskt perspektiv i mycken invandrarforskning: man tillämpar ett statistiskt kulturbegrepp och ser sin vetenskaplighet manifesterad i framvaskandet av generella företeelser hos en godtyckligt avgränsad grupp människor.⁸

8 Det problematiska med denna typ av arbeten illustreras tydligt av R. A. Suttons studier av koreansk musik på Hawaii (1987). Sutton buntar ihop ett antal människor under den nationella beteckningen "koreaner" och förutsätter därmed att de skall känna en kulturell gemenskap. Hans material ger dock vid handen att de koreanska immigranterna faktiskt kommit från ett flertal kulturellt mycket heterogena miljöer i ursprungslandet, där de haft mycket begränsad kontakt med det som förf. kallar koreansk musik. Bortsett från ett fåtal eldsjälur som endast haft sporadiska kontakter med den egentliga migrantgruppen, har koreanerna på Hawaii visat föga intresse för "sin" traditionella kultur. Som kristna (många emigrerade av religiösa skäl) har de snarast velat distansera sig från denna. Sutton kritiserar detta bristande engagemang, ja han nästan ålägger dem att odla en kultur som de aldrig haft...

"Malaj dansa dans, som aldrig fanns" (P. Ramel: Naturbarn).

Parallellt med "kulturarvsvforskningen" har efterhand en mer processuell orientering gjort sig gällande inom området. Motsatsparet "continuity and change" omformulerades till den mer flexibla devisen "continuity in change". Föreställningen om kulturer som statiska system gav vika för idéer om förändringens permanens. Utvecklingen sammanhänger med allmänna tendenser inom sociologi och antropologi, där 1970- och 80-talen bl a har kännetecknats av ett uppbrott från den under 60-talet dominerande strukturalismen. Det var två egenskaper hos strukturalismen som började uppfattas som speciellt problematiska: förnekandet av det intentionella subjektets betydelse för de sociala och kulturella processerna och oviljan att acceptera tanken att historien eller den enstaka "händelsen" kunde påverka strukturen (Ortner 1984: 137f).⁹ I de nya modeller som nu började utarbetas ställdes agenterna och deras handlingar i fokus. Praktiker, aktiviteter, interaktion, performance blev några nya nyckelbegrepp.

Detta fick efterhand också betydelse för studiet av musikalisk förändring, och därmed för forskningen kring musik och migration. Jag skall här bara i all korthet referera till några av de mer processorienterade musikvetenskapliga arbeten som påverkat min egen begreppsbildning. Ett tidigt exempel är Ruth Katz uppsats om manierism inom den synagogala sång som utövas av till Israel invandrade judar från Aleppo (1970), där det klargörs att "bevarandet" av en musikalisk repertoar i själva verket ofta innebär starka förändringar på grund av de kontrastiva behov som uppstår i en ny kontext. Omkring 1980 studerade Amnon Shiloah och Erik Cohen utvecklingen av orientaliska judiska gruppers musik i Israel (1983). För att förklara de många olika former av musikalisk förändring kunde iaktta i sitt material lanserade de en på fyra variabler baserad typologi för "stylistic dynamics". I sina arbeten om det amerikansk-judiska samhällets musik betonar Mark Slobin musikens roll som symbolresurs vid upprätthållandet av etniska gränser och vikten av att skilja mellan förändring i musikalisk form och symboliskt innehåll (1982, 1984). Detta perspektiv är viktigt också för Adelaida Reyes Schramm i hennes undersökningar av vietnamesiska flyktingars musik (1986, 1989), där det framhålls att vad

9 Strukturalisterna ville ju avtäcka kulturella "grundbultar", dvs principer – ofta i form av binära oppositioner (manligt/kvinnligt, ljus/mörker etc – som ansågs ligga bakom alla iakttagbara sociala företeelser. Dessa grundstrukturer kunde forskaren genom ett induktivt förfarande kartlägga. Men dessa "regelsystem" eller "konstruktionsritningar", som till en samtidighet komprimerar i tiden spridda fenomen, kan inte förklara de i alla samhällen påvisbara sociala förändringsprocesserna: "The timelessness of the explanatory core structure does not tally with the identification of such a structure within society, given that societies notoriously have a habit of changing over time" (Gellner 1987:148).

som framstår som innovationer i den musikaliska formen ("the expression system") snarare bevarar än underminerar det innehåll, den mening, som formen bär fram.¹⁰

Ackulturation, transkulturation?

Inom musikvetenskapen kom behovet av en frigörelse från de statiska och dikotomiserande betraktelsesätten bl a till uttryck i ett ifrågasättande av begreppet *ackulturation*, som traditionellt använts för att beskriva musikaliska kulturmöten (Kartomi 1981). Den grundläggande svårigheten med ackulturationsbegreppet är, framhåller Kartomi, att det förutsätter existensen av klart avgränsbara och statiska "föräldrakulturer" som möts och "adderas" till varandra. Det är, för att bygga vidare på metaforen, föräldrarna och deras parningsakt som fokuseras, inte avkommans identitet och egenvärde.

To look at a child and see only the resemblances to its parents is "adultcentric" and deprecatory of the child. The opinion that a child "has his mothers eyes," for example, tells us little about the identity of that child (Kartomi 1981:232f).

Häri ligger dessutom en värdering; ofta betraktas den ackulturerade avkomman närmast som ett degenerationsfenomen.

Om det endast var fråga om en "addition", fortsätter Kartomi, skulle de adderade elementen också kunna "subtraheras" från varandra och vara möjliga att identifiera i sina ursprungliga former. Men det musikaliska kulturmötet är, liksom alla andra dynamiska kulturfenomen, icke-reversibelt. Det måste ses som en i grunden *kreativ process*, som innebär en omformning av samverkande musikaliska och utommusikaliska idékomplex. Kartomi föreslår att vi i stället för "ackulturation" skall använda termerna "musical transculturation" och "process of transculturation". En fullbordad transkulturell process förutsätter, enligt detta synsätt, att spänningen mellan de involverade musikkulturerna har aktiverats och sedan upplösts i en ny helhet, som inte bara är ett aggregat av fristående och proveniensmässigt bestämbara komponenter utan en självständig musikform "that is accepted in its own right" (1981:245).

Malm & Wallis (1984) använder i sin tur termen "transkulturation" för att beteckna ett specifikt mönster för interaktion mellan olika musikkulturer som uppstod genom mediautvecklingen och den transnationella

10 I ett arbete om musiken bland assyrier/syrianer har jag framfört liknande tankegångar (Hammarlund 1990).

musikindustrins expansion omkring år 1970. Musikindustrin tar upp element från lokala musikkulturer och inlemmar dem i transkulturella musikstilar med sikte på bredast möjliga, internationella publik, t ex discomusik. Den transkulturellade musiken påverkar i sin tur de lokala traditionerna; processen är således dubbelriktad och multilateral:

"...music from the industrial music industry can interact with virtually all other music cultures and sub-cultures in the world, due to the worldwide penetration attained by music mass media during the past decade" (Malm & Wallis 1984:83)¹¹

Några teoretiska begrepp

Kultur

Termen är som bekant problematisk, och diskussionen om dess innebörd och räckvidd tycks kontinuerlig inom humanvetenskaperna.¹² Vissa forskare föredrar att undvika besvärande mångtydighet genom att i stället använda omskrivningar eller nybildningar, som de anser bättre motsvarar kraven på stringens och entydighet. Kulturdefinitionerna är legio, och jag skall här inte förmera den redan överrika floran, men eftersom jag trots allt har valt att använda ordet kultur vill jag försöka klargöra mitt eget språkbruk.

Till grund för det kulturbegrepp som jag ansluter mig till i det här arbetet ligger föreställningen att människorna *skapar* sin värld med hjälp av gemensamma kunskaper, föreställningar och värderingar. Denna idé kommer bl a till uttryck i kunskapssociologin i Bergers och Luckmanns tappning, där ett fundamentalt påstående är att "verkligheten konstrueras socialt" (1979:10). Kulturen är en grupp människors gemensamma regler, värden och symboler (Arnstberg 1988:73), den är ett idé- eller menings-system som ligger till grund för ett samhälles sociala, ekonomiska, politiska och religiösa institutioner.¹³

Min tillämpning av detta kulturbegrepp innebär att kultur och samhälle ses som två sidor av samma mynt, som två aspekter som står i ett reciprokt

11 *Transculturation* ingår hos Malm & Wallis i ett system av mångkulturella interaktionsmönster som också omfattar *cultural exchange*, *cultural dominance* och *cultural imperialism*.

12 Karl-Olov Arnstberg framhåller träffande, att "kulturforskarna" faktiskt når spännande resultat just genom det ständiga ifrågasättandet och utredandet av vad kultur är (Arnstberg 1988:72).

förhållande till varandra. Ett samhälle är en population, en på ett eller annat sätt organiserad grupp människor som samverkar socialt och som producerar och använder materiella resurser. Kulturen är de kognitiva, kommunikativa och symboliska verktyg med hjälp av vilka denna samverkan och produktion sker. De materiella resurser människorna producerar och omger sig med – redskap, byggnader, kläder etc – laddas oundvikligen med symbolvärden och har därmed också en kulturell valens: kulturen upprätthåller samhället, samhället bär kulturen i ständig växelverkan.

Musikaliska resurser

Musikaliska resurser är ett samlingsbegrepp som omfattar såväl de strukturella, ”abstrakta”, som de klangliga aspekterna av musiken: principer för metrisk, melodisk och harmonisk strukturering, tonhöjdsmaterial mm; men också musikinstrument, speltekniker, vokala tekniker etc. Även etablerade konfigurationer av elementära resurser, t ex repertoarer eller ensembler typer, inkluderas under begreppet (Se vidare Grandin 1989:xii).

Migrans

I de flesta av de arbeten som den huvudsakligen samhällsvetenskapligt orienterade skandinaviska invandrarforskningen avsatt förbises de symboliska och expressiva aktiviteterna antingen helt, eller förvisas till fotnots- eller exkursnivån. Bakom denna begränsning ligger antagligen ett icke-reciprokt kulturbegrepp, som reducerar estetiska uttryck till sekundära, icke-väsentliga och ytliga fenomen, som i och för sig kan vara intressanta och fantasieggande, men som i grund och botten bara är dekorationer och krusiduller.

Bland de fåtaliga arbeten som på ett välgörande sätt sticker av mot detta en smula mekaniska och ur humanistisk synpunkt föga inspirerande synsätt vill jag särskilt nämna Carl-Ulrik Schierups och Aleksandra Ålunds studier av den vlachiska migrationen från Serbien till Sverige och Danmark.¹⁴ Schierup/Ålund diskuterar ingående musik- och dansaktiviteternas funktioner. Exponeringen av klyvningen mellan formaliserad, stiliserad folklör å ena sidan, och den ”levande” folkliga danspraktiken å

13 Clifford Geertz beskriver kulturmönster som ”strukturerade svärmar av signifikanta symboler” ned hjälp av vilka människorna skapar mening i de händelser de genomlever. Symbolsystemen är ”historically constructed, socially maintained and individually applied” (Geertz 1973:363).

14 *Vlacher* är en sammanfattande beteckning på rumänsktalande minoritetsgrupper i Balkanländerna.

andra sidan blir här av stor betydelse för förståelsen av de sociala mekanismer som bidrar till etniska integrations- och förändringsprocesser. (Schierup 1984, Schierup & Ålund 1987).

Schierup och Ålund betonar också med eftertryck att ett framträdande drag i efterkrigstidens europeiska migrationsmönster är att migranterna hela tiden pendlat både i bokstavlig och bildlig mening mellan emigrations- och immigrationsland. Denna ambivalenta situation av simultant engagemang i två olika sociala system sammanfattas i begreppet *migrancy*, som jag hädanefter använder i den försvenskade formen migrans.¹⁵

"Migrancy" connotes the continuous processual character of migration in opposition to the conventional depicting of migration as a definite decision and act; that is, the once and for all passage of the migrant from one type of social system to another" (Schierup & Ålund 1987:21).

Studiet av migranternas situation måste därför omfatta deras förhållanden i såväl ursprungs- som immigrationsländerna:

From this perspective, the cultural heritage of the migrants can be placed in its proper context. It is not an immutable body of norms, given once and for all, but a dynamic force linking the historical processes and present day actions, a social force which is continually replenished, remoulded and transformed through its incorporation into practice within the complex and changing historical reality of the migration process (Schierup & Ålund 1987:22f).

I mitt arbete blir migransbegreppet ett viktigt teoretiskt redskap, både för presentationen av Fikrets sociala situation (se del II) och för tolkningen av musikens roll i denna.

Det musikaliska produktionsfältet: En bild av musikens sociala differentiering

Musiken är i de flesta samhällen är en socialt högst mångfacetterad och differentierad företeelse. De språkliga redskap vi vanligtvis använder för att tankemässigt hantera denna komplicerade verklighet är däremot

¹⁵ Termen *migrancy* myntades ursprungligen av den brittiske socialantropologen Philip Mayer (1962).

ganska oslipade, ja rent av felkalibrerade. På ett ofta förvirrande och motsägelsefullt sätt laborerar vi med termer som "genrer", "musikformer" och "traditioner", och dessa termer kopplas ibland på ett förenklat sätt ihop med klassmässiga och sociala kategorier. Begrunda följande citat:

Svenskarna kan utifrån sina musikvanor grupperas i olika musikaliska delkulturer som var och en har sina särskilda värderingsnormer, egna grammfonbolag och artister, egna produktions- och distributionsapparater, musikföreningar och tidsskrifter (Karls-son 1985:30).

Delkulturbegreppet gör rättvisa åt det faktum att människors musikvanor ej är slumpmässiga och oberoende av sociala förhållanden, och den socialvetenskapligt klingande termen tycks därför i många sammanhang ha ersatt "genre" och "musikform", som framstår som mer vagt definierade. Men även delkulturbegreppet representerar enligt min uppfattning en alltför schematisk syn. Delkulturerna tenderar att framstå som separata populationer med egna institutioner, som självständiga och från varandra isolerade samhällen. Jag efterlyser i stället en begreppsapparat som tillåter oss att betrakta samhällets musikaliska differentiering på ett mer flexibelt sätt. Musikvärlden består inte av ett antal fyrkantiga lådor med oföränderligt innehåll.

Svårigheterna på detta område hänger samman med den gängse och oklara hanteringen av begreppen tradition och kulturell identitet. Owe Ronström har på ett klargörande sätt diskuterat dessa problem i en artikel om den svenska säckpipans revival (Ronström 1989). Traditionsbegreppet är, framhåller han, ett redskap som används för att handskas med problemet med den kulturella kontinuiteten, men det förutsätter samtidigt en diskontinuitet; för att kunna förhålla sig till det förflutna måste agenten befinna sig i nuet och vara skild från sitt objekt. Tradition refererar till det förflutna, med detta refererande är inte materiellt, utan symboliskt. Vad som "övertas" vid traditionsförmedlingen är inte en deposition av objektiva eller statiska strukturer och artefakter; övertagandet innebär tolkning och kontinuerlig rekonstruktion. Traditionens innehåll bestäms av de tolkande i nuet, och är således inte bara ett resultat av föregångarnas handlingar. En "musiktraditions" kontinuitet består alltså inte i en sluten repertoar som tas emot och lämnas vidare, utan i själva överlämnandet och tolkningen.

Hur kan vi då lokalisera och beskriva "platsen" för överlämnandet och tolkningen? Även på denna punkt har jag låtit mig inspireras av Schierup/Ålunds arbeten om de vlachiska migranterna. I Schierup/Ålunds framställning, som bygger på Pierre Bourdieus sociologiska teori, har begreppet

socialt fält en viktig funktion. Ett samhälles totala sociala rum ses som konstituerat genom människornas interaktion inom populationsmässigt överlappande sociala fält. Fältet är den sociala skådeplatsen för en bestämd typ av praktik (konst, sport, politik, sociologi, etc). Praktikerna inom ett visst fält kan inte förstås enbart mot bakgrund av de socioekonomiska förhållandena i samhället. Ett fälts utveckling följer ett relativt autonomt historiskt förlopp, som givetvis påverkas av händelser i samhällets allmänna utveckling, men som har sin egen dynamik (Schierup & Ålund 1987:28). Fältets dominerande agenter strävar efter att upprätthålla och befästa en "doxisk" föreställningssfär, medan de dominerade kämpar i motsatt "riktning"; de ifrågasätter det "självklara" och vill utvidga diskursens domäner. I denna interaktion förs hela tiden nya symboliska resurser och redskap in, medan gammalt förbrukat material utmönstras. (Se vidare Bourdieu 1985, 1986.)

De musikaliska resurser som figurerar inom den intrikata samhällsväven av sociala fält, alltifrån den enstaka tonen eller timbren till den komplexa kompositionen, utgör tillsammans ett förråd av former eller "gestalter" som kan användas som symboler. De blir därmed redskap i det ständigt pågående sociala relaterande som agenterna är involverade i.¹⁶ Men den musikaliska verksamheten konstituerar ju också i sig ett socialt fält. I alla någorlunda komplexa samhällen kan man också urskilja ett antal underfält, sådana fenomen som brukar kallas "genrer", "musikformer", "musics" eller "musikaliska delkulturer", men som jag föredrar att benämna *musikaliska produktionsfält*.¹⁷

Det måste betonas att jag inte anser att det musikaliska och estetiska handlandets kärna eller *raison d'être* är det sociala relaterandet (vilket bl a förefaller vara en konsekvens av de bourdieuska resonemangen kring den sociala distinktionen). Homo sapiens är ju inte bara homo socialis utan också homo ludens; förmågan och viljan att ordna och strukturera ett klingande material till igenkännliga gestalter är given, men den används

16 En symbol är, enligt en vanlig definition, "något som står för något annat". Men symbolen "föreställer" eller "ersätter" inte "det andra" på något enkelt och otvetydigt sätt; i så fall skulle den vara redundant och överflödigt. Symbolen uttrycker "det andra" på ett sätt som gör det möjligt för en grupp människor att gemensamt använda dess *form*, utan att de därför behöver ha samma uppfattning om dess *innebörd* (Cohen 1985:17f).

17 Termen *produktion* används här i en vidare betydelse än den konventionellt musikadministrativa och omfattar således *alla* praktiker som bidrar till och påverkar åstadkommandet av musik: spel, inspelning, distribution, kommersiella val, reception, respons etc. Termen vill antyda den *processuella* aspekten i fältbegreppet: produktionsfältet blir "synligt" enbart genom *handling* och *interaktion*, ja det är i själva verket en rumslig metafor för ett tidsligt förlopp.

inte enbart till interpersonell kommunikation. Musiken är inte bara en social utan också en a-social företeelse. Den är ett glaspärlespel som lånar sig till mångahanda syften och funktioner. Den finns där, möjlig att gå in i, möjlig att ta i anspråk.

Ett musikaliskt produktionsfält är "platsen" för överlämnandet och omtolkningen: en grupp människor samlas kring bruket av en distinkt uppsättning av musikaliska resurser. *Agentgruppen* består av *utövare* (såväl professionella som icke-professionella), *förmedlare* (producenter, arrangörer, kritiker etc) och *användare* (varvid alla utövare och förmedlare givetvis samtidigt också är användare, dvs mottagare av andras musikaliska budskap).

Ett musikaliskt produktionsfältets kontinuitet består inte i en statisk uppsättning av agenter och musikaliska resurser; i den "generationsväxling" som ständigt pågår förs nya musikaliska resurser in. Det musikaliska resursförrådets sammansättning vid en given tidpunkt betingas främst av behovet av distinktivitet, av kontrast mot andra musikaliska produktionsfält.

De musikaliska produktionsfälten intar ojämlika statuspositioner inom samhällets totala musikfält. Dominerande produktionsfält bestämmer i stor utsträckning produktions- och presentationsförhållandena inom musikfältet som helhet; deras musikdefinition, framförandeformer och estetiska värderingar tenderar att tränga ned i de dominerade produktionsfälten. Dominansen grundas på det kulturella, sociala och ekonomiska kapital som kan mobiliseras av produktionsfältets agenter.¹⁸ Ett produktionsfält kan dominera främst i kraft av sin närhet till ekonomiskt kapital, ett annat på grundval av sina utommusikaliska kulturella och sociala tillgångar. Flödet av musikaliska resurser mellan de olika produktionsfälten följer dock inte på något entydigt sätt detta hierarkiska

18 Enligt Bourdieu är det kulturella kapitalet en historiskt specifik form av symboliskt kapital. Symboliskt kapital finns i alla samhällen. Det innebär garantier; symboliskt kapital är *det, vars värde erkänns*. I skriftlösa samhällen existerade det symboliska kapitalet framförallt lagrat i människors kroppar; som vanor, dispositioner, habitus. Skrivkonsten möjliggjorde ett annat slag av symboliskt kapital, det kulturella, som inte bara existerar som habitus, utan även i objektiverade och institutionaliserade former. Det kulturella kapitalet ackumuleras i utbildningsinstitutioner, titlar etc: universitetsprofessorn behöver inte i varje ögonblick bevisa att han är värdig att erkännas som "en man av heder", han kan luta sig mot titeln och institutionen (Broady 1985:19).

Socialt kapital är nätet av förbindelser och kontakter, som grundas på släkt-, vänskaps- eller bekantskapsrelationer. Se vidare Bourdieu 1985:171–197, Broady 1985:3–6, 51–57).

mönster; melodier, repertoarer, instrument och klangideal vandrar i stället ofta från dominerade till dominerande produktionsfält.

De musikaliska produktionsfälten skall inte förstås som autonoma, populations- eller klassmässigt definierade provinser med exklusiva medlemskap. De är snarare interrelaterade sociala modaliteter, ständigt invävd i komplicerade beroendeförhållanden.¹⁹ Flertalet agenter är aktiva inom flera produktionsfält och rör sig i ett komplicerat mönster mellan dessa.²⁰

En hypotes

Jag har i denna inledande del av min avhandling visat, hur en traditionellt repertoarfixerad och med "färdiga" kategorier laborerande kulturarvsforskning alltmer ifrågasatts, såväl inom det renodlade migrationsstudiet som inom forskningen kring musik och migration. Ett statiskt kulturbegrepp har utmanats av en mer processuell orientering, vilket också har medfört ett ifrågasättande av den hävdvunna ackulturationstanken. Frigörelsen från strukturalistiska modeller har möjliggjort ett mer individuali-

19 Mina tankegångar om de musikaliska produktionsfälten har hämtat viss näring i socialantropologen Fredrik Barths nu närmast klassiska uttolkning av begreppen etnisk identitet och etnisk grupp (1969). Enligt Barth skall etnisk identitet förstås som individernas överenskommelse om och upplevelse av gemenskap och samhörighet. Den vidmakthålls genom symbolisk interaktion och är inte en i individen inplanterad statisk mental struktur. Det väsentliga är upprätthållandet av *gränsen* mot andra grupper, inte bevarandet av fixerade materiella, kulturella och personella resurser. Såväl individer som kulturgods kan alltså passera gränsen, och sådant utbyte är vanligt i mångetniska områden. Innehållet skiftar, gränsen består.

20 I sin studie av musiklivet i den engelska staden Milton Keynes (1989) konstruerar Ruth Finnegan en liknande modell. Med utgångspunkt från Howard Beckers begrepp "art worlds" (Becker 1982) ser hon den totala musikscenen i staden som bestående av kontrasterande men interrelaterade *musikvärldar*. Finnegan betonar modellens öppna karaktär; människor deltar ofta i flera olika musikvärldar, och rekryteringsmönstren kan bara i begränsad utsträckning förklaras av socioekonomiska faktorer som klasstillhörighet och ekonomiska resurser. I syfte att undvika "the misleading overtones of concreteness, stability, boundedness and comprehensiveness associated with the term 'world'" (1989:306) modifierar hon sedan bilden och lanserar begreppet *pathways*. Det moderna engelska staden erbjuder individen en musikalisk geografi, där upptrampade "stigar" leder mellan de olika musikvärldarna. Människor använder tillsammans detta etablerade men föränderliga nät av stigar, som ger stora möjligheter till personliga vägval under vandringen.

serat humanistiskt perspektiv, för vilket studiet av det unika och personliga är lika legitimt som utforskningen av det generella och kollektiva.

Begreppet migrans har, som redan framgått, en central roll i min teoribildning kring Fikrets musik och musikverksamhet. Jag är ingalunda någon anhängare av uppställandet av hårda och till synes experimentellt prövningsbara hypoteser inom humanistiskt forskningsarbete, som ju mera kännetecknas av ett hermeneutiskt cirklande och resonerande än av ett objektivt fastslående av tvingande kausala samband. I mitt studium av fallet Fikret blev dock migransbegreppet tidigt utgångspunkt för en hypotes som sammankopplar egenskaper hos de musikaliska produkterna med de sociala betingelserna. Denna hypotes kan ges följande formulering:

Utformningen av ensembleversionerna av de i Fikrets repertoar ingående styckena påverkas av att han agerar i *migransens predikament*, en situation som kännetecknas av simultant engagemang i flera olika socio-kulturella system och musikaliska produktionsfält. Denna återverkan av den sociala situationen gäller inte den kompositionella identiteten hos de olika musikstyckena. De enskilda kompositionerna är alltså inte återspeglings av den sociala strukturen eller emanationer av någon allt präglade djupstruktur som med nödvändighet måste komma till uttryck i just på detta sätt. Migransens predikament gör sig gällande i *sammansättningen* av det nya *utanverket*. Denna relation kan givetvis inte påvisas för de *specifika* konfigurationer av musikaliska resurser som dokumenterats i de olika inspelade arrangemangen, utan tar sig uttryck i *arten* av dessa konfigurationer.

Metodik

"The anthropologist attempts to acquire a diversity of knowledge of different kinds, in order to deduce and extrapolate explanations of a reality which has the same multifarious character" (Tonkin 1984:222). Karakteristiken gäller i hög grad även för den antropologiskt/etnologiskt orienterade musikvetenskapen, där en mångfald av metoder och tekniker kommer till användning. Avgörande för den musiketnologiska självförståelsen är dock *fältarbetets* centrala roll. Forskaren samlar ett empiriskt material genom att själv iaktta och dokumentera informanternas/undersökningsobjektets praktiker. *Deltagande observation* (participant observation) är härvid något av ett nyckelbegrepp. Det måste framhållas att deltagande observation inte alls är någon entydig metod eller dokumentationsteknik som kan tillämpas enligt några handboksregler; begreppet kan i själva verket sägas

sammanfatta hela det moderna antropologiska förhållningssättet, men har givits en mängd varierande uttolkningar (se Hammersley & Atkinson 1983, Ellen 1984, även Finnegan 1989:342 ff) som här inte kan diskuteras i detalj. Medan man i äldre, positivistisk tradition såg själva observationen och det kyliga registrerandet av data som det centrala, lägger modern interpretationistiskt inriktad antropologi tonvikten vid *deltagandet*; endast genom att aktivt interagera med sina informanter kan forskaren utföra en adekvat observation. Han måste dock härvid vara medveten om att han är en del av och påverkar det sociala fenomen han studerar.

Den musikaliska samverkan med Fikret och hans ensemble som jag under hela undersökningsperioden varit involverad i sorterar givetvis under rubriken deltagande observation. Men till skillnad från renodlat antropologiskt fältarbete, som ofta innebär ett kontinuerligt deltagande i en etnisk eller social grupps sociala liv, har interaktionen dock varit begränsad till bestämda tillfällen och situationer. Jag har ju inte flyttat hem till Fikret, utan huvudsakligen samverkat med honom i musikaliska situationer som repetitioner och spelningar; här bör vi snarast använda termen *situational involvement*.

Borde jag då inte i vetenskaplighetens namn ha avstått från att medverka i ensemblen och i den process jag ville studera? Kunde jag inte ha suttit där i ett hörn och sakligt registrerat vad som hände? Som dylik bisittare hade jag dock troligen definierat situationen i högre grad än som medmusikant; min närvaro hade skapat en mer artificiell premiss. Mina möjligheter att tolka de små, förbiglidande nyanserna i ensemblens interaktion hade också varit begränsade. Som deltagare har jag däremot i viss utsträckning kunnat inta ett "experimentellt" förhållningssätt: receptionen och hanterandet av avsiktligt införda musikaliska resurser har kunnat studeras, vilket haft betydelse för förståelsen av såväl estetiska som sociala värderingar. Givetvis innebär inblandningen också begränsningar; jag tilldelas ju en roll, och måste för att den musikaliska interaktionen skall fungera underordna mig denna, vilket innebär att jag avstår från vissa beteenden som möjligen skulle kunna vara vetenskapligt fruktbara, men samtidigt kunde äventyra det fortsatta samarbetet.

Det förtjänar att påpekas att jag även i mitt studium av "spelplatserna", dvs den breda sociala kontexten kring Fikrets musikverksamhet, i hög grad varit en *deltagande* observatör. Jag var ju redan sedan länge involverad i det turkiska migrantsamhället i Sverige. Som radioproducent hade jag en roll på dess musikaliska scen; jag var en förmedlare mellan de invandrade musikutövarna och det svenska musikfältet. Jag hade på mitt sätt bidragit till framväxten av ett migrantsamhällets musikfält, och det var just denna

position, just de kontakter och speciella erfarenheter jag därmed skaffat mig, som gjorde det möjligt för mig att samla de kunskaper som redovisas i den här boken.

De tekniska hjälpmedel jag använt i samband med fältarbetet är föga revolutionerande: anteckningsbok, notblock, kamera och bandspelare. Deltagandet och det musikaliska engagemanget sätter i viss mån gränser för dokumenterandet; uppmärksamheten inriktas ju i hög rad på själva musicerandet. Dessutom skulle speciella förberedelser i dokumentationssyfte, som uppsättande av extramikrofoner, videokameror etc, ofta ha inneburit ett oacceptabelt "övertagande" av situationen. Det material som samlas genom deltagandet är därför i viss utsträckning ett upplevelsematerial, dvs en mängd intryck och erfarenheter av icke-systematisk karaktär, som bara delvis kan fasthållas skriftligt men som kontinuerligt bearbetas, både i en medvetet analytisk diskurs och en mer intuitiv, undermedveten tankeprocess. De s a s kroppsligen inpräglade interaktionsmönstren utgör ett slags kunskapsbas mot vilken intellektuellt konstruerade teorier kan prövas.

Inspelningarna av och anteckningarna kring musik och musiksituationer kompletteras av de bandade intervjuerna. Förutom de (icke-formaliserade) djupintervjuer som jag gjort med Fikret vid återkommande tillfällen under hela undersökningsperioden har intervjuformen också i stor utsträckning använts för datafångst beträffande det turkiska migrant-samhället i Sverige, förhållandena i Fikrets gamla hemort i Turkiet mm.

"...a diversity of knowledge of different kinds..." Det verkligt spännande och stimulerande med den musiketnologiska forskningen tycker jag ligger i dess kollagekaraktär, i dess sammanlänkning av en mängd olika kunskapsområden och discipliner. I själva verket är min avhandling i stor utsträckning baserad på ett traditionellt lärdomsarbete, kännetecknat av sammanvägningen av skriftlig, publicerad information av de mest skiftande slag, från bykartan på kommunalkontoret i Kozanlı till Bernard Lewis' lärda verk om det osmanska rikets grand final, från skivbolaget Türküolas affischer till Ekrem Karadeniz 800-sidiga tegelsten om makam-systemet. Med hjälp av denna skriftliga lärdom tolkas fältarbetets fakta-skörd; samtidigt närs givetvis de antaganden, hypoteser och teorier som bestämmer fältarbetets uppläggning och vägval i hög grad av läsefrukterna.

II Spelplatserna

Migransens predikament – en fyrarummare med öppen planlösning

Den särpräglade sociala situation som Fikret och hans kozanlıfödda med-migranter befinner sig i tycks mig med fördel kunna beskrivas med hjälp av det migransbegrepp som jag, med utgångspunkt i Schierups och Ålunds arbeten, presenterat i del I. Schierup-Ålund talar om migranternas samtidiga engagemang i två olika sociala system, emigrations- och immigrationslandet. Denna bild av ett "bipolärt" pendlande måste dock vidareutvecklas för att motsvara Fikrets förhållanden. Fikret "pendlar" förvisso mellan Turkiet och Sverige, men han är också samtidigt involverad i de "lokala" sociala system som byn Kozanlı och det turkiska migrantsamhället i Sverige utgör. I Turkiet är kontrasten mellan den sekularistiska kultur som präglar storsamhället på nationell nivå och den livsform och det värderingssystem som förknippas med bykulturen mycket stor. Ur byns perspektiv är Istanbul och Ankara främmande metropoler, som kulturellt kan förefalla nästan lika avlägsna som Berlin och Stockholm. Migransens predikament bör vi alltså här hellre föreställa oss som ett "hus" med fyra "rum", sammanlänkade i en öppen planlösning. Dörrar saknas; de boende rör sig från rum till rum och kan avlyssna och delta i de samtal som förs i de olika rummen. Men rummen är inredda på helt olika sätt, och dessa olika inredningar uppfordrar till specifika rörelsemönster och sittställningar. Musikens förutsättningar är också högst olikartade; i ett par av rummen är akustiken mycket dålig, resonansen ytterst svag, i de andra drunknar musiken lätt i ett sammelsurium av efterklanger och utfasningar.

Dessa fyra rum eller alkover i migransens predikament kallar jag **Turkiet, Byn, Sverige och Anatolien i Sverige:**

Turkiet är den nationella samhällsnivån i emigrationslandet, dvs statsstrukturen med dess rikstäckande politiska och administrativa och ekonomiska system som från en makronivå i viss mån sätter ramarna för byns förhållanden, men som ändå där representerar en inträngande, främmande och mot byns värderingar antagonistisk ideologi.

Byn är Kozanlis anadoliska bondesamhälle, dvs den miljö som var skådeplatsen för Fikrets primära socialisering, och som sedan mitten av 1970-talet i allt högre grad påverkats av migrationen.

Sverige är det "storsamhälle" som migranterna från de anadoliska byarna anlänt till, det sociala system som definierar migrantsamhällets politiska, juridiska och sociala status och bestämmer villkoren för dess existens.

Anatolien i Sverige är det samhälle av migranter från Turkiet som uppstått i Sverige. Anatolien i Sverige uppvisar en etnisk komplexitet som avspeglar förhållandena i ursprungslandet. Utvandrarna från kulutrakten, som här är Fikrets primära referensram, är en av "byarna" inom detta till Sverige lokaliserade Anatolien.

Mellan dessa fyra "rum" rör sig migranterna, eller snarare; de agerar samtidigt i alla dessa modaliteter av migransens predikament. Deras sociala agerande i moské och föreningslokal i Rinkeby eller Alby sker så att säga på en estrad som kan iakttas också i Kozanlı eller İstanbul. Symboliska resurser förs mellan de olika rummen i en komplicerad växelverkan.

Vi skall nu ge oss ut på en upptäcktsfärd genom migransens predikament. Vi skall granska de olika rummen, studera möblemanget, efterforska några medverkande inredningsarkitekter, intervjua några hyresgäster, allt för att lokalisera musikens plats och förutsättningar.

Turkiet

Den 16 november 1922 steg den siste osmanske sultanen, Mehmet VI Vahideddin, ombord på en brittisk jagare i hamnen i Istanbul och avseglade till San Remo, där han slog sig ned i permanent exil. Sultanens flykt markerade det slutgiltiga sammanbrottet för det osmanska riket, den islamiska statsbildning som sedan 1400-talet dominerat östra medelhavsområdet.

Den här boken handlar förvisso inte om det osmanska rikets historia. För att förstå det sena 1900-talets Turkiet krävs dock en viss kännedom om det gamla rikets sociala och kulturella förhållanden. De har nämligen en tendens att göra sig påmind i nuet som ett rikt förgrenat (men ofta förnekat) system av valvbågar, pelare och djärvt välvda kupoler bakom den moderna nationalstatens släta fasad.

Det osmanska riket var en mångetnisk statsbildning med islam som statsbärande princip. Sultanerna/kaliferna i Konstantinopel (den turkiska namnformen Istanbul blev officiell först under republiken) representerade aldrig någon "turkisk nation", även om dynastin hade turkiska etniska rötter: de företrädde *darül'İslâm*, "Islams hus". Man bör då ha klart för sig, att islam här inte betraktades som enbart en religion, om vi med religion åsyftar den "andliga livsåskådningssfär" till vilken kyrkornas verksamhet i t ex det moderna svenska samhället kan sägas vara inskränkt. Denna statsbärande islam var ett allomfattande och konsekvent ideologiskt system som reglerade alla politiska, sociala och personliga förhållanden. Den moderna nationalstatsidéen var främmande för denna koranstyrd värld.¹

Den osmanska eliten utvecklade ett exklusivt, synkretistiskt skriftspråk, *osmanlı*. Grundvalen var turkisk, men större delen av vokabulären, ja hela fraser och konstruktioner, var hämtade från farsi (persiska) och arabiska. *Osmanlı*, som skrevs med det arabiska alfabetet, var rikets administrativa språk och intellektuella medium. I rituella islamiska sammanhang användes arabiska.

- 1 Den osmanska staten kan enligt Ernest Gellner beskrivas som en "agro-literate polity". Denna typ av förindustriella statsbildningar kännetecknas av en social struktur där den stora, etniskt heterogena massan av illiterata jordbrukare domineras av en centraliserad, till numerären mycket begränsad maktelit med monopol på det skrivna ordet. Det härskande skiktet är markant stratifierat i administrativa, militära, kommersiella och klerikala grupper, av vilka vissa står i ett slavförhållande till dynastin, vilket var fallet i Osmanska riket fram till 1800-talets reformer (Gellner 1984:8–17).

Islam och musiken

Vilken plats hade då musiken i det osmanska, islamiska samhället? Endast beträffande det osmanska eliten torde det vara berättigat att tala om musik som en självständig och renodlat estetisk form av social praktik. Musik utövades och användes även inom andra befolkningsgrupper, men ingick då som komponenter eller symboliska redskap i olika utommusikaliskt definierade kontexter och situationer, t ex av religiös och rituell natur. Dessa förhållanden kan i viss mån sammanhånga med den agrara och patriarkaliska samhällsformens specifika villkor för materiell produktion och social reproduktion, men i det osmanska riket förstärktes dessa mönster dessutom i hög grad av det rådande ideologiska systemet, islam.

I islams inställning till musik och musikalisk verksamhet har alltid funnits ett restriktivt inslag. Denna avvisande eller ambivalenta hållning till musikalisk expressivitet är egentligen inte grundad i Koranen, som knappast ger någon klar vägledning i musikaliska spörsmål. De muslimska samhällenas förhållningssätt till musik och musikutövare har snarare baserats på *hadith*, dvs de uppteckningar av yttranden och handlingar som tillskrivits Muhammed. Inte heller *hadith* innehåller dock någon entydig information utan har genom islams historia varit föremål för skiftande tolkningar inom de fyra traditionella rättsskolorna. Det är en vanlig missuppfattning att det inom islam skulle finnas en form av generell "musikförbud", som under olika politiska förhållanden tillämpats med varierande stränghet. Den amerikanska musikforskaren och islamologen Lois Ibsen al Faruqi, som i några klagörande arbeten behandlat relationen islam – musik (1985, 1987), framhåller med enfaset att de laglokas fördömanden snarare riktats mot vissa typer av aktiviteter som hör till musikens kontext, än mot musiken per se (1985:5).

Ordet *mûsîqâ* lånades under medeltiden från grekiskan in i arabiskan, som vidarebefordrade det till *osmanli*-språket och den moderna turkiskan (*musiki*). Inom islam har termen under historiens lopp haft många olika konnotationer, men den har aldrig, ens i sin allra vagaste innebörd, täckt samma semantiska fält som sina etymologiska släktingar i de sekulariserade och industrialiserade västerländska samhällenas språk. Det finns inte heller någon annan arabisk eller islamisk term som har samma betydelse.² Som motsvarighet till engelskans *music*, dvs som generell

2 Arabiskans *ghinâ'* betyder t ex sång av världslik typ, och används därför inte om instrumentalmusik, men samma ord har ibland används som generell beteckning för all världslik musik. *Samâ'*, "lyssnande" har syftat på den vokala och instrumentala musik som används i samband med de mysticistiska islamiska sekternas ritualer, men termen täcker inte musik som utövas i andra kontexter. Taṭrib betecknar "the act of delighting or enrapturing through sound" (al Faruqi 1985:6),

beteckning för "sound-art expression", lanserar al Faruqi nybildningen *handasah al sawt* ("artistic engineering of sound").

De aktiviteter och produkter som således kan sammanfattas under den musikvetenskapliga termen *handasah al sawt* har inom islam rangordnats i en hierarki, som visserligen inte formulerats i explicit form, men som ändå placerar varje musikalisk aktivitet på en social och etisk värderingsskala. Al Faruqi ställer upp följande schema (1985:8):

<i>Icke-Mûsîqâ</i>	Korankantillation	Halâl (tillåtna, legitima)
	Till religionsutövningen knutna former, t ex böneutrop	
	Kantillerad poesi med "upphöjd" tematik	
	Repertoarer knutna till familjens liv i fest och vardag (bröllops-sånger, kvinno-sånger, vaggvisor etc)	
	Musik knuten till yrkesutövning (herdemelodier, karavansånger etc)	
<i>Mûsîqâ</i>	Militärmusik	Omtvistade
	Improviserade vokala och instrumentala former (taqâsîm, layâlî etc)	
	"Seriösa" metrisk vokala och instrumentala former	
	Musik av förislamiskt och icke-islamiskt ursprung	
	"Sensuell" musik som förknippas med oacceptabla kontexter	Haram (förbjudna)

Figur 1

men termen används både om recitation av poesi och musikalisk aktivitet. Termen kan heller inte användas om renodlat islamiska uttrycksformer, eftersom den har associationer till sensuell njutning. Ordet *lahw*, slutligen, betyder "underhållning" och omfattar även icke-musikaliska förströelseformer.

På många håll i den muslimska världen (och vid olika tidpunkter i islams historia) kan man träffa på musikaliska företeelser som avviker från detta hierarkiska mönster, vilket inte är förvånande med tanke på den stora etniska och kulturella komplexiteten. Al Faruqis schema bör ses som en idealbild av det etiska värderingssystem som företräds av islamiska institutioner och lärde, men som i de muslimska samhällena tillämpats med olika stränghet.

Överst på värderingsskalan står kantillationen av koranen, närmast följd av sådana former av *handasah al sawt* som är direkt kopplade till rituella handlingar inom islam, t ex böneutrop. Korankantillationen är en musikaliskt elaborerad recitation av den heliga texten. Framförandet är rent vokalt, inget ackompanjemang förekommer. Huvudsyftet är att bära fram textens innehåll, och den musikaliska strukturen är därför underordnad den textliga. Någon instrumental gudstjänstmusik förekommer inte inom islam.

Längst ned i hierarkin befinner sig musik av "sensuell" karaktär som framförs i rent underhållande syfte. Dylik musik, där de klangliga och rytmiska, "sinnliga" komponenterna är framträdande, förknippas med miljöer och aktiviteter som klassas som olämpliga eller osedliga (drog- och alkoholbruk, prostitution etc). Denna "sinnliga" och "förföriska" musik är definitivt *haram* (olämplig, "förbjuden") för den rättrogne muslimen.

Flertalet av de former av *handasah al sawt* som (vid sidan av de direkt religiösa formerna) otvetydigt betraktas som *halâl* (lämpliga, tillåtna; turk. *helâl*) är sådana där de musikaliska aspekterna är underordnade text eller kontext. Dessa former betecknas inte som *mûsîqâ*, utan denna term är huvudsakligen reserverad för de kategorier där de musikaliska strukturer och den estetiska kontemplationen av dessa får mer självständiga positioner, där den musikaliska formen emanciperas från kontexten.

Mellan *halâl*-kategorin och de företeelser som otvetydigt och generellt är *haram* återfinns vi sådana former av *handasah al sawt* vilkas respektabilitet är mer tveksam eller diskutabel. Den "osynliga gräns" (al Faruqi 1985:11) som skiljer *halâl* från *haram* har i olika muslimska miljöer givits olika placeringar (i al Faruqis schema antyds den genom den streckade dubbellinjen). Dess "rätta" läge har genom århundradena varit föremål för de lärdes diskussioner och kontroverser. Vissa samhällen har accepterat de två övre avdelningarna av *mûsîqâ* som *halâl*, medan andra satt *haram*-stämpeln på alla former som i al Faruqis schema infaller nedom militärmusiken.

Den hierarki som al Faruqi vill åskådliggöra med sitt schema är baserad på de uppsättningar av former av *handasah al sawt* som existerade i de

äldre muslimska samhällena. Det är lätt att inse att 1800- och 1900-talens intensifierade kontakt med de västeuropeiska staterna och deras kultur och musikformer ledde till klassificeringsproblem: var i hierarkin borde lämpligtvis de från väst importerade formerna av "sound-art expression" placeras? Vanligtvis hamnade de i de båda nedersta kategorierna. 1900-talets symfoniska musik i Egypten placeras således av många praktiserande muslimer i samma lågt värderade kategori som inhemsk musik med förislamiska rötter. Populärmusik av västligt ursprung hänvisas av trons fundamentalistiska upprätthållare till sinnlighetens fördärvliga haramhåla.

Sammanfattningsvis kan sägas: Musik som ett estetiskt självändamål avvisas tämligen entydigt av islam. Begreppet *art pour l'art* är således knappast förenligt med islamisk tradition. Den låga värderingen av estetiskt "emanciperad" musik utsträcks också till dess utövare.

Musiken i Islams hus

Vi har redan konstaterat att det endast beträffande det osmanska samhällets elitskikt är berättigat att tala om musik som en självständig form av social praktik. Jag syftar då på den företeelse som brukar beskrivas som "osmansk konstmusik" och som karaktäriserades av tillämpningen av verbaliserade teorier kring *makam* (modus) och *usûl* (meter). Beteckningen "konstmusik" (*san'at musiki*) användes inte under osmansk tid, utan man talade om *fasıl*, *makam* eller *musiki* rätt och slätt. Den osmanska elitens musikutövning motsvarade de "omtvistade" trappstegen kring gränsen mellan *halâl* och *haram* i al Faruqis schema. Via sufiska (islamiskt mysticistiska) organisationer med rekryteringsbas inom elitskikten, främst *Mevlevî*-orden (känd för sina sk dansande dervischer) hade "konstmusiken" kontakt med (och hämtade legitimitet hos) de högst värderade icke-*musiki*-formerna. Den osmanska eliten var relativt musiktolerant och placerade både vokala och instrumentala improvisationer och kompositionsformer ovanför den "osynliga gränsen".

Den osmanska eliten var huvudsakligen lokaliserad till rikets största administrativa och kommersiella centra, dvs Konstantinopel, Selanik (Thessaloniki) och İzmir, och "konstmusiken" var därmed en stadsföreteelse. Den var en överretnisk uttrycksform, dvs den förknippades inte med någon speciell etnisk grupp, och utövarnas etniska ursprung var lika skiftande som elitgruppens i sin helhet. De utövare som rekryterades inom det egentliga elitskiktet hade diletterants roll; att försörja sig på musikutövning eller ta emot någon ersättning för musikaliska prestationer var

för dem omöjligt på grund av deras sociala ställning. *Musiki* var ju trots allt en ur strikt islamisk synvinkel tvivelaktig företeelse. De professionella utövarna tillhörde ofta icke-muslimska etniska grupper som armenier och greker.

Även den "förbjudna" sensuella musikens miljöer fanns huvudsakligen i städerna. Utanför stadsmiljöerna saknades i stort sett de former av musik som i al Faruqis schema placerats mellan "musik med för-islamiskt eller icke-islamiskt ursprung" och "arbetsmusik", alltså i stort sett de kategorier som brukade betecknas som *mûsîqâ/musiki*. Den vokala repertoar som inte var direkt förknippad med religionsutövningen var i stor utsträckning knuten till rituella situationer, t ex bröllop. Dansvisor betraktades i stort sett som *helâl*, eftersom de främst utövades i samband med ritualer som integrerats med islam. Dansmusik kunde också utföras instrumentalt, vanligtvis på instrumentkombinationen *davul* (stor tvåfällstrumma) och *zurna* (skalmeja). Denna instrumentalmusik utfördes av professionella musiker som tillhörde stigmatiserade etniska grupper. Spel på *bağlama* förekom i vissa byar; instrumentet var i viss utsträckning förknippat med den traditionella sångaren/berättaren/diktaren, *âşık*. *Bağlama* användes också i *sema* (ar. *sama'*) den rituella musik som utövades inom de i vissa regioner representerade alevitiska brödraskapen. Som exempel på musik knuten till icke-musikalisk yrkesutövning bör särskilt herdarnas flöjtspel nämnas. (Se instrumentbeskrivningar på sid 94.)

Republiken

Första världskriget slutade för det osmanska rikets del med brittisk, fransk och grekisk ockupation. Den islamiska staten hade uppträtt som allierad till Tyskland och Österrike, och segrarmakterna planerade nu att stycka den slutligen avlidne "sjuke mannen" enligt ett hemligt schema. Dessa planer kunde dock bara delvis förverkligas. Den osmanske officeren Mustafa Kemal (1881–1938) ställde sig i spetsen för en nationell rörelse och inledde en väpnad kamp mot ockupationen. "Befrielsekrigets" resultat bekräftades genom fredsförhandlingarna i Lausanne, som slutfördes 1923. Men det var inte ett återupplivat osmanskt imperium som där fick sitt internationella erkännande, utan en nyskapad turkisk nationalstat, republiken *Türkiye*.

Kemalizm blev beteckningen på den ideologi som efterträdde islam som statsprincip. Sekularism, nationalism och étatism (statlig ekonomisk centralism) kan framhållas som de viktigaste ingredienserna i denna nya doktrin. Genom en rad reformer på 1920-talet inskränktes islams politiska

och juridiska inflytande. Åtgärderna var ofta starkt symbolladdade och provocativa och riktade sig mot centrala påbud och levnadsregler inom islam. Genom en konstitutionsändring 1928 avskaffades så islam officiellt som statsbärande ideologi och gjordes till en religion bland andra.³

Kemalismen syftade till att omskapa det osmanska samhället till en industrialiserad nationalstat av västeuropeisk typ, ett i sanning mäktigt projekt i ett land som praktiskt taget saknade industri och där 80 % av de 13 miljoner invånarna (1923) bodde på landsbygden i etniskt, språkligt och religiöst diversifierade lokalsamhällen. Närmare 90% av befolkningen var illitterat (Shaw & Shaw 1988 vol II:387). Det jordbruk som utgjorde den ekonomiska basen var tekniskt primitivt, produktiviteten låg.

Den kemalistiska politiken resulterade i en kapitalistiskt styrd ekonomi med starkt statligt inflytande, där fria marknadskrafter och multinationella företag dock sedan 1950-talet fått allt större betydelse (Özdalga 1978:59).

Den turkiska nationalismen har varit det viktigaste ideologiska redskapet i strävandena att sammansvetsa den heterogena befolkningen i den nya anatoliska staten, där särskilt det kurdiska inslaget var betydande. Ett sekulariserat och centraliserat skolväsen spred det nationalistiska budskapet. Undervisningsspråket blev en reformerad riksturkiska som utformades av en 1926 inrättad språkkommission. Ord och konstruktioner av främmande (dvs mestadels arabiskt och persiskt) ursprung rensades ut och ersattes av turkiska motsvarigheter. Eftersom man dessutom övergivit det arabiska alfabetet till förmån för det latinska blev nyturkiskan ett effektivt medel att fjärma de uppväxande generationerna från den osmanska kulturen. För de icke-turkiska folkgrupperna (vilkas existens nu officiellt förnekades) medförde givetvis turkiskans hegemoni ett socialt och kulturellt handikapp. Användningen av familjenamn enligt västerländsk modell påbjöds: Mustafa Kemal lät sig förlänas hedersnamnet *Atatürk*, "fader-turk".

Sedan omkring 1960 har olika motströmningar mot den kemalistiska ideologin gjort sig märkbara på olika områden i det turkiska samhällslivet. Jag tänker då särskilt på den etniska partikularismen och det allt starkare hävdandet av islamiska värden. Detta har dock skett utan att statsbildningens sekularistiska grundvalar rubbats på något avgörande sätt. Den turkiska republiken är författningsmässigt en parlamentarisk demo-

3 Det bör framhållas att kemalismen aldrig gjorde något direkt försök att förbjuda religionsutövningen som sådan. Åtgärderna syftade ytterst till att bryta det stora inflytande som den klerikala, med den osmanska byråkratin sammanvuxna nomenklaturen (*ulema*) hade.

krati, men parlamentarismen har under långa perioder satts ur spel genom militärkupper eller förbud mot politisk opposition.

En snabb befolkningsökning efter andra världskriget (folkmängden uppgick i slutet av 1980-talet till ca 51 miljoner) ledde till ökad arbetslöshet i byarna och därmed till en accelererande urbanisering och proletarisering enligt ett mönster som är välkänt från många s k utvecklingsländer. En omfattande migration till Västeuropa blev följden; där hade 1960-talets högkonjunktur lett till en brist på arbetskraft. Den turkiska staten såg migrationen som en utväg att minska arbetslösheten. Samtidigt kunde utvandrarerna förväntas skicka hem utländsk valuta och genom investeringar bidra till landets utveckling. De turkiska regeringarna drev därför en politik som gick ut på att uppmuntra arbetskraftsmigrationen. Man slöt avtal med mottagarländerna, och utländska företag drev värvnings- och förmedlingsverksamhet i Turkiet. Kring mitten av 70-talet skedde en konjunkturbetingad strypning av arbetskraftsflödet, men antalet turkiska medborgare i Västeuropa hade då redan passerat miljonstrecket.

Musiken i republiken

I den kemalistiska kulturpolitik som ingick i nationsbyggandet hade musiken en framskjuten position. Kemal Atatürk insåg uppenbarligen musikens stora användbarhet som symbolredskap och vidtog tidigt åtgärder för att befordra skapandet av en nationell turkisk musik. Härvid var det dock inte fråga om att ta det osmanska elitskiktets musik i anspråk. Nej, musik för sekulariserade, moderna och framstegsvänliga människor var t ex Beethoven, Verdi, Wagner och Smetana, och möjligen också Bartók, som ju forskat fram sin nations genuina och ursprungliga musik och låtit den bli utgångspunkt för ett nytt musikspråk. Den inhemska konstmusiken och dess utövare motarbetades systematiskt; nu var det symfonier och operor som gällde, dessa framstegets och sekularismens symboler.

I det nya skolväsen som organiserades på 1920-talet var läroplanerna utformade med västeuropeiska förebilder, och följaktligen fanns på schemat ett obligatoriskt ämne, betitlat musik. Ett institut för utbildning av musklärare inrättades i Ankara (Okyay 1982:28).

1935 inkallades Paul Hindemith som konsult av den turkiska regeringen (Okyay 1982:28f, Skelton 1975:128ff). De försök som dittills hade gjorts att stampa fram en ny, nationell musik hade gett föga entusiasmerande resultat, och man insåg att detta projekt inte skulle kunna genomföras om man inte byggde upp en musikpedagogisk infrastruktur. Hindemith reste runt i landet och studerade musikförhållandena. 1936 lade han fram en organisationsplan för ett musikutbildningssystem. Hu-

vudpunkten var inrättandet av konservatorier enligt västerländska förebilder. Hindemiths planer började genast förverkligas, och Ankarakonservatoriet startade sin verksamhet redan 1936, till att börja med i mycket blygsam skala. Lärarkrafterna utgjordes i stor utsträckning av tyska musiker som Hindemith värvat. Musiklärarutbildningen skildes från konservatoriet och blev en musikavdelning, *müzik subesi*, inom lärarhögskolan. I spetsen för *müzik subesi* stod den tyske musikern Eduard Zuckmayer (1890–1972).

Hindemith betraktade (i enlighet med uppdragsgivarens synsätt) den osmanska elitens musik som en icke utvecklingsbar uttrycksform. Den var en – i och för sig intressant – relik från en döende kultur och kunde inte användas vid uppbyggandet av ny, nationell turkisk konstmusik. Han såg det som sin uppgift att hjälpa turkarna att lära sig göra musik på ”västerländskt” sätt. Landsbygdens musikaliska repertoarer borde enligt Hindemith vara en inspirationsresurs eller melodibank. Han konstaterade att de musiker och kulturpolitiker som han kom i kontakt med i Ankara visste ytterst lite om de musikaliska förhållandena på landsbygden, och rekommenderade dem att göra insamlingsturnéer för att lära känna ”folkets kultur”.

Hindemiths tillfälliga inbrott på den turkiska scenen fick betydelse främst för etableringen av den västerländska konstmusikens institutionella strukturer. Eduard Zuckmayer däremot var verksam i Turkiet fram till sin död, och hans musikideal och pedagogiska principer satte sin prägel på den turkiska skolans musiksyn ända fram till 1970-talet. Praktiskt taget utan modifikationer flyttades en tysk musikpedagogisk modell över till den turkiska lärarhögskolan:

Zuckmayer spielte seinen Schülern jeden Morgen Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier vor. Die Schüler übten in der Harmonielehre eifrig Trugschlüsse in sämtlichen Dur- und Moll-Tonarten, sangen italienische Arien und deutsche Lieder und spielten Konzerte der europäischen Klassik (Okyay 1982:32).

En repertoar av skol- och barnvisor kodifierades och fördes av de examinerade musiklärarna ut i landet. Det var nästan uteslutande fråga om melodier av europeiskt – mest tyskt – ursprung, som försetts med turkiska texter. Musikämnet i de turkiska skolorna blev som ett främmande språk; varken melodi eller teori var turkiska (Okyay 1982). Till elevernas förtret ingick också solfègeövningar med de italienska tonnamnen (Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si) i läroplanen. Det var uppenbarligen inte musikupplevelsen utan inlärandet ett abstrakt och utifrån påtvingat system som stod i centrum för undervisningen.

En viss motvikt mot den massiva "västerländskhet" som spreds genom skolan utgjorde *Halk Evleri*-rörelsen, som startades av regimen 1932 (Shaw & Shaw vol II:383). *Halk Evleri* ("folkets hus") inrättades i städerna, *Halk Odalar* ("folkets rum") i byarna. Huvudsyftet med organisationen var att sprida de kemalistiska idéerna och att skapa ideologisk samstämmighet mellan den styrande partieliten och massorna. Folklor var ett framträdande inslag i verksamheten i *Halk Evleri*. I den organiserade dans- och musikverksamheten användes musikaliska resurser som hämtats från bykulturen men frigjorts från sina tidigare kontexter. Inom *Halk Evleri* sågs folklorverksamheten som ett led i vidmakthållandet av ett nationellt, turkiskt arv.

I ett försök att påskynda folkbildnings- och alfabetiseringsprocessen bedrevs på 1940-talet inom de s k byinstituten (*Köy Enstitüsü*) ett slags "barfotalärareutbildning". Byinstituten rekryterade sina elever på landsbygden och i deras undervisning integrerades bykulturens dans- och musikformer på ett helt annat sätt än på lärarhögskolan. Dock strävade man inom byinstituten att ersätta den inhemska *bağlama* med mandolin och dragspel.

Vid sidan av utbildningsväsendet var radioverksamheten det viktigaste redskapet för den kemalistiska kulturpolitiken. Regelbundna sändningar startades redan 1927, då i det turkiska telefonbolagets regi. 1936 ställdes radion under direkt statlig kontroll på ministeriernivå.

Den tidiga radioverksamheten i Turkiet präglades helt av den kemalistiska regimen ideologiska strävanden. Västerländsk musik hade en favoriserad ställning i programtablån. Enligt en av Özakman (1969) publicerad söndagstablå från 1941 upptas 37,5% (52,2% av musiktiden) av den totala sändningstiden på 8 tim av vad som rubriceras som "*Batı müzik*" (BM), dvs västerländsk musik. Detta västliga utbud dominerades av klassiska verk ur konstmusikrepertoaren. "*Türk müzik*" (TM), turkisk musik, upptar 34,4% av sändningstiden (47,8% av musiktiden). Exakt vad som då dolde sig under rubriken "*Türk müzik*" är en smula oklart. Troligen rörde det sig om en lättare *fasıl*- eller *musiki*-repertoar, men västerländskt koncipierad musik med turkiska texter ingick möjligen också i kategorin. Från slutet av 1940-talet kommer *Türk Halk Müzik* (THM), turkisk folkmusik, in i tablån som en särskild kategori.

När det juridiskt självständiga men statskontrollerade monopolföretaget *Türkiye Radio Televizyon Kurumu* (TRT) inrättades 1965 ökades sändningstiden väsentligt, och antalet rikstäckande kanaler växte efterhand till 3. En omfattande lokalradioverksamhet utvecklades (Özakman 1969, Ansay 1988/89).

Musikutbudet förändrades också. 1969 upptog den inhemska musiken 39,7% av sändningstiden i samtliga kanaler, medan den västerländska musikens andel hade sjunkit till 25,7%. THM hade fortfarande en betydande del av sändningstiden för inhemska musik (i kanal 2, som framstår som den "seriösa" musikkkanalen, var exempelvis dess andel 1971 omkr. 40%). Trots den sjunkande andelen av den totala sändningsvolymen

4 Beräkning med utgångspunkt från tablåuppgifter för perioden 1965-76 som vanligen ställts till mitt förfogande av Özgen Gurbuz vid TRT:s musikavdelning

behöll den västerländska konstmusiken sin programpolitiskt favoriserade ställning. Detta belyses bl a av uppläggningsen av TRT:s månatligen utkommande programbok, där kompositörer och verkstitlar endast anges för västerländsk konstmusik (TRT Program Dergisi nr 448 och 449, juli – augusti 1989). Den västerländska musiken betraktas där som ett normalfall. Som förklarande underrubrik till program med inhemsk musik kan man finna förkortningarna THM eller TSM (*Türk San'at Müzik*, dvs turkisk konstmusik). Beteckningen BM (västerländsk musik) ser man däremot inte längre i tablån; där står det i stället "Haydn: No. 39 sol minör senfoni" eller "Bach: Re Majör 2. Brandenburg Konçertosu". Den ökande andelen inhemsk musik sammanhänger med det nationella musikfältets allt brokigare struktur. Brokigheten avspeglar framväxten av nya, medialiserade produktionsfält, en process som orsakat fräna policydiskussioner inom TRT och bland dess lyssnare. I de lagfasta riktlinjerna för radioverksamheten fastslås bl a att programmen skall vara "sammanställda av kompetenta experter" och vidare att de skall vara "tillfredsställande ur kulturell, utbildningsmässig och social synvinkel" (Emery 1969:428). Dessa formuleringar har använts för att försvara den västerländska konstmusikens och THM:s ställning samt till att flytta fram den inhemska konstmusikens positioner.

Musiksändningarnas innehåll bevakas av en särskild kommitté, för vilken kriterier som "renhet" och "äkthet" förefaller vara vägledande beträffande bedömningen av inhemsk musik. Vissa repertoarer, t ex den populära s k *arabesk*-musiken har bannlysts av TRT. Importerade, transnationella populärmusikrepertoarer har däremot accepterats.

Den kultur- och mediapolitiska utvecklingen i Turkiet dominerades alltså fram till 1960-talet av den republikanska administrationen. Som vi har sett fick åtgärderna stor genomslagskraft inom skolväsendet och det framväxande borgerliga "västerländska konstmusiklivet" i de största städerna. Till de breda befolkningslagren, dvs byarnas bönder och herdar, nådde det nya fram endast i begränsad utsträckning. Samhälls- och kulturförhållandena i byarna förändrades inte i någon högre grad förrän efter andra världskriget. Antalet radioapparater på landsbygden var mycket begränsat och endast en minoritet av byarna var elektrifierade. Först när transistorapparater blev mera allmänna på 60-talet kunde radion nå ut till en större del av befolkningen.

Något senare, omkring 1970, började emellertid också musikkassetternas och kassetbandspelarnas segertåg. Därmed kunde byarna nås av ett kommersiellt producerat utbud av många olika musikarter som ofta inte alls motsvarade kulturministeriets kemalistiska och "västerländska" ideal.

i Ankara. I Gürbüz sammanställningar används kategorier som "*türküler*", "*şarkılar*", "*fasıl*", och det är svårt att veta exakt vad som döljer sig under dessa termer. Fullständiga repertoarlistor eller protokoll tycks inte ha arkiverats.

Aktuella musikförhållanden

Mot denna historiska bakgrund skall jag nu försöka teckna en bild av det sena åttiotalets musikförhållanden i Turkiet. Eftersom den musiksociologiska forskningen i och om Turkiet är av mycket begränsad omfattning är detta en vanskelig uppgift. Statistiskt och sociologiskt material beträffande t ex musikutövares och musikanvändares klasstillhörighet och förhållandena inom fonogramindustrin saknas.

Att fylla dessa luckor faller givetvis utanför ramarna för det här arbetet, och jag gör därför inte anspråk på att presentera någon "naturtrogen" eller slutgiltig vedutamålning. Jag har ju inte tillgång till någon magisk camera obscura från vars mattskiva "verkligheten" kan kalkeras; vad jag kan åstadkomma är en skiss i snabba penndrag som i stor utsträckning måste baseras på mina omsorgsfulla, men ändå med nödvändighet fragmentariska iakttagelser. Skissen skall betraktas som ett förslag som trots sin ofullständighet anger en riktning för det fortsatta avbildandet.

Men först en definition: Termen *medialisering*, som införs i detta avsnitt, betecknar anpassning till och påverkan från nya mediaresurser, så som de yttrar sig i musikalisk och sociokulturell praktik. Begreppet täcker både anpassningsprocessen och dess resultat (Grandin 1989:xiii).⁵

Inom det turkiska samhällets generella musikfält tycker jag mig kunna urskilja följande musikaliska produktionsfält:⁶

Türk San'at Musikisi (TSM): Inhemsk Tonkonst

Produktionsfältet har sina historiska rötter i det osmanska elitskiktets kultur. Den "klassiska" del av repertoaren som härrör från osmansk tid har bevarats och kodifierats med hjälp av västerländsk notation. Denna klassiska repertoar har *osmanlı* som textspråk, i nyare kompositioner används modern turkiska. Beträffande instrument håller man fast vid 1800-talets osmanska praxis. Ett viktigt inslag inom den inhemska tonkonstens fält är teoretikernas strävan att kodifiera modal och metrisk praxis (*makam* och *usûl*) till ett sammanhållet system. De utövande agenterna inom fältet behärskar västerländsk notation och använder i allmänhet noter vid framförandena. Socialisationen är i stor utsträckning formaliserad, men

5 Grandin använder *medialization* som den mest generella nivån i en begreppstriptyk som också omfattar *mediation* ("mediering", dvs förmedling av musik via media) och *mediaization* ("medifiering": syftar på sådana musikstrukturella förändringar som följer av en medialisering).

6 I denna uppställning har "inhemska" produktionsfält med historisk förankring i den osmanska kulturen placerats före de fält som uppstått genom medialisering eller kulturpolitiska åtgärder under den republikanska tiden. Ordningsföljden uttrycker alltså inte någon kvantitativ eller kvalitativ rangordning eller värdering.

den institutionsanknutna undervisningen har först på 1970-talet börjat få en statlig uppbackning som motsvarar stödet till den västerländska konstmusiken.

TSM-fältet tycks i hög grad befolkas av högutbildade och internationellt orienterade människor. Inom *Türk San'at Musikisi* finns ett framträdande inslag av distingerad dilettantism (många framträdande utövare är till professionen egentligen arkitekter, teknologer etc).

Dini musikisi: Islam

I Öztunas turkiska musiklexikon kan vi faktiskt finna uppslagsordet *Dini musiki* ("religiös musik") (Öztuna 1969–1976 vol. I:168). Denna generella beteckning är emellertid främmande för islamisk praxis. Öztunas perspektiv är sekulärt och musikvetenskapligt; han använder ordet *musiki* som en synonym till musik, music, musique. Att de sakrala islamiska framställningsformerna kan betecknas som *musiki* är inte bara en språkbruksfråga, utan också ett symptom på en viss grad av försiktig emancipation av den musikaliska komponenten i de islamiska ritualerna.

Det religiösa produktionsfältet manifesteras i två speciella miljöer, *cami* (moskén) och *tekke* (samlingslokal eller konventsbyggnad tillhörig en *tarikât*, dvs from "orden", mysticistiskt samfund (av arab. *tariqa*, "väg", "metod"). I moskén utförs korankantillation (*kıraat*), böneutrop (*ezan*), bön (*salât*), hymner (*ilâhîler*) mm under användande av musikaliska resurser. I moskén förekommer inga musikinstrument. Korankantillation och böner utförs också vid de mysticistiska samfundens sammankomster, men dessa har också sina specifika repertoarer. Instrumentalmusik har en framträdande plats i ritualen inom vissa *tarikâtlar*, speciellt Mevlevi-orden.

I den statskontrollerade (!) utbildningen av religiösa funktionärer ingår träning i de ovannämnda rituella vokala formerna, men något självständigt musikämne finns inte på schemat i religionsskolorna på gymnasienivå (*İmam-hatip lisesi*). Kassetter och skivor med t ex korankantillation och *ilâhîler* har efterhand kommit att ingå i det kommersiella fonogramutbudet, och vissa framstående exekutörer kan göra "kommersiell karriär". Fonogramexistensen utanför den rituella kontexten kan antas befrämja en renodling den musikaliska, estetiska komponenten.

Med utgångspunkt från islams (trots sjuttio års sekulariseringssträvanden) universella roll i det turkiska samhället kan agentgruppen antas ha en bred klassmässig förankring.

Fasil: Levantinsk underhållning

Även detta musikaliska produktionsfält har vuxit fram ur de förrepublikanska musikkörländena. De musikaliska resurserna överensstämmer

i stor utsträckning med de som används inom den inhemska tonkonstens fält, men den levantinska underhållningen har assimilerat vissa västerländska instrument, som violin och klarinett. *Fasil* har beskrivits som "a nightclub version of classical Turkish music" (Signell 1977:11). *Fasil*-musik är ett underhållande och sensualistiskt inslag i de varietéliknande restaurangmiljöer som kallas *gazino*, medan den "lärda och kultiverade" *Türk San'at Musikisi* hör hemma i salonger och konsertlokaler. Den levantinska underhållningens produktionsfält har sitt ursprung i den senosmanska periodens stadsmiljöer, speciellt Istanbul, där på 1800-talet en allt större marknad för raffinerad underhållning på kaféer och tehus uppstod. Historiskt sett är alltså den levantinska underhållningen och tonkonsten sammanflätade, men medan sysslandet med *Türk San'at Musiki* i dag i stor utsträckning har karaktären av en intellektuell revivalrörelse finns inom *fasil*-musiken en tydligare kontinuitet till den osmanska tidens musikförhållanden. *Fasil*-repertoaren lär man sig under en icke formaliserad musikalisk socialisation, ofta inom musikerfamiljer som tillhör etniska minoriteter. Inom *fasil*-fältet är *makam* en "levande" företeelse, ej en teoretiskt legitimerad regel.

Den levantinska underhållningens utövare kan kanske beskrivas som ett "musikantverkarskrå" med lägre social status och utbildningsnivå än de ovannämnda dilettanterna inom TSM-fältet. De är marknadsinriktade expressiva specialister som utför musik mot överenskommen betalning (och ofta en hel del "dricks"). Deras kunnande har alltmer tagits i anspråk inom de populistiska och medialiserade produktionsfälten.

Türk Halk Müziği (THM): Den folkliga estraden

Detta produktionsfält växte fram som en konsekvens av Atatürk-tidens kulturpolitiska åtgärder. De musikaliska resurserna är huvudsakligen hämtade från landsbygdens förrepublicanska kultur, men repertoaren har

- 7 Ordformen *müzik* har lånats in från franskan (Öztuna 1969–76 vol II:43), troligen på 1800-talet. Enligt språklexika betecknar ordet främst västerländsk musik. Varför då sammanställningen *Türk Halk Müziği*? Troligen på grund av THM:s behov av kontrast mot den inhemska tonkonstens produktionsfält, där den från *osmanlı* övertagna formen *musiki* används. Språkbruket förefaller dock vara svävande. Turkiska radions programtidning, TRT Program Dergisi, använder genomgående *müzik* och skriver således *Türk San'at Müzik*, medan Öztuna i sitt lexikon konsekvent undviker denna form till förmån för *musiki*: under uppslagsordet *müzik* finner man endast en hänvisning till *musiki*! Den senare formen har möjligen mer teoretiska konnotationer, medan *müzik* associeras till den praktiska musikutövningen. I min avhandling använder jag formen *musiki* när det är fråga om teoretiskt överbyggda musikaliska produktionsfält med osmanska rötter, annars gäller formen *müzik*.

i stor utsträckning förmedlats till agenterna via upppteckningar. Produktionsfältet hämtar legitimitet genom att referera till bykulturen och dess symboliska värden. Till skillnad vad som var fallet i det gamla bysamhället sker den musikaliska socialisationen i stor utsträckning i organiserade former i samband med estradinriktad folklörverksamhet eller inom privata eller statliga musikinstitutioner.

THM är i stor utsträckning ett medelklassfenomen. Trots den officiella bilden av en ur byarna framsprungen "folkkultur" tycks såväl utövare som användare redan tidigt i stor utsträckning ha rekryterats bland t ex lärare och tjänstemän med stadsbakgrund.⁸ Amatörverksamheten är fortfarande viktig inom fältet, men under de senaste decennierna har en kader av professionella utövare uppstått.

Batı San'at Müziği (BSM): Västerländsk Tonkonst

Detta produktionsfält skulle vi också kunna kalla "Zuckmayers hörna", eftersom det är resultatet av Atatürk-periodens kulturpolitiska strävan att införa västerländsk Konstmusik i den nya nationalstaten. Genom det 1936 grundade Ankara-konservatoriet (som sedan följts av flera liknande skolor) och viss import av musiker skapades förutsättningar för statsstödda orkester- och operainstitutioner. Ankara och Istanbul har symfoniorkestrar och operascener med egna orkestrar. Turkisk radio har sedan 1930-talet av ideologiska skäl givit en klassisk västerländsk konstmusikrepertoar stort utrymme i sina programtablåer. Konsert- och operainstitutionerna ägnar sig också i stor utsträckning åt en klassisk repertoar, men framför också verk av de västerländska skolade nutida turkiska kompositörerna. Det kan också framhållas att musikutbildningen fortfarande följer de central-europeiska mönstren.

Agentgruppen inom produktionsfältet BSM torde i stor utsträckning bestå av välutbildade, sekularistiskt och västerländskt orienterade personer med bakgrund inom högre medelklass och överklass.

Bando och Muzika: Republikens militärmusik

I samband med den osmanska arméns omorganisering under 1800-talet inrättades militärmusikkårer efter västerländsk förebild.⁹ Efter republikens utropande blev sultanens militärmusikkår presidentens och med-

8 Av de 130 000 medlemmar som 1940 fanns inom *Halk Evleri*-rörelsen var 40% lärare, tjänstemän, konstnärer eller akademiker. Endast 30% var bönder eller arbetare (Özdalga 1978:45).

9 Grunden lades av Giuseppe Donizetti, en broder till den mer ryktbare opera-kompositören Gaetano Donizetti. Donizetti anlände 1828 till Konstantinopel.

följde regeringen till Ankara. En militärmusikskola startades 1939. Antalet militärorkestrar ökade snabbt under de följande decennierna. Vid republikens femtioårsfirande 1973 fanns fyra "harmoniska" orkestrar (*armoni muzika*) och 65 musikkårer (*bando*) (Tuğlacı 1986:97). Genom den långvariga allmänna värnplikten har praktiskt taget alla turkiska män exponerats för militärmusiken. Agentgruppen har förmodligen en relativt stor klassmässig variationsbredd. Militärmusikkårererna har troligen varit den kvantitativt viktigaste förmedlaren av professionellt utförd, levande (i motsats till inspelad eller radioutsänd) musik av västerländskt ursprung.

Arabesk: Orientaliserande populism

Produktionsfältet är ett resultat av de senaste decenniernas medialisering. Karaktäristiskt är ett oortodox användande av musikaliska resurser som förknippas med den mellanöstliga kultursfären (från *Türk San'at Musikisi*, *Türk Halk Müziği*; men i synnerhet dessas arabiska motsvarigheter) i kombination med instrument av västlig proveniens och den moderna fonogramhanteringsinspelnings- och produktionsteknik.

Republikens kulturpolitiska etablissemang ser den orientaliserande populismen som en vulgär motströmning till de turknationella modernitets- och progressivitetssträvandena. Musik med arabeskens karaktäristika är bannlyst inom den turkiska statskontrollerade radion (TRT). Fältets ursprung står att finna i den arabiska filmindustrins musikbehov. Flera turkiska kompositörer arbetade på 1940- och -50-talen för den egyptiska filmindustrin. När kassettrevolutionen kom fanns ett färdigt idiom och en etablerad inspelningspraxis. Användarna var dessutom redan bekanta med uttrycksmedlen, eftersom de egyptiska filmerna tillhörde de turkiska biografernas mest populära repertoar.

Användarna förefaller här rekryteras ur befolkningsskikt som kan karaktäriseras som lägre medelklass och arbetarklass. Utövargruppen är mer heterogen, men åtskilliga artister har en bakgrund som motsvarar den inom användargruppen vanliga. Utövargruppen är liten i förhållande till produktionsfältets totala population, ett förhållande som sammanhänger med de av medialiseringen betingade produktionsförhållandena; en artistelit producerar kortlivade musikaliska konsumtionsobjekt för en masspublik.

Hans uppgift var att organisera en efterföljare till *Mehterhane*, den avskaffade islamiska militärmusikinstitutionen. Ensemblebeteckningarna är som synes italienska inlån. Ordformen *muzika* används endast om militärkårer (jmf *musiki* och *müzik*).

Mainstreampopulism

Även detta produktionsfält har växt fram genom medialiseringen. Inom fältet används i stor utsträckning samma media- och produktionsresurser som inom den orientaliserande populismens fält, men de musikaliska resurserna motsvarar huvudsakligen den "internationella" populärmusikens. Inhemska instrument används t ex i mycket begränsad utsträckning. Ett "mediterrant" mainstreamidiom odlas, som ofta för tankarna till italiensk och spansk populärmusik. Det är utövare och mediaföretagare ur detta produktionsfält som deltar för Turkiet i t ex Eurovision Song Contest.

Agenterna, i synnerhet användarna, rekryteras företrädesvis inom den urbaniserade medelklassen. Mainstreampopulismen är, liksom arabesken, ett masskulturfenomen.

Ytterligare några musikaliska produktionsfält skulle kunna skisseras för att komplettera bilden. Jag tänker på företeelser som *caz* ("jazz"), *modern folk* och *rok* ("rock"). Dessa har karaktär av produktionsfält in nascendi, är kvantitativt jämförelsevis marginella och saknar ännu de ovannämnda fältens stabilitet och institutionella strukturer. Detta gäller även för den musikaliska nyodling vilkas produkter etiketteras som *çağdaş* ("samtida", "nutida").¹⁰ Här rör det sig om försök i medvetet syntetiserande riktning, ofta med en musikstrukturell anknytning till *Türk Halk Müziği*. De artister som kan sorteras in i detta fack har ofta, liksom användarna av deras produkter, en "progressiv" politisk orientering och en viss intellektuell framtoning.

Runt om i landet kan man fortfarande träffa på fragment eller relikter av den förrepublikanska bykulturens musikaliska komponent. Dessa bör dock ses som lokala fenomen utan den rikstäckande giltighet som de ovannämnda produktionsfälten besitter.

Positioner och relationer i det nationella musikfältet

Jag vill erinra om att de musikaliska produktionsfälten inte skall förstås som isolerade öar i en arkipelag, vare sig beträffande de musikaliska eller personella resurserna. De olika produktionsfältens musikresurser kan i viss mån överlappa varandra, men varje fält har sin individuella profil. Många utövare är parallellt verksamma inom flera produktionsfält. Så finns personella överlappningar mellan TSM och *Dini Musikisi*, mellan

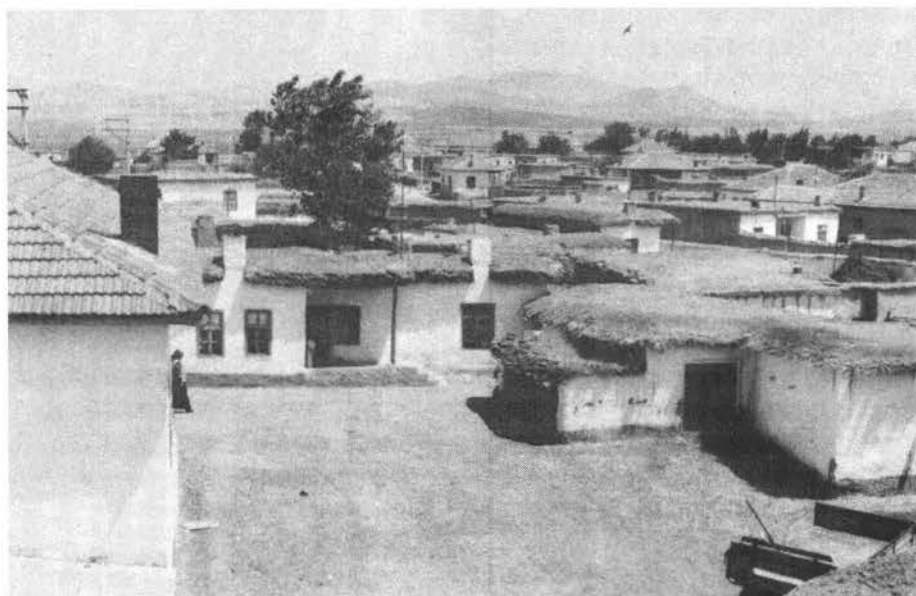
¹⁰ Termen "*özgün müzik*" ("originalmusik, "originell musik" i motsats till traditionell) som lanserats inom den turkiska fonogramindustrin tycks inte ha blivit accepterad i musikerkreter.

THM:s och *Arabeskens* produktionsfält och mellan *Fasıl* och *Arabesk*. Vissa fält tycks däremot ha starkt kontrastiva sociala relationer, vilket nästan utesluter parallell aktivitet. Det gäller t ex THM och TSM (Markoff 1986:66, 145, 151).

Det måste framhållas att all den musik som konsumeras i Turkiet givetvis inte produceras inom de ovan skisserade musikaliska produktionsfälten. Medialiseringen innebär ju också ett starkt inflöde av utländska, mest västerländska fonogram, som förutom den kommersiella spridningen också når ut via TRT, t ex under programrubriken *Hafif Müzik* ("lätt musik").

Till sist skall frågan om de musikaliska produktionsfältens statusrelationer beröras. Klart dominerande positioner torde intas av BSM- och Arabeskfälten. BSM (den västerländska konstmusiken) utövar sitt inflytande främst i kraft av sitt stora kulturella och sociala kapital; produktionsfältet befinner sig ju "nära" den politiska makten, den är ett av kemalismens ideologiska redskap. Beslut av kulturpolitisk natur har stor betydelse för fördelningen av produktionsresurserna inom detta produktionsfält. Arabesken dominerar snarare genom sitt ekonomiska kapital, och kommersiella beslut är där avgörande, liksom inom mainstreampopulismen, som dock möjligen befinner sig på ett statusmässigt mittfält.

I en hög statusposition, dock underordnad BSM, kan vi också placera THM, som ju också har en stark koppling till den statsbärande ideologin. TSM, den inhemska konstmusiken, och i synnerhet *Fasıl*, intar mer underordnade, dominerade positioner (jag erinrar om att det här inte är fråga om de enskilda agenternas sociala status). *Dini musikisi*, den islamska musikens produktionsfält, intar en ambivalent position i utkanten av det totala musikfältet. Tendensen till estetisk emancipation tyder dock på en underordning under BSM; den västerländska konstmusikens musikdefinition och framförandeformer tränger ju in även här.



I Kozanlı.

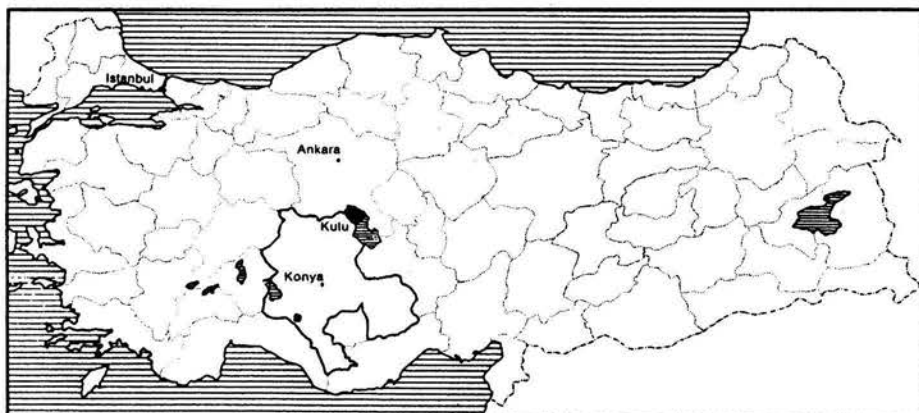
Byn

Efter denna flygtur på en nationell, turkisk makronivå som öppnat vida men en smula abstrakta historiska och sociala perspektiv skall jag nu försöka mellanlanda på den torra och vindsvepta anatóliska högslätten. Jag söker mig till bygderna mellan saltsjön Tuz gölü och Köroğlu-bergen, en till synes tidlös värld av bönder och herdar, som i många avseenden snarare för tanken till *darül'islâm* än till republiken *Türkiye*.

Kozanlı ligger ca 11 mil söder om Ankara, i Konya län (*il*). Byn, som har omkring 4000 invånare, tillhör Kulu kommun (*ilçe*), vars centralort är belägen ca 20 km österut.¹¹ Befolkningen består till större delen av självägande bondefamiljer. Jordbruk (huvudsakligen veteodling) och fåravel är de viktigaste näringsfången.¹²

11 Redogörelsen för de socioekonomiska förhållandena i Kozanlı med omnejd är baserad på Hütteroth 1982, Alpay & Sarnaslan 1984, Hjarnö 1988 och Lundberg 1991. För utförligare information hänvisas till dessa arbeten.

12 De centralanatóliska byarnas arkaiska utseende kan lätt föränleda förhastade slutsatser beträffande bebyggelsens ålder. Den nuvarande bosättningsstrukturen med stora, permanenta byar härrör huvudsakligen från slutet av 1800-talet. Tidigare var transhumans, dvs regelbunden flyttning mellan fasta vinter- och sommarbeten, den dominerande livsformen i området.



Figur 2. Turkiet, med Konya län (*il*) och Kulu kommun (*ilçe*). Efter Lundberg & Svanberg 1992

Inom Kozanlis administrativa område finns både turkisk och kurdisk befolkning. Det egentliga Kozanlı domineras av etniska turkar, medan "utbyn" Yeşilyurt är en helt kurdisk miljö. Det bör dock framhållas att de bägge befolkningsgrupperna förenas av den gemensamma islamiska kulturen och att turkisk-kurdiska släktskapsförbindelser förekommer.¹³

Fram till 1950-talet var det patriarkaliska flergenerationshushållet den grundläggande socioekonomiska enheten. En jordreform, som innebar att alla vuxna män fick egen jord, medförde då en förskjutning mot mindre hushåll av kärnfamiljsstorlek. Familje- och släktsamhörigheten är dock fortfarande det starkaste sociala bandet och bildar samarbetsgrundval i de nyare typer av företagsamhet som utvecklats, bl a som en konsekvens av utvandringen.

Arbetskraftsutvandringen från Kozanlı, liksom från kuluregionen i stort, startade under första hälften av 1960-talet. Jordreformen hade medfört att den traditionella nyodlingsverksamheten upphörde, vilket skapade kännbara försörjningsproblem. Till att börja med var det ensamma yngre men vanligtvis familjeförsörjande män som gav sig av. Så småningom (på 70- och 80-talen) tog de sina familjer till invandringslandet. I slutet av 1980-talet skall enligt bybornas muntliga uppgifter ett tusental personer från Kozanlı leva i olika europeiska länder.¹⁴

13 Den kurdiska närvaron i trakten går tillbaka till det tidiga 1800-talet. Efter första världskriget skedde också en viss kurdisk flyktinginvandring från de krigshärdade områdena i nuvarande östra Turkiet.

Turkar och kurder är bara två av inslagen i Centralanatoliens komplicerade etniska mosaik, där också bl a tatarer, turkmener och zigenare ingår.

14 Tillförlitlig statistik beträffande utvandringen saknas.

Migrationen har på ett djupgående sätt påverkat kultur och samhälle i byn. Migranterna har investerat sparkapital i byggnader och teknisk utrustning. De hemsända pengarna har medfört ökad köpkraft och ändrade konsumtionsmönster, vilket lett till en viss expansion av servicesektorn. Den sociala stratifieringen har också påverkats. Den del av befolkningen som tagit del i den internationella migrationen har etablerat sig som en relativt välbärgad "medelklass", medan de kvarvarande upplevt en försvagning av sin sociala status. Migrationen har också accentuerat övergången från patriarkaliska storhushåll till kärnfamiljer och därmed också lett till begynnande förändringar i könsrollerna.

Merkez cami, centralmoskén, är Kozanlis mest monumentala byggnad. Sunnitisk islam är bybornas "inhemska", förrepublikanska ideologi. Dess bokbundna symbolsystem, normer och värderingar är tätt sammanflätade med bondekulturens oskriftliga föreställningsvärld. Som vi tidigare konstaterat skiljer traditionell islam inte ut de aspekter som ur sekularistiskt perspektiv kan kallas "religiösa" från individens eller samhällets liv i övrigt. Islam möter oss således överallt i byn, den reglerar hemmiljöernas och klädedräktens (särskilt den kvinnliga) utformning, invånarnas matvanor och utbudet av drycker på kaféet. Dess via minarethögtalare förmedlade böneutrop kan ingen undgå att höra. Socialiseringen in i islam sker lika mycket i det dagliga livet som i den religionsundervisning som bedrivs i moskén.¹⁵

Turkiet, dvs den sekularistiska republiken och dess nationella ideologi, är också närvarande i byn. Men Turkiet är här någonting utifrån kommande och främmande som i grunden är antagonistiskt till den hävdvunna livsformen. Det företräds av representanter som är utbölningar och saknar egna rötter i byn. Skolan är sekularismens främsta spridningsredskap, men också radio och TV har spelat viktiga roller i skapandet och vidmakthållandet av republikansk turkiskhet i denna muslimska och patriarkaliska värld.¹⁶ TV kom dock till byn först i samband med elektrifieringen, som

15 I Kozanlı finns en *imam*, en böneledare med islamisk högskoleutbildning, i centralmoskén. I byns övriga, mindre moskéer finns endast funktionärer med lägre utbildning, som tjänstgör som böneutropare, tillsyningsmän etc.

Paradoxalt nog kan man förmoda att republiken i de centralanatoliska bymiljöerna har inneburit en *förstärkning* av den sunnitiska ortodoxin genom sin reglering av det religiösa livet och sin politiskt betingade misstänksamhet mot svårkontrollerbar heterodox fromhet. Under osmansk tid saknade många byar moské, men under de senaste decennierna har moskébyggandet tagit god fart, vilket också sammanhänger med de nya ekonomiska resurser som tillförts genom utvandringen.

16 Det turkiska skolsystemet tvingar de unga, nyexaminerade lärarna, varav många rekryteras på landsbygden, till ett slags indoktrineringens värnplikt. De kan nämligen först efter mångårig tjänstgöring i andra delar av landet söka tjänster

ägde rum 1974. Tidningar, liksom överhuvudtaget litterära produkter har mycket liten betydelse utanför skolhusets väggar.

Och så finns där också i Kozanlı den republikanska statens långa arm i polisens skepnad...

"Biraz abes": Musiken i Kozanlı

"Dom säger inte *musik* heller, det är bara zigenare som håller på och spelar och dansar omkring". (FÇ 86 02 27)

Fikret ville med den här formuleringen åskådliggöra hur familjefäderna i hans släkt värderar musikalisk aktivitet. Citatet visar också på ett förståelsen av musikförhållandena i Kozanlı viktigt faktum: avsaknaden av ett generellt musikbegrepp, motsvarande den moderna riksturkiskans *müzik* eller *musiki* — eller svenskans "musik".

Vi har konstaterat att byn Kozanlı utgör ett samhälle i omvandling. Förändringsprocessen påverkar alla kulturella nivåer, och inte minst det viktigaste symboliska redskapet, språket. Under den tidrymd som i första hand är intressant för min undersökning, dvs 1960–80-talen, tycker jag mig kunna urskilja två perioder, som skiljs av några händelserika år i början av 70-talet. Den första perioden kan vi kalla förmigratorisk i kulturellt avseende. Den kulturella påverkan från yttrevärlden som då förekom härrörde från Turkiet, dvs från den sekulariserade republiken. Under den andra, migratoriska perioden började kulturella effekter av den migration som påbörjats ca tio år tidigare bli tydligt märkbara. Migrationseffekterna sammanföll i tiden med masskommunikationens och medialiseringens intåg (el, telefon, TV) och förstärktes av dessa.

I det sena 80- talet används förvisso termen *müzik* av byborna, särskilt av de yngre (*musiki* tycks däremot vara en okänd term). Men *müzik* står för det nya, utifrån kommande och "moderna". Ordet anlände till Kozanlı som en ämnesbeteckning i den i byskolan gällande läroplanen. Avsändare var de zuckmayerskt inspirerade skolbyråkraterna i Ankara. Fram till ca 1970 existerade *müzik* i byn enbart som skolans musikundervisning à la Leipzig och i radions program. De förmigratoriska byinneväanarna klassificerade och benämnde musikaliska aktiviteter och produkter på ett sätt som inte

i sin egen hemtrakt. Därigenom upprätthålls ett främlingsskap mellan skolans representanter och byarnas människor.

motsvarar de taxonomier vi finner i moderna konsumtionssamhällen som t ex det svenska.¹⁷

Det turkiska ordet *oynamak* betyder "spela", "leka", "dansa" (men också "luras", "bedraga"). *Oynamak* (subst: *oyun*) täcker alltså ett brett semantiskt fält, där det musikaliska ingår tillsammans med en rad andra sociala aktiviteter. När man åsyftar spel på musikinstrument används verbet *çalmak* (subst: *çalma*), som också har ett brett användningsområde: "slå", "knacka på dörr", "ringa på klocka", "spela", "blanda", "stjåla", "sopa", "damma", "klinga", "låta". *Çalmak* kan utan närmare bestämning beteckna spel på instrument, men vill man vara tydligare kan man säga *çalgi çalmak*, där *çalgi* betyder "musikinstrument".

Någon entydig motsvarighet till svenskans verb "sjunga" finns inte heller; *söylemek* (av subst. *söz*, "ord") vars grundbetydelse är "saga", betyder också "sjunga". Sång och tal är aspekter av samma aktivitet; man "säger" alltså en sång (*türkü*, *şarkı*).

Sammanflätningen av verbalt och musikaliskt illustreras också av ordet *çağırma* (subst: *çağrı*, i Kozanlı ofta *çiğirmak*) som har grundbetydelsen "ropa" men också används om sångliga aktiviteter.

Någon term, motsvarande svenskans "musicera", som sammanfattade *çalmak*, *söylemek* och *çağırma*, fanns inte i det förmigratoriska språkbruket i byn. Där dvaldes dessa aktiviteter begreppsligt under taket *oynamak*, ett ord som i första hand användes om dans och lek, och där de musikaliska aspekterna var sekundära.

Under *oynamak* kunde dock böneutroparens prestationer (eller andra rituella vokala uttrycksformer inom islam) definitivt inte sorteras: *müezzin ezan okuyor*, "böneutroparen läser kallelsen" sade man ordagrant, han varken "sjunger" (*söyliyor*) eller "ropar" (*çağırıyor*).

Denna "förmigratoriska" terminologi tillämpas fortfarande av de äldre byborna, medan de yngre generationerna tenderar att använda *müzik* som en generell term i "zuckmayersk" mening, vilket avspeglar att de musikaliska handlingarna och produkterna abstraheras och frigörs från sina kontextuella sammanhang – musiken blir en självständig aktivitet.

Efter denna genomgång av den "inhemska" klassificeringen av de akustiskt expressiva aktiviteterna (dvs vad som ofta kallas den emiska nivån) riktar jag nu blicken mot de musikaliska aktörerna i byn. Mitt perspektiv blir då eticistiskt, dvs jag undersöker vilka människor som kan

17 Diskussionen kring de förmigratoriska musikförhållandena i byn är baserad på intervjuer med några (av kommunalordföranden som informanter föreslagna) äldre bybor utförda i juni 1989 (amatörpoeten mm Ilyas Karpus 89 06 23, lanthandlaren Hacı Osman Çorap 89 06 22–23 m fl), samt på uppgifter från Fikret.

stoppas i mitt musikvetenskapliga musikfack och hur dessa eventuellt visar sig kunna indelas i olika kategorier alltefter sina relationer till musiken och de övriga byborna. Den bild av de förmigratoriska förhållandena som framtonar kan schematiskt tecknas på följande sätt:

A PROFESSIONELLA

1 "Spelmän" som spelar *bağlama* och *darbuka* samt sjunger. Kategoriserar av byborna som *çinganlar*,¹⁸ "zigenare". Försörjer sig huvudsakligen som kringvandrande, tältboende hantverkare (huvudprodukt *kasnaklar*, "säll") Framträder sporadiskt som gatumusiker vid sina besök i byn.

2 "Spelmän" som spelar "*ince saz*"¹⁹, dvs långhalslutan *cümbüş*, violin, *bağlama*. Tillhör ej bybefolkningen; några bosatta i Ankara. Engageras vid fester t ex i samband med omskärelse.

3 "Spelmän" som på *davul* (stor tvåfällstrumma) och *zurna* (skalmeja) utför fest- och dansmusik, oftast i samband med bröllop. Ej bosatta i byn; tillhör den etniska gruppen *abdal*.

B ICKE-PROFESSIONELLA

1 Religiösa funktionärer (*müezzin*, *imam*). Utför inom ramen för sina yrkesroller *kıraat*, *ezan* etc.

2 Lärare. Fullgör musikundervisning enligt läroplanens föreskrifter.

3 Flöjtspelande herdar, *çobanlar*. Den öppna längsflöjten *kaval*²⁰ omhuldas särskilt av herdarna och betraktas som ett yrkesattribut.

4 Personer med erkänd vokal uttrycksförmåga, vilkas musikaliska prestationer dock inte ingår i någon yrkesroll. Endast denna kategori omfattar såväl män som kvinnor. De övriga kategorierna är exklusivt manliga.

18 Dialektal ordform: riksturkiska *çingeneler*.

19 Ordet *ince* betyder "smal", "tunn", "känslig": *ince saz* är "soft" strängaspel, i motsats till *davul-zurna*-spelarnas mera påträngande kreationer.

20 Om öppna längsflöjter, se Hammarlund 1983.

Med "professionella" avses här musikutövare som får pekuniär eller materiell ersättning för *avgränsade musikaliska prestationer*. En professionell musikutövare behöver dock inte ha sin huvudsakliga försörjning genom musiken (A1). Den "icke-professionella" gruppen omfattar då personer som kan utföra musikaliska prestationer inom ramen för en *icke-musikalisk yrkesroll*, för vilken de uppbär ersättning (B1, B2), samt personer för vilka musikaktiviteten inte är förknippad med vare sig ersättning eller yrkesroll (B4).

Det visar sig alltså att det i förmigratorisk tid inte fanns några professionella musikutövare inom den egentliga bybefolkningen. Att inträda i den socialt mycket lågt värderade rollen som "spelman", *çalgıcı*, var otänkbart för en person som ville bevara sin heder och ställning i bysamhället. Spelmännens aktiviteter låg ofta bortom gränsen för *haram*, det olämpliga, förbjudna och orena, särskilt i den mån de tenderade att vara frigjorda från rituella sammanhang som bröllop och omskärelse, vilket väl särskilt var fallet med det musicerande som kategorin A1 stod för. De på eget initiativ framträdande och i bästa fall med tillslängda slantar betalade "zigenarna" stod helt utanför bysamhället, de berörde det bara sporadiskt och visade då byborna sådant som "vi här i byn absolut inte sysslar med". En mer etablerad och stadig relation till bysamhället hade *davul-zurna*-spelmännen (A3). De engagerades vid festliga tillfällen och utförde musik som ingick i en rituell kontext. Men även om dessa yrkesmän åtnjöt en viss respekt som hantverkare var de dock stigmatiserade outsiders med etnisk särprägel. De tillhörde gruppen *abdal* ur vilken de flesta *davul-zurna-çalgıcılar* i regionen rekryterades.²¹ *Abdal*-musikerna var expressiva specialister; i en situation av etnisk arbetsdelning fann de sin utkomst genom att försörja byborna med musik, en av de symboliska resurser som var oundgängliga i de ritualer som medverkade till bysamhällets sociala reproduktion.

21 *Abdalerna* är en av Turkiets många mer eller mindre socialt stigmatiserade sk lågstatusgrupper. Termen *çingene* ("zigenare") används i allmänt språkbruk som de utomstående sammanfattande beteckning på dessa sinsemellan mycket olika grupper, som var och en har sin egen självkategorisering. *Abdalerna* talar turkiska och tillhör i religiöst avseende den alevitiska riktningen inom islam. De har i många områden, således inte bara i kulutrakten, dominerat dansmusik-utövningen på landsbygden. Bland icke-*abdaler* är ordet *abdal* eller *aptal* inte bara en etnisk beteckning. Det används också adjektiviskt med betydelsen "dåre", "tok".

Flertalet av de *abdal*-musiker som anlitas i Kozanlı uppges vara bosatta i byn Çekirge: "Alla som bor mellan Ankara och Konya använder spelmän från Çekirge" (İlyas Karpus, Kozanlı 89 06 23).

Beträffande "zigenare", *abdal* och andra "lågstatusgrupper" i Turkiet se vidare Svanberg 1986.

Inom den egentliga bybefolkningen fanns den största musikaliska kompetensen och det största formella kunnandet troligen inom gruppen B1, de religiösa funktionärerna. Deras användning av musikaliska resurser var emellertid, i enlighet med den islamiska musiksyn som jag redogjort för i föregående avsnitt, begreppsligt helt skild från allt sådant som kunde betecknas som *oyun*. Det ålåg *imam* och *müezzin* att använda sina musikaliska redskap så, att de inte profanerades genom likhet med visor och dansmelodier.

Byborna använde bara två musikinstrument: ramtrumman *def*, som användes till ackompanjemang av dansvisor, och den öppna längsflöjten *kaval*, men den var som vi sett ett herdarnas attribut. Men *bağlama* då, detta flaggskepp i Turkiets folkliga musicerande?

"Att byborna spelar *saz*, ja det började för tio, femton år sedan / *saz* = *bağlama* / ...De åker till Europa och kanske ser där hur man spelar, och då börjar de bli intresserade. Förr tyckte folk att man var lite konstig eller lättsinnig (*biraz abes*) om man ville spela *saz*. ...Nu finns det några som spelar, men de spelar var och en i sitt hörn och har inte utvecklat sig". (İlyas Karpus, 68, Kozanlı, juni 1989)

Migrationen har i själva verket accelererat en process som sammanhänger med radions spridning av idéer och musikaliska repertoarer från den folkliga estradens musikfält, dvs dess utsående av *Türk Halk Müziği* i byarnas mylla, och skolans upptagande av turknationella folklorkoncept från *Halk evleri*- och *Köy enstitüsü*-rörelserna. *Müzik* utövas nu av bybor, medan bykulturens gamla expressiva former vittrar bort. Någon kavalspelande herde finns inte längre i byn. Kassettbandspelande grabbar som vallar får ser man däremot i markerna. Kavaltoner, inflätade i *Türk Halk Müziği* eller *Arabesk*, klingar stundom ur deras högtalare.

Och *ezan* klingar från fler minareter och ur fler högtalare än någonsin förr.

Sverige

I de båda föregående avsnitten i del II har jag ganska ingående redogjort för historiska bakgrundsvariabler och sociala och kulturella förhållanden i de delar av migransens hus som befinner sig i Turkiet. När vi nu kliver in i den "svenska" avdelningen kan min framställning givetvis göras något mindre detaljerad: läsaren förväntas redan ha tillgång till "basic facts". Syftet är naturligtvis inte att i detalj analysera det svenska samhällets historiska rötter och komplexa strukturer utan att fokusera de sidor av Sverige som migranterna främst kommer i kontakt med och som har speciell betydelse för utformningen av deras svenska liv, i synnerhet deras musikliv. Framställningen blir i ganska hög grad kontrastiv; det är främst skillnader mellan Turkiet och Sverige som uppmärksammas.²²

De migranter som på 1960-talet i allt större skaror började bege sig till Sverige mötte ett högt industrialiserat och starkt urbaniserat samhälle.²³ Detta samhälle kunde för dem framstå som etniskt, språkligt och klassmässigt homogent jämfört de dessa avseenden komplexa förhållanden de var vana vid från det turkiska hemlandet. Den svenska enhetligheten var i stor utsträckning ett resultat av statsmaktens här mycket tidiga likriktningssträvanden, där det efterhand alltmer centraliserade skolväsendet var ett av de viktigaste redskapen. Ett brett och konsumtionsstarkt mellanskikt – utan motsvarighet i Turkiet – hade utvecklats under 1900-talet och blivit en allt viktigare politisk och social faktor.

Just 60-talet var väl guldåldern för den s k svenska modellen. I detta välfärdssamhälle överflyttas ansvaret för social trygghet, ja rentav för många mellanmännsliga relationer i stor utsträckning från familjen och släkten till institutionerna. Från vaggan till graven träder de in med överlappande ansvarsområden: barnavårdscentral, dagis, skola, fritids, arbetsförmedling, bostadsförmedling, socialbyrå osv. Personliga och emotionella relationer skiljs i allt större utsträckning från ekonomiska och administrativa; man skall i denna modell inte "behöva" vara beroende av släkt och vänner för att etablera sig eller trygga sin ålderdom. Samhället

22 Man bör därmed inte bortse ifrån att det också finns *likheter* mellan de båda nationalstaterna Turkiet och Sverige. Båda staterna brukar t ex beskrivas som blandekonomiska system med stora inslag av offentligt ägande. Byråkratins omfattning och maktställning anses i bägge länderna vara betydande, kanske alltför betydande. Föreställningen om den centraliserade och homogena nationalstaten genomsyrar i hög grad såväl administrationens som befolkningens politiska värderingar både i Turkiet och Sverige.

23 Om de svenska *kulturmönstren* också var urbanistiska i kvalitativ mening är en annan fråga.

ses som en mekanism som genom social ingenjörskonst kan göras alltmer välfungerande, dvs i mindre utsträckning beroende av "irrationella" faktorer som etnicitet och börd. Trygghet och jämlikhet blev centrala begrepp i denna välfärdsideologi, begrepp som blev föremål för ett slags konsensus som spände över den konventionella politiska uppdelningen i socialister och borgerliga. Tryggheten skulle administreras opersonligt, distribueras individuellt och fördelas jämlikt.

Kännetecknande för den svenska situationen var alltså den starka institutionaliseringen. I Turkiet utövade staten stor makt, men så att säga på distans, genom politiska påbud och ideologisk censur och genom militärens rent fysiska maktutövning. Det nationella blev där så viktigt just därför att det i ovanligt hög grad var en *symbolisk* samlingspunkt utan reell bas i den etniska verkligheten. Men för den sociala tryggheten kunde den turkiska staten endast sörja i begränsad utsträckning. Familjen, släkten och släktskapsgruppen är i Turkiet fortfarande betydelsefulla sociala entiteter med högst påtagliga ekonomiska, politiska och sociala funktioner.

I Sverige tillkommer vid sidan av de statliga och kommunala institutionerna de sociala folkrorelserna, som inte har några motsvarigheter i Turkiet: fackliga organisationer, enfrågeorganisationer som nykterhetsrörelsen, intresseorganisationer som Hyresgästförbundet etc.²⁴

Migranternas bild av Sverige har kommit att präglas av institutionernas avkänade fasader, av blankettmottagande funktionärer och av förortsmiljöernas traditionslösa rekordårsarkitektur. Jag har många gånger bland dessa människor mött vad som skulle kunna kallas en *ahistorisk* bild av Sverige: Sverige är för dem folkhemsdecenniernas modernitet och rationalism. Det bondska Gammelsverige existerar inte i deras föreställningsvärld.²⁵

24 I Turkiet var fackföreningsverksamhet förbjuden fram till 1947. Strejkrätt infördes först 1963 (Shaw & Shaw 1988).

25 Jag minns den utvandrade bonden som en sommardag 1976 visade mig runt i sin kappadokiska hemby. För honom var Sverige bostadsområdet i Botkyrka och arbetsplatsen hos Ericsson. Ur det perspektivet tolkade han mina frågor om byliv och jordbruksmetoder som ett utslag av ett fullständigt främlingsskap inför den förindustriella bondetillvaron. För en svensk måste ju alla hans redskap vara obegripliga tingestar.

"Det här är min fruktträdgård, och där bakom ligger min veteåker" sade min värd när vi närmade os slutet av bygatan. "Vet du hur vi gör när säden är mogen? Då tar vi den här grejen. På det långa skaftet sitter det en stor kniv som är mycket vass. Man håller i skaftet så här, och så kan man skära av stråna."

Han gick ut i veteåker och svingade lien.

Musiklivet in på livet

– Nu har jag fått Kulturrådets papper, sade Fikret till mig i telefon en januaridag 1989. Det är ganska krångligt det här, och svårt att begripa sig på. Man måste fylla i en massa saker om ekonomi och sånt. Du kanske kan hjälpa mig lite med det här?

Vi stämde träff några dagar senare ute i Tensta, där Fikret en eftermiddag i veckan undervisade i *bağlama*-spel inom kommunala musikskolans ramar. Nu hade han några håltimmar mellan sitt jobb på fritids och musikkursen. Vi gick och satte oss på ett kafé i Tensta centrum och tog fram ansökningshandlingarna och de bifogade anvisningarna.

Fikrets problem berodde i hög grad på blankettspråkets terminologi med dess underförstådda definitioner. Vad menades t ex med "tryckfärdigt original"? Vad skulle egentligen inräknas i "marknadsföringskostnaderna"? Varför skulle man ange vilken studio som skulle användas, när man inte ens visste om produktionen skulle kunna genomföras, etc?²⁶

Fikret hade bestämt sig för att delta i ett spännande kulturbyråkratiskt sällskapsspel med ovissa vinstchanser. När han öppnade lådan visade det sig dock att såväl spelregler som spelplan var avfattade på ett främmande språk. Och var fanns spelpjäserna?

Under nedtoning av min egen kompetens vad beträffar fonogrambidragsansökningar tolkade jag i görligaste mån formulärsvenskan, men våra diskussioner över lankigt kaffe och torra wienerbröd kom alltmer att beröra mer grundläggande frågor än de rent terminologiska. Vad var det egentligen för pengar Fikret sökte? Och vad gjorde egentligen Kulturrådet?

När Fikret rusade iväg till sina väntande *bağlama*-elever hade han klart för sig vad som skulle stoppas in i blankettens olika rutor och kolumner. För att kunna färdigställa ansökan måste emellertid aktuella kostnadsuppgifter införskaffas från tryckerier, studioföretag och andra underleverantörer i den komplicerade fonogramkedjan. Vi kom överens om ett uppföljande kafémöte några veckor senare när bitarna kunde förväntas ha fallit på plats.

*

26 Det bör framhållas att Kulturrådets ansökningsblanketter för fonogramstöd riktar sig till etablerade *fonogramproducenter*, inte till enskilda musiker. (Turkiska riksförbundet stod i detta fall som sökande organisation.) Detta förstärkte givetvis Fikrets av den turkisk-svenska kulturklyftan orsakade tolkningsproblem.

Det svenska musiksamhällets organisatoriska struktur är resultatet av en historisk process och inte ett system som en gång för alla uppställts av kulturbyråkraterna, trots den vilja till helhetsgrepp som exponerats i olika statliga utredningar. Den totala bilden är därför "mycket komplex, för att inte säga rörig, och den blir inte klarare av att ingen organisationsbildning är den andra lik", skriver Henrik Karlsson i sin bok *Musikspelet*, som är en översikt över det svenska musiksamhället (1985:86). Karlsson presenterar i tablåform de statsunderstödda institutionerna, men betonar att en sådan uppställning inte är hela sanningen. "Inom och mellan institutionerna verkar talrika samrådsgrupper, kommittéer, konsultgrupper, redaktioner, programråd, referens- och expertgrupper, utredningar etc".

Liksom andra industriella eller postindustriella demokratier kännetecknas det svenska samhället av en överflödande symbol- och informationsproduktion. Symbolproduktionen och symbolanvändningen spänner över ett vitt fält, alltifrån marknadsföring och politisk propaganda till de emanciperade estetiska aktiviteter som med ett samlingsbegrepp brukar kallas "kultursektorn". Kulturen i denna mening ses av institutionerna som en resurs, som ett slags andligt näringstillskott som i princip är tillgängligt för alla, oberoende av klass, kön och bostadsort. Den av sociologer upprepade gånger påtalade "ojämlika" fördelningen av det kulturella goda (se t ex Nylöf 1967, 1970, 1977, vidare Karlsson 1985) ses oftast som ett distributions- och administrationsproblem. Genom information, upplysning, ekonomiskt stöd och förbättrad distribution skall allt fler medborgare kunna suga åt sig den kulturella mannan, som är en brygd med enastående melioriserande effekter på individ och samhälle.²⁷

"'Musiklivet' blir alltmer liktydigt med organisatoriska, kulturpolitiska, ekonomiska och fackliga frågor", heter det vidare hos Karlsson (1985). Den långtgående institutionalisering som sedan länge präglat den svenska modellen kom under 1960- och 70-talen att i allt större utsträckning omfatta även produktionen och distributionen av estetisk kultur, en utveckling som blev synnerligen påtaglig även på musikområdet. Sedan gammalt hade staten stött vissa prestigefyllda producerande institutioner, som Operan i Stockholm och ett antal symfoniorkestrar, samt de utbildningsanstalter som försörjde dessa flaggskepp med kompetenta besättningar. Utvecklingen under 1960-talet ledde till etablerandet av några

27 "Kultur producerar medmännisklighet och motverkar Sjöboanda", säger direktören för Statens Kulturråd i en DN-artikel, som skrevs med anledning av presentationen på sensommaren 1990 av kulturrådets budgetförslag och en därmed sammankopplad "Kulturmonitor" som sammanställts av Sifo (Söderberg 1990).

betydelsefulla producerande/distribuerande och administrativa institutioner, Rikskonserter (1968), Regionmusiken (1971) och Statens Kulturråd (1974). Samtidigt som stat och kommun mot bakgrund av den nya kulturpolitik som beslutades 1974 tog ett allt större ansvar för musiklivet expanderade också den ideella, "fria" organisationssektorn med musikföreningar, musikfora, fria grupper etc.²⁸ Institutionerna och de mer eller mindre ideella organisationerna befäste vad som brukar kallas den icke-kommersiella sektorn, men denna icke profitmaximerande del av musikfältet är naturligtvis inte ett isolerat och fristående musiksamhälle. Kommersiellt och icke-kommersiellt är sammanflätat i ett komplicerat och svåröverskådligt "blandekonomiskt" växelspel.

Det är i vårt sammanhang intressant att jämföra de svenska musikinstitutionernas ställning med de turkiska. Statliga musikinstitutioner finns, som vi har sett, även i Turkiet, men det handlar där nästan enbart om producerande (orkestrar, musikteater) och utbildande enheter (fram till mitten av 1970-talet enbart aktiva inom den västerländska konstmusiksfären). Mecenatskap och sponsring, där bl.a vissa banker spelar en framträdande roll, är viktiga inslag i den turkiska bilden. Ministeriet för Kultur och Turism (sic) spelar en viss roll som garant för festivaler och publikationer mm, men några egentliga motsvarigheter till Rikskonserter eller Kulturrådet finns inte. Statens agerande inom det icke-institutionella musiklivet är ytterst begränsat; där råder marknadens kommersiella villkor.

I Sverige däremot underhåller staten genom ekonomiska bidrag (Kulturrådet) och engagemang (Rikskonserter) en fri, men icke-kommersiell verksamhet. Frilansande musiker befinner sig i en kommersiell situation, men kan också agera gentemot de statliga institutionerna, som kan sägas ha inträtt i de roller som en gång uppbars av mecenaterna och hovet.²⁹

Musikens och musikaktiviteternas starka ställning är ett påfallande drag i den svenska bilden. Musiklyssnande och musikutövning anges som ett av de viktigaste "fritidsintressena", särskilt bland ungdomen. På 1970-talet var svenskarna enligt vissa uppgifter det folk i världen som lade ned

28 Både den nya kulturpolitiska orienteringen och den "alternativa" musikälskarens framväxt kan ses som reaktioner mot den transnationella kommersiella musikindustrins allt större inflytande över musikutbud och musikanvändning, en utveckling som i sin tur sammanhänger med mediateknologins snabba expansion (Wallis & Malm 1984:120 ff)

29 Det tidiga 1990-talet har förvisso inneburit vissa vittringstendenser i det svenska modellbygget. Sponsring har ju blivit en företeelse att räkna med, även om de satsade summorna vanligtvis är obetydliga jämfört med de belopp som plöjs ned i sportevenang och idrottsverksamhet.

mest pengar på fonogram räknat per capita (Karlsson 1985). Statens och kommunernas stöd till musiken avspeglar en i grunden positiv musiksyn; musik är en viktig och socialt acceptabel, ja högt värderad verksamhet.

I Turkiet är synen på musik och musikerns ställning mer ambivalent. Musikerns sociala status kan generellt sett sägas vara lägre än i Sverige (vilket givetvis inte hindrar att vissa musiker kan uppnå en avundsvärd ekonomisk position). Statens insatser på det kulturpolitiska området har i högre grad (och mer explicit) än i Sverige präglats av *ideologiska* och *politiska* syften; man har intresserat sig för musiken främst som ett *redskap* i nationsbygget, inte som ett mål i sig.

Den estetiska symbolproduktionens villkor i Sverige betingas, som ovan antytts, i hög grad av förhållandet mellan de två polerna "kultur" och "kommersialism". "Kultur" står då för de aktiviteter och produkter som betraktas som självskrivna objekt för institutioner som Kulturrådet och Rikskonserter, samt för pressens kulturbevakning. "Kulturen" existerar i stor utsträckning genom politiska beslut. Den är så lokaliserad närmare den politiska än den ekonomiska makten, medan den kommersiella symbolproduktionens inflytande mer är baserat på ekonomisk makt.³⁰

I Sverige, liksom i större delen av världen i övrigt, har den snabba medialiseringen bidragit till en ökande komplexitet och föränderlighet i det totala musikfältets struktur. De musikaliska produktionsfälten förökar sig genom delning, bilden förändras kalejdoskopiskt; vid varje titt tycks ett nytt och mera komplicerat mönster ha uppstått.

I en hög statusposition, huvudsakligen grundad på kulturellt och socialt kapital finner vi den västerländska konstmusikens produktionsfält, den musikaliska "kultur" som bl a realiseras i konserter, på operascener och i Musikradion. I en likaledes dominerande position, som här dock grundas på förvaltning av ett ekonomiskt kapital, hittar vi ett populär-musikaliskt industriellt-kommersiellt produktionsfält som bl a har representeras av fenomenet ABBA. Utanför "kultursektorn" och i dominerade positioner i förhållande till de ovannämnda produktionsfälten dväls t ex de svenska dansbandens och country & westernmusikens respektive produktionsfält. Jazzens produktionsfält torde i dag kunna mobilisera avsevärt mer kulturellt och socialt än ekonomiskt kapital. Jazzfältet har dock, liksom rockens produktionsfält, en lägre statusposition än konstmusiken, men rocken befinner sig i ett generationsväxlingsbetingat avancemang och erövrar stadigt nya kulturella bastioner.

30 Termen politisk används här i vid mening. Det är således inte bara partipolitiska eller parlamentariska beslut som avses utan även administrativa och organisatoriska åtgärder av mångahanda slag. Politiska relationer är inte förknippade med direkta ekonomiska transaktioner; besluten fattas på andra grunder och med mera långsiktiga strategiska och ideologiskt betingade mål.

Inom den svenska folkmusikens produktionsfält spelar det kulturella kapitalet en avgjort viktigare roll än det ekonomiska. Det bör i detta sammanhang betonas, att den svenska folkmusiken aldrig fått någon sådan ideologiskt motiverad koppling till den politiska makten som sin turkiska motsvarighet, även om en nationell symbolism – med olika politiska förtecken – kan förmärkas såväl inom den äldre spelmansrörelsen som inom den ”progressiva” folkmusikrörelsen på 1970-talet.

Anatolien i Sverige

Det är fullsatt i Alby skolas aula när jag kommer dit en fredagkväll i mars 1989. Detta är en familjeföreställning i flera bemärkelser; grånade patriarker är bekvämt utplanterade på de bästa platserna, omgivna av döttrar och sonhustrur. Spädbarn skriker, större barn springer stojande mellan bänkraderna. Hundratals engagerade samtal försöker överrösta stojet. Många av männen och tonårsgrabbarna dröjer sig ännu kvar i foajén, där den blåaktiga cigarrettröken står tätare än någonsin smogen över Gyllene hornet.

Vad är det som fört hit alla dessa människor, vad är det som fångar deras intresse? Ingenting pågår ju på scenen. Programmet skulle enligt uppgift börja kl 17.00, men nu är klockan redan kvart i sex. Detta tycks dock inte vara något problem för publiken, som med själ och hjärta går upp i att beskåda och belyssna sig själv; här verkar auditoriet vara den egentliga men inofficiella huvudattraktionen, t o m när det så småningom börjar hända saker på estraden.

Den officiella anledningen till denna kulturföreläsning som arrangeras av *Alby Türk İşçi ve Kültür Derneği* (Alby turkiska arbetar- och kulturförening) är en sverigebesök av tre *âşıklar* från Ankara. Man har sammanställt ett långt program, där olika lokala förmågor får värma upp publiken inför huvudartisternas framträdande.

Jag har medfört bandspelare för att dokumentera musiken. Till att börja med hittar jag ingen lämplig plats i den överfulla lokalen. Så småningom blir jag igenkänd av Turkiska Riksförbundets representanter, som erbjuder mig en av de stolar för honoratiores som ställts fram i mittgången. Akustik och ljudanläggning gör det emellertid mycket svårt att från publikplats på ett tillfredsställande sätt fånga upp de musikaliska ljuden, och så småningom blir publikens aktivitet minst lika intressant för mig som artisternas; jag börjar lyssna mer bakåt än framåt. En av mina grannar uppfattar emellertid att något slags inspelningsproblem föreligger. Han tar därför vänligt men resolut min mikrofon och placerar den i oroväckande närhet av en rasslig högtalare.

Nu börjar programmet sent omsider. Först på scen är en *bağlama*-grupp från Alby, en produkt av den kursverksamhet med *bağlama*-spel och sång som varit ett inslag i föreningslivet sedan slutet av sjuttioalet. Sju pojkar spelar *bağlama* dirigerade av sin lärare Ahmet Tekbilek. Bakom dem står en grupp flickor som bildar en unison kör. De framför tre-fyra sånger, livligt applåderade av publiken, som under hela framträdandet dock fortsätter att umgås på samma sätt som tidigare. Samtals- och barnleksnivå är oförändrad, och dörrarna till foajén står alltså öppna.

Efter *bağlama*-gruppens sista nummer fälls ridån, och två unga damer i tjugوårsåldern, kvällens konferencierer, glider fram vid rampen. Nu blir det *Hoşgeldiniz* ("välkomna"), kort genomgång av programmet, hälsningar till inbjudna gäster etc. Efter en diktuppläsning är det dags för Albys och Kozanlis artistiske representant, Fikret Çeşmeli, att inta scenen.

Efter sin första sång har Fikret en lång diskussion med den person som ansvarar för ljudanläggningen. Dennes grundprincip tycks vara: starkt, så att det hörs över sorlet, men inte riktigt så starkt att publiken inte kan **samtala**. Med något föräddlad ljudbild sjunger så Fikret ytterligare ett par sånger, innan han lämnar plats för den förste sångaren från Ankara, som pluggar in sin kontaktmikade *bağlama* direkt i mixern och producerar ett rivande taggtrådssound.

Under *âşık*-framträdandet blir interaktionen mellan artister och publik allt livligare, dock inte så att publiken förvandlas till tysta och i lyssnandet absorberade åhörare. Vad som händer är att man börjar dansa när en välkänd centralanatolisk melodi spelas; några män tar scenen i besittning och utför bejublade den populära *misket*-dansen.

Fikret kommer och sätter sig bredvid mig. "Jag gjorde ett kort program, det är jobbigt att **spela** så här. Dom är inte vana att lyssna. Dom lyssnar inte, **bara pratar**". Efter en stund tillfogar han: "Det här är precis som i Kulu. **Bara huset** är annorlunda, annars är alltihop som där!"



FOTO FÖRF.

Alby skola mars 1989.

År 1960 fanns 168 turkiska medborgare i Sverige. Tjugofem år senare uppskattade invandrarverket gruppens storlek till omkring 20 000 (Svanberg 1988). De enstaka människor med turkiska rötter som fram till 50-talet letat sig till vårt land var ensamvandrare som ofta genom tillfälligheternas spel hamnat här i den nordliga periferin, men i början av 60-talet blev Sverige ett av mottagarländerna för den snabbt accelererande turkiska arbetskraftsutvandringen.³¹

Perioden av utpräglad arbetskraftsmigration, bl a karaktäriserad av ett stort inslag av ensamma män, som under långa perioder levde skilda från sina familjer, var relativt kort och varade fram till början av 70-talet. Den migration som sedan förekommit är till stor del en följd av familjeförsörjarnas strävan att i Sverige återföre sina splittrade familjer. Det finns också ett inslag av politiska flyktingar undan det sena 70-talets politiska våld och militärkuppen 1980.

Turkiets mosaikartade etniska mångfald avspeglas i högsta grad inom migrantsamhället. Enligt invandrarverkets uppskattningar är omkring 9000 av de 20 000 turkiska medborgarna assyrier/syrianer och 3 000 kurder (Svanberg 1988).³² Endast ca 8 000 personer skulle alltså vara etniska turkar. Men inte heller denna grupp är etniskt homogen om man skrapar på nationalstatsideologins misstänkt blanka yta. Det torde nu stå klart att man inte kan tala om "turkiska invandrare" som någon enhetlig befolkningsgrupp. Människor som tillhör olika etniskt, socialt eller religiöst definierbara segment inom gruppen "turkiska medborgare bosatta i Sverige" har ofta mindre kontakt med varandra än med det omgivande svenska majoritetssamhället. De talar olika språk, tillhör olika religioner, ja deras egen upplevelse av den etniska identiteten utgår i stor utsträckning från kontrasten mot "de andra" inom det turkiska migrantsamhället: "Vi är muslimer, de är kristna", "vi är kurder, men de är turkar" etc.

När jag använder termen "det turkiska migrantsamhället" syftar jag alltså på en för de berörda människorna abstrakt och endast på administra-

31 Större delen (omkr 90%) av de turkiska utlandsarbetarna sökte sig till Tyskland, dvs den dåvarande Förbundsrepubliken inklusive Västberlin, där antalet turkiska medborgare vid slutet av 1980-talet beräknades till ca 1,4 miljoner.

32 Etniciteten blir i många fall accentuerad efter migrationen, då den kan levas ut och demonstreras på ett annat sätt än i ursprungslandet, där den etniska komplexiteten officiellt förnekas. Ofta föreligger en valsituation: vilken etnicitet individen då väljer att deklarerat sammanhänger med sociala strategier och med graden av anknytning till lokalsamhället i det gamla hemlandet. Någon exakt indelning efter etnicitet av den från Turkiet invandrade befolkningsgruppen är därför inte möjlig.

Den assyrisk/syrianska invandringen, som till större delen skedde under en kort period på 1970-talet, är ett speciellt fenomen och utgör inte en del av den egentliga arbetskraftsmigrationen. Se härom Björklund 1981 och Hammarlund 1990.

tiv nivå giltig kategori, nämligen totaliteten av de människor i Sverige som i rättsligt avseende är relaterade till den politiska enhet som staten Turkiet utgör.

Utvandrarna från kuluregionen blev tidigt ett framträdande inslag i det turkiska migrantsamhället i Sverige. Av de turkiska medborgare som 1990 var bosatta i Stockholm härstammade över en tredjedel från Kulu (Lundberg & Svanberg 1991:16, Lundberg 1991:8). Den kortfattade översikt över migranternas sociala förhållanden som nu följer fokuserar i första hand kulugruppens situation; det var ju i deras till Sverige transplanterade by som Fikret startade sin musikaliska karriär. Förutom på egna iakttagelser stödjer jag mig här främst på Ingrid Lundbergs och Ingvar Svanbergs ovan anförda, insiktsrika studier.

Sextiotalets arbetskraftsmigranter betraktade vistelsen i Sverige som tillfällig. Man ville arbeta hårt några år och sända hem pengar till familjen därhemma i byn. Många sparade för att sedan kunna investera i husbyggen och jordbruksmaskiner. Men åren gick och återvändandet sköts alltmer på framtiden. Så småningom återförenades familjerna i allt större utsträckning i Sverige: gästarbetargrupperna började förvandlas till etablerade etniska minoriteter. Detta innebar dock inte att kontakten med den gamla hemorten släpptes. Vanligtvis behöll man sitt hus i byn, dit man återvände under semestern. Omskärelse och bröllop klarade man vanligtvis av under dessa återbesök. Men andra och tredje generationen växte upp i Sverige. För dessa unga människor, som fick en sekundär socialisation i den svenska skolan och ofta bättre än sina föräldrar började förstå det svenska samhällets labyrinth, framstod återvändandet som någonting alltmer abstrakt.

Kulumigranternas kontakter med människor utanför den egna gruppen är i allmänhet fåtaliga och relativt ytliga. Kontakten med det omgivande Sverige sker på arbetsplatsen och genom representanter för institutioner som invandrarverket, invandrarbyrån, skolan etc. Detta beror delvis på gruppens koncentration till ett fåtal avgränsade förortsområden i Stockholm (Tensta, Rinkeby, Alby). Bosättningsmönstret är en konsekvens av den svenska bostadsmarknadens mekanismer, som hänvisat kapitalsvaga nykomlingar till miljonprogramslådorna, men dessa mekanismer har här samverkat med migranternas egen önskan att behålla kontakten och sluta sig samman som grupp i den nya omgivningen. Den patrilineära släktskapsgruppen är fortfarande den viktigaste enheten för social och ekonomisk samverkan. Den sociala kontrollen är stark, överträdelser mot traditionella normer bemöts vanligtvis med stort ogillande. Mycket få personer har vågat ta steget att lämna kulugruppens gemenskap: ambitioner i den riktningen är för övrigt ovanliga. "The giving and

taking of help is a means of control, a way to maintain the group intact" (Lundberg & Svanberg 1991:34).³³

I början av 1970-talet började ett föreningsväsende ta form inom det turkiska migrantsamhället. De lokala föreningarna gick under slutet av 70-talet samman i rikstäckande paraplyorganisationer (Assyriska Riksförbundet 1977, Turkiska Riksförbundet 1979, Kurdiska Riksförbundet 1980). Riksorganisationernas tillkomst är en konsekvens av den nya bidragspolitik som genomfördes av den svenska staten från och med budgetåret 1975/76. Bevarandet av den medförda kulturella egenarten framhölls nu som ett viktigt invandrarpolitiskt syfte. Det ekonomiska stödet var emellertid förknippat med "svenska" krav på organisationernas verksamhet och formella struktur. Det genomorganiserade svenska samhället "fångade in" nykomlingarna i sitt finmaskiga nät av institutionella medlemskap.

Turkiska Riksförbundet och de därtill anslutna föreningarna i stockholmsregionen domineras av kulufolket. Rekryteringen till de olika föreningarna avspeglar de gamla bosättningsmönstren i utvandringsregionen. I den traditionella turkiska bymiljön ombesörjs kontakterna mellan individerna och myndigheterna av *mellanhänder*, som kan vara officiellt erkända (t ex en *muhtar*, "byordförande") eller inofficiella (t ex en stor jordägare som har en maktposition i kraft av sin förmögenhet). Individen/klienten står i ett känsligt beroendeförhållande till sin inflytelserika mellanhand. Detta hierarkiska mönster tenderar att reproduceras i föreningarna, vilkas styrelser tar upp mellanhandens roll.³⁴

Kulturell verksamhet av projektkaraktär (kulturaftnar, konserter etc) var vanlig inom föreningarna under åren kring 1980, vilket i stor utsträckning var ett resultat av en anpassning till de villkor som ställdes av de svenska myndigheterna. Senare har emellertid den sociala funktionen blivit alltmer framträdande. Lundberg & Svanberg beskriver kulumigranternas föreningar som "transplanterade" turkiska bykaféer, där medförda sociala värden och strukturer upprätthålls bakom en "svensk" organisatorisk fasad: "For the Kulu men the club premises form part of a plausibility structure, where traditional references and experiences are

33 Med utgångspunkt från Raymond Bretons terminologi (1964) framhåller Lundberg & Svanberg att kulugruppen har en hög grad av "institutional completeness". Dess behov av integration i värdsamhället är därmed begränsat. Institutional completeness inom ett samhälle innebär inte nödvändigtvis skapandet av formella organisationer. För kulufolket är det huvudsakligen den *informella* interaktionen som möjliggör den relativa självständigheten.

34 Inom föreningarna är det dock egenskaper och färdigheter som är relevanta i den svenska situationen som efterfrågas och värderas, t ex goda kunskaper i svenska. En stark position i Kulu ger inte automatiskt en motsvarande ställning i den turkiska föreningen i Alby.

accepted as important and relevant" (1991:44). Men dessa bykaféer i svenska förorter lockar inte de yngre generationerna, som ju söker nya mönster för ett turkiskt liv i Sverige.

Bland första generationens migranter märktes under 1980-talet en tendens till inkapsling inom bykulturens trygga och entydiga murar. Detta tar sig bl a uttryck i ett starkare hävdande av den islamiska traditionen: man skickar nu hellre sina barn till koranundervisningen i moskén än till föreningens (kommunalt finansierade) folkdans- eller *bağlama*-kurs.

Musiken i det anatoliska Sverige

Två musikfunktioner

Som vi har sett är det "turkiska migrantsamhället" en abstraktion, en sammanfösning under ett byråkratiskt tak av en mängd disparata individer som endast har det gemensamt att de – eller deras föräldrar – innehar ett av republiken Turkiet utfärdat pass. Vi har således inte att göra med någon "community" med enhetlig kultur, självklar sammanhållning eller samfällid strävan. Men på det musikaliska området finns det faktiskt ett överretniskt socialt nätverk som gör det berättigat att tala om ett det turkiska migrantsamhällets musikfält.

När arbetskraftsmigrationen efterhand resulterade i stabila bosättningar och ett organisationsliv blommade upp började ett allt starkare behov av expressiva specialister göra sig gällande. Jag har tidigare använt denna term på tal om de professionella musikerna i kulutrakten, och musikutövarnas roll i det anatoliska Sverige påminner på många sätt om *abdal*-musikernas. De är versatila hantverkare som erbjuder sina tjänster åt en mängd olika, etniskt profilerade grupper.³⁵

De sociala behov vilkas tillfredsställande utgör de expressiva specialisternas nisch tar sig uttryck i två musikfunktioner, som jag vill karaktärisera med etiketterna *emblematis representation* och *social reproduction*.³⁶

35 Dessa musiker arbetar inom vad som skulle kunna kallas ett "svenskt" mellan-östern eller skugg-osmanien. Kurder och assyrier/syrianer har ju inte bara kommit från Turkiet, utan även från Syrien, Irak, Iran och Libanon. I en situation där det råder brist på kompetenta musikutövare kan också skenbart oöverstigligna etniska och nationella klyftor överbryggas. Den "turkiska folkmusikgruppen" Sameyda hade t ex under en period en grekisk lira-spelare. "Han spelade bra och kunde våra låtar, vi behövde honom", sade gruppledaren Cengiz Tümer.

36 Se också Hammarlund 1990.

Emblematisk representation är en i stor utsträckning utåtriktad funktion, som sammanhänger med den etniska gruppens organisatoriska konsolidering och med dess relation till omvärlden. Den organisatoriska eliten vill profilera gruppens framtoning och skärpa dess kulturella distinkтивitet. Genom att framställa sig som vårdare av ett medfört kulturbagage legitimerar denna elit också sin ställning. Emblematisk representation bygger i icke ringa mån på ett *framskapande* av tradition: i folkloruppvisningar och konsertmässiga estradframföranden av emanciperad musik med konstnärlig status får denna funktion sitt mest utpräglade uttryck. Inåt, mot gruppens egna medlemmar, befäster den emblematiske musiken elitens "officiella" och kodifierade bild av den egna kulturen. Här får man inte "ändra" melodier eller danssteg, byta instrument eller dräkter; här är distinktionen mellan rätt eller fel, äkta eller oäkta mycket viktig. Den musik som fungerar emblematiskt tar fasta på det klart avgränsade och upprepbara musikverket, och använder främst sådana musikaliska resurser som (med eller utan "historisk" grund) betraktas som hävdvunna ("detta är vår tradition"). Det musikaliska emblemet är en fana som bärs framför gruppen i det mångetniska samhällets ständiga demonstrationståg.

Den sociala reproduktionen, dvs inpräglandet och befästandet av kultur inom gruppen, ombesörjs av musik vi kan beteckna som icke-emanciperad, musik som inte ges en självständig ställning som estetiskt objekt. Här är det alltså mer fråga om *oyun* än om *müzik*, för att använda kozanlibornas terminologi. Utmärkande för de musikaliska resurser som används är föränderligheten. Här strömmar med generationsväxlingen hela tiden nytt musikaliskt material in. *Zurna* och *davul*, som många förstagenerationsmigranter anser oundgängliga vid bröllopsdansen, ersätts av yngre musikanter av elgitarr och trumset. Här struntar man i vad kulturnämnden i Södertälje eller Statens kulturråd (om vars existens man med få undantag är lyckligt omedveten) tycker. Funktionen består, formen förändras.

Mot bakgrund av vad vi vet om musikförhållandena i Kozanlı förstår vi att den emblematiske representativiteten kan bli problematisk bland kulumigranterna, vilkas beredskap att ta till sig emanciperad musik ju är begränsad. Inte nog med att estradframförandet och den estetiska kontemplerationen är främmande företeelser. Många migranter intar dessutom en religiöst motiverad, avvisande attityd till musikalisk aktivitet.

Ett nätverk växer fram

Bland de människor som invandrade från Turkiet fanns mycket få musikutövare.³⁷ Detta gäller samtliga etniska grupper. Men när man började organisera sig och en efterfrågan av musik för såväl emblematiskt som reproduktivt bruk började förmärkas utvecklades efterhand ett nätverk av musikutövare. Rekryteringen förefaller mestadels ha varit slumpmässig, och organiserad värvning av musiker skedde bara i undantagsfall. Många, troligen flertalet, av de musikutövare som kom att ingå i nätverket begav sig inte till Sverige för att där etablera sig som musiker, utan ingick i den allmänna arbetskrafts- och familjeåterföreningsmigrationen. Den politiska turbulensen i Turkiet under slutet av 70-talet var en bidragande orsak till några musikutövares överflyttning till Sverige.

På grundval av mina intervjuer med ett stort antal av fältets aktörer kan nätverkets framväxt skisseras på följande sätt:

Redan inom 50-talets lilla turkiska koloni i Sverige fanns några musikaliskt aktiva personer. *Kemal Rastgeldi*, bördig från en inflytelserik familj i Urfa i sydöstra Turkiet, kom till Sverige 1952. Han skaffade sig här en teleteknisk utbildning och blev anställd inom Ericsson-koncernen. Rastgeldi medförde en *bağlama* och tror sig ha varit först med att spela detta instrument i Sverige. Emellertid var det tvärflöjtsspel och västerländsk konstmusik som dominerade hans musikutövning fram till 70-talet. När turkiska, kurdiska och assyriska föreningar började bildas fick Rastgeldi en viktig roll som musikförmedlare och -befrämjare, och han återupplivade sitt intresse för turkiska instrument som *ney* och *darbuka*.

En annan viktig roll spelades av några turkiska jazzmusiker som etablerat sig i Sverige efter 1965, *Maffy Falay* och *Okay Temiz*. Dessa var dock som sagt jazzmusiker och agerade inom det för arbetskraftsmigranterna helt ointressanta svenska jazzfältet. Emellertid visade svenska jazzmusiker intresse för deras turkiskhet, som de i början inte själva tycks ha betonat speciellt; de tillhörde ju jazzens övernationella brödraskap. I början av 70-talet bildades den svensk-turkiska synkretistiska gruppen *Sevda* (med *Bernt Rosengren* som den mest prominente svenske medlemmen), som för att förhöja den turkiska effekten periodvis importerade violinspelaren *Salih Baysal*, en spelman från Bodrum vid egeiska kusten. Baysal bosatte sig inte här i landet och hans musicerande fick liten betydelse för migrantsamhället. En "turkisk" jazznisch, efter 1975 främst företrädd av Okay Temiz och hans personellt skiftande konstellation

37 De anatoliska byarnas expressiva specialister utvandrade inte. De hade ju sin nisch, sin trygga marknad, och hade föga att vinna på några emigrationsäventyr.

Oriental Wind (med bl a *Bobo Stenson* och *Lennart Åberg*), var emellertid etablerad. Temiz aktiviteter påverkade indirekt framväxten av migrant-samhällets musikfält genom att han värvade eller samarbetade med musiker med bakgrund inom THM-fältet, musiker som också togs i anspråk som expressiva specialister av migrantgrupperna.³⁸

I samband med föreningsbildandet under åren närmast efter 1975 startades på sina håll kurser i *bağlama*-spel, som ibland var organiserade som studiecirklar inom svenska studieförbund. Senare kanaliseras en del av denna verksamhet till de kommunala musikskolorna. Kursledarna rekryterades till att börja med i viss omfattning ur arbetskraftsmigranternas egna led.³⁹ Dessa personer var musikutövare utan professionella aspirationer och hade endast marginella inkomster av musikverksamheten. De var aktiva inom den egna etniska gruppen och hade lite kontakt med det svenska musiklivet. Mot slutet av 1970-talet övertogs deras roll i stor utsträckning av professionella musiker, dvs av de ovannämnda expressiva specialister som verkade inom hela det turkiska migrantsamhället och som också hade täta kontakter med svenska musiker. Här måste speciellt de mångsidiga instrumentalisterna *Ahmet Tekbilek* och *Ziya Aytekin* nämnas.

Ahmet Tekbilek, en självlärd musiker från Adana i sydöstra Turkiet som under några år varit professionellt verksam i Istanbul, träffade Okay Temiz under ett besök i Berlin och värvades för en serie spelningar i Sverige 1975. Han har sedan dess med avbrott för vistelser i USA och Turkiet varit verksam här i landet. 1976 kom Tekbilek genom Kemal Rastgeldi i kontakt med den nystartade svenska folkmusikgruppen *Orientexpressen*, som bildats för att förse Internationella Folkdansklubben i Stockholm med levande "balkanmusik". Han togs också snart i anspråk utanför de "etniskt" turkiska kretsarna. 1979 bildades den assyriska gruppen *Ishtar*, som var knuten till Assyriska riksförbundet och där främst togs i anspråk i emblematiskt representativa sammanhang.⁴⁰ Tekbilek engagerades som *ney-*

38 *Bağlama*-spelaren, sångaren och poeten Ömer Zülfü Livanlı var under 70-talet den av den svenska publiken mest uppmärksammade turkiske musikern. Livanlı klassificeras av flera av mina informanter som "intellektuell", och hans betydelse för framväxten av migrantsamhällets musikfält var begränsad. Livanlı har senare gjort en internationell karriär och är numera inte bosatt i Sverige.

39 En av de få musikutövare med kvalificerad bakgrund inom THM som vid denna tid fanns i Sverige var *bağlama*-spelaren Yaşar Külekçi, som till att börja med fick en framträdande roll som lärare och inspiratör. Under 1980-talet har hans offentliga verksamhet dock varit mycket begränsad.

40 Bland medlemmarna i *Ishtar* kan nämnas *ud*-spelaren Joseph Malke, dragspela-ren Cercis Kavakcioğlu och sångaren och *ud*-spelaren Abdulahad Lahdo.

spelare av Ishtar och fick en artistiskt dominerande roll i denna assyriskt nationalistiska ensemble, trots att han själv är muslim och deklarerar turkisk etnisk identitet. Tekbilek, som i Sverige framträtt som multi-instrumentalist på bl a *zurna*, bulgarisk säckpipa, *mey*, *ney* och *bağlama* (och dessutom tagit upp tvärflöjt och saxofon) koncentrerade sig i Ishtar helt på *ney*-spel.

Ziya Aytekin kom till Sverige 1978. Aytekin växte upp i en by i Artvin-provinsen i nordöstra Turkiet. Han har musikaliska rötter i bykulturen men kom tidigt i kontakt med och formades av den organiserade folklör-verksamheten inom THM-fältet. Han kom till Sverige från Istanbul, där han bl a varit verksam som *zurna*-spelare åt olika estradinriktade folkdansgrupper. En av dessa grupper hade under sommaren 1978 besökt Sverige. Några av medlemmarna bestämde sig för att stanna, men för att kunna etablera en dansverksamhet här behövde man givetvis en *zurna*-spelare.⁴¹ Aytekin är även efter turkisk måttstock en *zurna*-virtuos, och han blev snart mycket efterfrågad inom hela det turkiska migrantsamhället i Sverige, såväl inom föreningarnas kulturverksamhet som på turkiska, kurdiska och assyriska bröllop. Enligt Aytekin kom han och Tekbilek överens om att dela upp marknaden så att de inte i onödan skulle konkurrera om spelningar. Aytekin fick företräde på *zurna*- och folklörområdet, medan Tekbilek koncentrerade sig på *ney*-spelet inom repertoarer med anknytning till *fasıl*- och TSM-fälten och endast i undantagsfall framträdde som *zurna*-spelare.

Aytekin blev i början av 80-talet professionell stöttepelare inom ett flertal ensemblebildningar, t ex den turkiska *Sameyda* som hölls samman av *bağlama*-spelaren *Cengiz Tümer* och sångerskan *Sevinç Uygur*, och olika grupperingar kring den kurdiske sångaren *Şivan Perwer*. Inom den egna turkiska etniska gruppen kom Tekbilek främst att framträda som *bağlama*-lärare och ledare för de små, mer eller mindre tillfälliga amatörensemble som utkristalliserades ur *bağlama*-kurserna. Hans professionella musiker-gärning skedde huvudsakligen inför andra publikgrupper, t ex de assyriska föreningarnas medlemmar eller jazzpubliken på Fasching i Stockholm. Han engagerades också bl a som teatermusiker.

Vid slutet av 70-talet började en viss fonogramproduktion att ta fart inom det turkiska migrantsamhället. Särskilt livaktig var denna produktion av företrädesvis kassetter inom den assyrisk/syrianska gruppen, vars behov av nationellt eller etniskt profilerad musik inte kunde tillgodoses

41 Genom Kemal Rastgeldi kom dansarna i kontakt med Internationella folkdansklubben i Stockholm, vilket så småningom ledde till bildandet av den svensk-turkiska dansgruppen *Davul*.

genom import. Några grupper och enskilda musiker spelade också in LP-skivor (Ishtar, Sameyda, Aytekin, Şivan).

Migranterna från Turkiet har för sin musikkonsumtion givetvis inte enbart varit hänvisade till de musiker som är verksamma i Sverige. Man har köpt fonogram vid besöken i det gamla landet. Dessutom har sedan slutet av 70-talet funnits ett flertal firmor som importerat det senaste på fonogrammarknaden i Turkiet och angränsande länder.

Det sena 80-talets musiksituation inom migrantsamhället skulle kunna sammanfattas på följande sätt:

Musikverksamheten domineras av en liten grupp repertoarmässigt mångsidiga expressiva specialister (som troligen kan räknas på ena handens fingrar), vilka redan före migrationen varit erkända musikutövare. De arbetar inom hela det turkiska migrantsamhället och kan också sägas företräda detta musikaliskt, gentemot det omgivande svenska samhället. Kring dessa professionella musiker fylkas i växlande ensemblekonstellationer ett antal (omkring 20) kompetenta utövare för vilka musikverksamheten dock inte är den huvudsakliga förvärvskällan. Denna senare kategori är i högre utsträckning än de professionella hänvisade till publiken inom de egna etniska grupperna. Till dessa båda grupper, som tillsammans kan sägas utgöra "första generationens" musikmigranter, kommer så en "andra generation", dvs de yngre musikutövare som lärt sig spela i Sverige, t ex på de kurser där proffsen uppträtt som lärare. De musikaliska resurserna är huvudsakligen hämtade från bykulturen och THM-fältet, men inslag från TSM, *fasıl*, *arabesk* och mainstreampopulism förekommer.

Föreningarnas roll som arrangörer och initiativtagare på musikområdet tycks ha stagnerat under 80-talet. För de expressiva specialisterna är informella tillställningar som bröllop och omskärelsefester viktigare inkomstkällor. Vid dessa tillfällen dominerar musikens socialt reproduktiva funktion, medan det emblematiske representativa och estradmässiga kommer i andra hand.

En viss verksamhet med tillfälliga konsertturnéer av populära artister från ursprungslandet förekommer dock, dels inom föreningarna, men också på rent kommersiell basis genom privata entreprenörer.

Migrantsamhället står via medier (TV⁴², radio, fonogram, videogram) i ständig kontakt med den musikaliska utvecklingen i emigrationslandet.

42 Vissa av TRT:s sändningar kan sedan början av 1990-talet via satellit tas emot i Sverige. Dessutom sänder Sveriges Television då och då turkiska musikprogram inom programpunkten Mosaik.

Sammanfattning

Jag har i min framställning valt att se Fikrets livsvärld, den sociokulturella miljö som är spelplatsen för hans musikaliska verksamhet, som bestående av fyra kontrasterande men interrelaterade sociala system: *Turkiet*, *Byn*, *Sverige* och *Anatolien i Sverige*. Denna mycket komplexa bild kan sammanfattas på följande sätt:

Den turkiska sidan av detta migransens predikament präglas av en markant dikotomi mellan den islamiska bykulturen och den republikanska, sekularistiska ideologin, mellan lokalsamhället och den centraliserade nationalstaten. Staten har av ideologiska skäl (förenhetligande nationalism) befrämjat den estetiskt emanciperade musiken, som dock börjat bryta in i bymiljön först under de senaste decennierna. Inom det egentliga bysamhället i Kozanlı finns ingen socialt erkänd musikerroll; professionell musikutövning har helt legat i händerna på utomstående *expressiva specialister*. Det turkiska storsamhället har sitt system av byråkratiska institutioner, men liksom på bynivån har fortfarande släktskapsrelationer och informella klientförhållanden till inflytelserika mellanhänder mycket stor betydelse – socialt, ekonomiskt och politiskt. Detta gäller också musikfältet, där förhållandena präglas av en känslig samexistens mellan "inhemska" och "västerländska" musikaliska produktionsfält.

Anatolien i Sverige utgör något av ett transplanterat av den anatoliska byn. Inom migrantsamhället tenderar byns sociala strukturer, t ex den informella mellanhandsinstitutionen, att reproduceras i "svenska" institutionella, yttre former. Islam är även här en viktig ideologisk faktor. Förutsättningarna för musikverksamhet inom denna transplanterade by bestäms i hög grad av värderingar som medförts från den anatoliska ursprungsmiljön, dvs estetiskt emanciperad musik har inte heller här någon självklar plats. Även fenomenet *expressiva specialister* har transplanterats till det anatoliska Sverige.

Det *Sverige* som omger den transplanterade byn kännetecknas i jämförelse med den turkiska riksnivån av en mycket rik flora av *formella* institutioner. Betydelsen av släktskapsrelationer och informella, personliga kontakter har här tonats ned, medan ett system av opersonliga, i teorin objektivt och opartiskt arbetande strukturer byggts upp. Detta gäller även inom den sk kultursektorn, där olika anslagsbeviljande myndigheter fördelar ekonomiskt stöd med hjälp av formaliserade ansökningsförfaranden. I Sverige är den estetiskt emanciperade musiken en självklarhet, musikeryrket en etablerad och okontroversiell social roll.

Musikalisk socialisering innebär inte bara en inprägling av musikaliska strukturer. Individen orienterar sig också mer eller mindre målmedvetet inom sitt samhälles musikfält och skapar sig en föreställning om dess sociala strukturer och hierarkier. Denna kunskap är en förutsättning för ett meningsfullt musiksocialt agerande. Karaktäristisk för den situation som andra generationens migranter befinner sig i är en "kluven" eller "ofullständig" socialisering som gett begränsad tillgång till de sociala koder och nätverk som är färdbiljetter på vägen till musiken. Den "turkiska" erfarenheten är inte bara ofullständig och fragmentarisk: dess värde som kompass i den svenska musikgeografin är dessutom minimalt. Omvänt ger kunskaper om det svenska musiklivets hierarkier föga hjälp åt den som vill lokalisera sig i den turkiska musikverkligheten.

Vägen till musiken: Från Kozanlı till Hässelby

Någon gång på 1920-talet kom en kurdisktalande, *kaval*-spelande fåraherde från Karaköse vid foten av berget Ararat vandrande till Kozanlı. Han var en av de tusentals utblottade flyktingar som drivits från hus och hem av första världskrigets rysk-osmanska konfrontation. Man anvisade honom en boplatz i den lilla utbyn Sazyayla. Först försörjde han sig på att vakta bybornas får och getter, men så småningom kunde han skaffa sig en egen hjord. Han gifte sig med en turkisktalande flicka från byn.

Hans barn tycktes förutbestämda att fortsätta denna bonde- och herdetillvaro, men 1966 drogs familjen med av den växande emigrationsvågen. Fikrets far hamnade i Stockholm; hustru och barn bodde tills vidare kvar i Kozanlı. Fadern hade tänkt sig att arbeta några få år i Sverige för att sedan återvända till byn, men liksom för de flesta arbetskraftsmigranter tenderade sverigeåren att bli allt fler och separationen från familjen alltmer påfrestande, trots långa semestervistelser i Turkiet.

Fikret föddes i Sazyayla 1961. Familjen flyttade vid mitten av 60-talet in till huvudbyn, där fadern 1974 lät bygga ett nytt, modernt hus. Trots denna framgångs- och välståndsmarkering blev återflyttningen allt mindre aktuell. Tvärtom, nu inleddes den verkliga etableringen i Sverige. 1975 var familjen återförenad i Alby i Botkyrka (bortsett från en dotter, som anlände till Sverige först på 80-talet).

Fikret levde alltså i Kozanlı fram till fjortonårsåldern. Byn var scenen för hans grundläggande och personlighetsformande upplevelser och erfarenheter. Här vallade han fåren i Sazyayla, här hörde han *abdal*-musikerna spela *davul* och *zurna*, här rytmiserades hans dagar av böneutroparnas etsande melismer och oundvikliga uppfordran, här tragglades pliktskyldigt kemalismens skolsånger.

Under 60-talet och det tidiga sjuttioåret dominerades kultur och samhälle i Kozanlı fortfarande av de förmigratoriska mönstren. Anatolisk bondekultur i förening med den islamiska ideologin bestämde människornas referensramar och kontrapunkterades endast ställvis av skolans och radions abstrakta sekularism. *Müzik* utövades i den förmigratoriska byn som vi har sett endast i skolan, om vars musikundervisning Fikret berättar (FÇ86 02 27):

"Vi hade inte musiklärare, det var bara klassläraren. Han undervisade i allt. Musik... ja man hade inte musik, man fick sjunga och så..."

"I trean, då stammade jag mycket. Och jag kunde inte läsa. Jag kunde sjunga... Min lärare i trean, han var... jag tror han var en sadist. Jag fick mycket stryk för att jag inte kunde läsa. Han trodde att jag drev med honom, han trodde att jag lurade honom att jag kunde sjunga men inte kunde läsa. Och jag fick massor av stryk."

..."Inte bara såna där små, såna örfil: riktig stryk. Jag fick *falaka* om du vet vad det är, *falaka*. Man får under fötterna, med käpp."

..."Dom lärde oss lite sånger, såna moderna skolsånger fick vi lära oss. Men /å/ andra sidan, eftersom det inte var riktig musiklektion, musikundervisning, så läraren sa: 'Ja, Fikret, kan du sjunga!', och så sjöng jag. Och så fick andra sjunga. Det var sån musikundervisning vi hade."

..."Sen i femman, vi fick en ny lärare. Han kunde spela mandolin, och han lärde oss faktiskt många sånger"..."Det var en viktig person för mig."

Den nye läraren tog sig an Fikret och uppmärksammade hans sångbegåvning. För Fikret var detta en avgörande upplevelse. Genom sången segrade han över *falakan*; nu vågade han stå på egna ben, nu hade han blivit någon som andra uppmärksam och lyssnade på.

Den sångrepertoar som lärdes ut i skolan förefaller ha tillhört tre olika kategorier:

1. Skolsånger ur de samlingar som sammanställts i anslutning till Eduard Zuckmayers verksamhet vid lärarhögskolans musikavdelning. Ofta rör det sig här om melodier av tyskt eller franskt ursprung som försetts med turkisk text.

2. En senare generation skolsånger, komponerade i anslutning till den THM-repertoar som kodifierats genom 30- och 40-talens dokumentationsverksamhet.

3. "Anonymt" material ur bykulturen.

Det var de båda senare kategorierna som särskilt odlades av den mandolinspelande läraren. Dessa mer folkliga repertoarer, som bl a hade utformats inom byinstitutrörelsen, hade godkänts för skolbruk först i den nya läroplan som infördes i mitten av 1960-talet (Okay 1982:34).

Radion var som sagt den andra propagatören för *müzik* i byn:

..."vi brukade faktiskt lyssna mycket på radion, för det var det enda vi hade som... vi hade inte bandspelare eller någonting sånt, vi hade bara radio och brukade lyssna mycket. Inte bara musik, utan sådana där pjäser, radiopjäser och sånt" (FÇ 88 11 24).

Fram till början av 60-talet, innan transistorapparater började dyka upp i byn var det endast ett fåtal familjer som hade radio.⁴³ Man använde bilbatterier som strömkälla. Radions verkliga genombrott som kulturfaktor i Kozanlı skedde alltså först under 60-talet, då det blev ekonomiskt och tekniskt möjligt för de flesta hushåll att skaffa sig en mottagare.

Den kontakt med THM-repertoaren, som Fikret fick genom den musikintresserade läraren i årskurs fem och sex i skolan i Kozanlı fördjupades genom lyssnandet på radions musiksändningar. Radions THM-utbud förstärkte också intresset för instrumentalspel, en böjelse som dock var svår att förverkliga i Kozanlı och som inte understöddes av de anhöriga (farfaderns *kaval*-spel var sedan länge ett avslutat kapitel). I byn förhöll man sig avvaktande, ja avvisande till den emanciperade *müzik* som strömmade ur apparaterna. "De där kvinnorna kommer att bli upphängda i sina tungor i helvetet", kunde bykvinnorna säga när de hörde radions artister. Fikret berättar om sina vedermödor:

..."Jag var kanske tio år. Jag hade en kusin som hade en *saz* / *bağlama* /. Han kunde inte spela, men han tyckte om *saz*, jo han spelade några låtar. Och jag tyckte om när han spelade, och jag ville att han skulle lära mig spela *saz*. Han försökte, ...men det gick inte, eftersom han inte kunde stämma *sazen*, och det lät inte så bra. Och hans far var emot, hans far ville inte att han skulle spela *saz*." ... "sen gav han den *saz* till mig, för att hans far skulle slå sönder den. Han gav den till mig i stället, och jag försökte och försökte spela. Alla strängar gick sönder, och jag hade inte extra strängar, så jag plockade fram såna sladdar, kablar, och jag tog ut dom strängarna ur kabeln och satte på instrumentet. Men det gick inte, det blev så konstigt ljud på den. Efter några månader kom jag hem och den var trasig. Min mamma hade slagit sönder den." (FÇ 86 02 27)

Denna episod rymmer Fikrets hela erfarenhet av *bağlama*-spel, ja instrumentbruk över huvud taget, före överflyttningen till Sverige 1975. Men i Sverige öppnades efterhand nya horisonter. Även om den anatoliska byn och dess värderingar hade transplanterats till Alby, så kunde man nu förhålla sig friare till föräldrarnas auktoritet och det medförda sociala

43 Fikret erinrar sig 1992 att det också fanns en grammfon i hemmet (muntlig uppgift). Familjen ägde en del 45-varvare, t ex med *âşık Mahsunî*. Den första kassetbandspelaren tog fadern med sig från Sverige, förmodligen i slutet av 60-talet.

kontrollsystemet. Man spelade ju samtidigt med i flera filmer, där regissörerna hade högst skiljaktiga – ofta motstridiga – idéer och värderingar.

...”När jag kom till Sverige – då var jag fjorton år – då träffade jag min kusin igen, och han hade en *saz* till! Men han spelade fortfarande samma låtar, och han kunde inte mera. Och han försökte lära mig spela, och jag lärde mig en låt. Jag spelade samma låt hela tiden hemma. Jag gömde den */bağlaman/* hemma för att min far skulle inte se den.”

...”jag spelade inte när pappa var hemma. Jag minns att jag spelade på toaletten, sent på kvällen, klockan två nånting, på natten, jag spelade på toaletten några timmar.”

...”Min första */egna/ saz* köpte jag med mina egna pengar. Jag sparade pengar i Sverige. Jag måste berätta det också. Min pappa hade en korvkiosk, och jag jobbade där på söndagar. Jag var femton, sexton år. Jag snodde pengar från där, varje söndag kanske tio kronor, och jag sparade. Jag hade sexhundra kronor... och vi åkte till Turkiet på sommaren. Då köpte jag två *saz*!”(FÇ 86 02 27)

I Alby kom Fikret i kontakt med hemspråksläraren *Kenan Gündoğdu* och teatermannen *Mazlum Kiper*, två f d istanbulbor som anlitats av skolan för att arbeta med den stora turkiska barngruppen. De startade bl a en barnteaterverksamhet:

...”Jag fick börja i den, och... jag fick mycket beröm då, för dom tyckte att jag var duktig och så. Sen, då började jag också spela...”

...”Då såg han, Kenan, att jag håller på, att jag försöker spela. Då sa han: ’Om vi startar en *saz*-kurs, skulle du intressera då?’ ’Javisst’, sa jag då. Det var några andra också som intresserade, ja då startade dom *saz*-kurs genom ABF.”(FÇ 88 11 24)

Ledare för studiecirkeln i *bağlama*-spel, som startades 1978, var till att börja med *Hassan Özkan*, en arbetare och amatörmusiker från Istanbul. Özkan efterträddes efter ungefär ett halvår av Ahmet ”Hacı” Tekbilek. Såväl Özkan som Tekbilek förmedlade en från THM-fältet hämtad repertoar och pedagogik. Redan efter en kort tid bildade kursdeltagarna under ledning av Tekbilek en ensemble, som framträdde i turkiska föreningssammanhang. Denna grupp, som så småningom döptes till *Renkler* (”färger”), upplöstes 1981. Fikret tog då initiativ till en ny gruppbildning, *Anadolu saz*

gurubu ("musik- eller instrumentalgruppen Anatolien"), som med något skiftande sammansättning höll ihop fram till 1984. Detta år bildades i stället en kombinerad kör- och instrumentalensemble, *Anadolu korusu*.

Samtliga dessa ensembler kan beskrivas som amatörgrupper, som arbetade på ideell basis. De hade endast ett fåtal betalda spelningar, bl a i Riksradios turkiska sändningar.

Efter att ha slutfört den svenska grundskolan hade Fikret genomgått en tvåårig verkstadsteknisk gymnasieutbildning. Denna praktiska yrkesutbildning var faderns val; något verkstadsarbete kom Fikret aldrig att ägna sig åt. Under hela 80-talet blev det musik- och teaterverksamheten som främst tog hans tid och intresse. 1981/82 var han i stort sett heltidsanställd som *bağlama*-lärare av Turkiska ungdomsföreningen i Stockholm, som då disponerade en lokal i city. Sedan denna ungdomsverksamhet avvecklades har Fikret huvudsakligen försörjt sig som fritidsledare, bl a i Rinkeby. Musikundervisningen (sedermera organiserad inom Kommunala musikskolan) har varit ett extrajobb under ett par kvällar i veckan. Fikret har också givit privatlektioner.

Under 1985/86 medverkade han som skådespelare och musiker i den turkiskspråkiga teatergruppen *Halk oyuncuları*, en ensemble på professionell nivå, som under några år spelade i Nybropaviljongen i Stockholm.

Fikrets musikverksamhet i Sverige, fram till *Yeni Sesler*-tiden, ägde helt och hållet rum inom det turkiska migrantsamhället. Svenska institutioner, som ABF och Kommunala musikskolan togs i anspråk endast för organisatoriska ändamål, och kontakten med det svenska samhällets musikaliska produktionsfält var mycket begränsad.

Den intensiva musikverksamheten under 80-talet sammanföll med en allt starkare markering av självständighet gentemot familj och släkt, mot bykulturens medförda normsystem och kulugruppens sociala förväntningar. Fadern och bröderna drev nu tillsammans en restaurangrörelse i en söderförort: ett vanligt framgångskoncept i migrantkretsarna. När Fikret 1981 gifte sig med en flicka med rötter i Istanbul var det ett parti som inte hade föräldrarnas självklara välsignelse. Paret bodde först en kort tid i bostadsområdet Hallonbergen i Sundbyberg, men flyttade därifrån till en större lägenhet i Rinkeby när det första barnet kom. 1988 sökte sig Fikret med familj från Rinkeby till Hässelby gård, ett bostadsområde från 1950-talet utan "invandrarprägel".

III Musiken

Vi har nu följt Fikret på hans väg till Musiken och lärt känna de olika spelplatserna i hans "fyrarummare". Men vad är det då för musikaliska resurser han satsat i projektet Yeni Sesler, hur är hans musikaliska uttrycksmedel och redskap konstruerade? Och vad hände med hans melodier när de blev ensemblemusik?

För att kunna besvara dessa frågor måste jag givetvis detaljgranska de musikaliska produkterna, lösa upp dem i deras beståndsdelar, vrida och vända på byggstenarna och försöka förstå efter vilka principer de satts samman. Del III ägnas därför huvudsakligen åt musikalisk analys.

Eftersom det också är intressant att undersöka hur Fikrets musik förhåller sig till den turkiska folkmusik som han anger som sin viktigaste inspirationskälla vill jag dock först försöka visa vad som är karaktäristiskt för den repertoar som framförs under beteckningen *Türk Halk Müziği*. Fikrets instrument, *bağlama*, får också i detta avsnitt en utförlig beskrivning.

Den turkiska folkmusiken och dess flaggskepp

Som har framgått i avsnittet Musiken i republiken (s 46) etablerades – ja vi kan nästan säga konstruerades – det musikaliska produktionsfältet *Türk Halk Müziği* genom den kemalistiska regimens kulturpolitiska strävanden. Bykulturens musikaliska resurser dokumenterades, sammanställdes och omtolkades. İstanbuls kommunala musikkonservatorium (*İstanbul Belediye Konservatuvarı*) gav 1926 och 1929 sitt stöd till stora insamlingsexpeditioner, och det statliga Ankarakonservatoriet befrämjade redan från början (1936) – i enlighet med Hindemiths rekommendationer – dokumentationsverksamheten (Markoff 1986:29).

Ankarakonservatoriets folkmusikarkiv organiserades av den mångsidige folkloristen och musikpersonligheten Muzaffer Sarısözen, vars insatser på ett avgörande sätt bidrog till att forma det nya musikaliska produktionsfältet. För de nutida utövarna av *Türk Halk Müziği* förefaller det material som insamlades under Sarısözens expeditioner ha en närmast kanonisk betydelse. De låtsamlingar och instrumentskolor som nu (på privat initiativ) publiceras i en allt stridare ström (t ex Tarlabası 1983, Birdoğan 1988) bygger i stor utsträckning på Sarısözens transkriptioner, som där borgar för "äkthet" och "ursprunglighet".

Till att börja med byggdes den folkliga estraden främst inom *Halk Evleri*-rörelsen, men från och med 1938, då en ny statskontrollerad sändare inrättades i Ankara (Özakman 1969:9, Markoff 1986:34), fick radion efterhand en allt större betydelse för spridningen av av en "standardrepertoar." "Originalfolklor" ur bykulturen sändes endast i begränsad omfattning. I stället satte ankararadion på 1940-talet upp en ensemble med sångare och instrumentalister som handplockats av Sarısözen. De ur folkdjupet utvalda talangerna underkastades ett rigoröst träningsprogram; de drillades i notläsning och solfège, utsattes för gehörsträning och melodidiktat och fick undervisning om folklor och folklig litteraturtradition. Endast efter att därefter ha passerat examinationens nålsöga kunde dessa musiker bli anställda av radion. De legitimerade artisterna framträdde i den populära och ännu existerande programpunkten *Yurttan sesler* (ung. "sånger från hembygden"), som började sändas 1948 (Markoff 1986:35).

Den repertoar som spreds genom *Yurttan sesler* var i stor utsträckning tillrättalagd för ensembleframförande. Långhalslutan *bağlama* var från början det dominerande instrumentet, men ensemblen kompletterades så småningom med *mey*, *kaval*, *zurna*, *kabak kemane*, *davul* och *def* (se s 94). *Bağlamans* framträdande ställning sammanhänger med Sarısözens och

andra samlares och THM-aktivisters höga värdering av *âşık*-traditionen. Beteckningen *âşık* (av arabiskans *aşk*, "kärlek", "passion") brukar översättas med "trubadur", "bard". *Âşıklar* var diktare, sångare och ofta också instrumentalister. Många av dem vandrade runt mellan byarna och stod därmed i viss mån vid sidan av det egentliga bysamhället. Deras musik och diktning har en tydlig särprägel i förhållande till de av bybefolkningen utövade formerna (Markoff 1986:56, Reinhard & Reinhard 1984:105ff, Reinhard 1980:269).¹ *Bağlama* omhulldes av många av dessa folkliga poeter, och instrumentet har kommit att bli den moderna folkmusikens främsta attribut.

Radion och *Halk Evleri*-rörelsen sekunderades av vad som närmast kan kallas "föreningar för folkkulturens främjande", som startades på privat initiativ, t ex *Ankara Kulübü* ("Ankaraklubben", gr. 1947) och *Türk Folklor Kurumu* ("Turkiska folklorsällskapet", gr. 1964) På 1960- och 70-talen bildades folklorensembler vid flera av landets universitet (Markoff 1986: 365ff).

Ett statligt konservatorium för turkisk musik grundades först 1976, i Istanbul (Markoff 1986:39). Istanbulkonservatoriet bedriver utbildning i såväl *Türk San'at Musikisi* som *Türk Halk Müziği*. Under de senaste decennierna har också ett flertal privata musikinstitut öppnats av framstående aktörer på den folkliga estraden, t ex *bağlama*-spelarna Arif Sağ och Musa Eroğlu.

1 I arbetet *"Sänger und Poeten mit der Laute"* (1989) har Ursula Reinhard och Tiago de Oliveira Pinto utförligt presenterat *âşık*-traditionen.

Det förtjänar att framhållas att den instrumentala aspekten för många *âşıklar* varit underordnad de verbala och vokala uttrycksmedlen. Inspelningar med den legendariske *âşık* Veysel (1894–1973) visar ett mycket sparsamt bruk av *bağlama*: den används främst i korta, formelartade, strukturellt och speltekniskt enkla för- och mellanspel. I sångavsnitten inskränker sig ackompanjemanget ofta till ett lågmält exponerande av en modal centralton. Enstaka *bağlama*-klanger får också interpunktera de olika textavsnitten.

Instrumentbeskrivningar

Bendir Större ramtrumma, ofta med rassel. Hålles med ena handen, vertikal spelposition. Anslås med fingrarna.

Darbuka Vasformad, enfällig handtrumma. De moderna turkiska instrumenten har metallkorpus och stämmekanism. Läggs över den spelandes lår, eller kläms fast under ena armen. Anslås med fingrarna. Basslag i centrum, diskantslag vid kanten.

Davul En stor tvåfällstrumma, som hängs över den spelandes axel. Det ena skinnet anslås med en träklubba (*tokmak*) som producerar en kraftig basklang, det andra med en tunn elastisk pinne (*deynek, çengel*) som ger en diskanklang. Om *deynek* hålls tryckt mot skinnet erhålles vid *tokmak*-slagen ett rasslande, distorderat ljud.

Def Mindre ramtrumma med eller utan rassel. Hålles med ena handen i vertikal position framför den spelande. Basslag i centrum, diskantslag vid kanten. Anslås med fingrarna.

Doli En liten tvåfällstrumma med relativt hög korpus. Anslås med stockar eller med fingrarna.

Kabak kemane Stråkinstrument av spjutfiddlatyp med sfärisk kurbits-korpus.

Kaval En randblåst längsflöjt (tonen produceras genom blåsning mot den övre mynningens kant) med sju fingerhål, ett tumhål och ett varierande antal ljudhål nära nedre mynningen. Svarvas i hårda träslag.

Mey Ett relativt ljudsvagt blåsinstrument med ett (i förhållande till hela mensuren) stort dubbelt rörblad, cylindrisk borrarning, sju fingerhål och ett tumhål.

Ney Randblåst längsflöjt (jmf *kaval*) med sex fingerhål och ett tumhål. Tillverkas traditionellt av en vassart, numera också av olika plastmaterial.

Zurna Ett ljudstarkt blåsinstrument av skalmesja-typ med ett (i förhållande till hela mensuren) litet dubbelt rörblad, konisk borrarning med starkt utsvängt klockstycke, sju fingerhål och ett tumhål.

Musikaliska och litterära resurser

Avgränsningsproblem

Under THM:s begreppsliga tak har ett heterogent och föränderligt förråd av musikaliska resurser samlats. De tongivande personerna inom fältet, såväl utövare som teoretiker, har strävat och strävar ännu efter att systematisera detta rika material. I detta systembyggande vill de se den folkliga estraden som förvaltare av ett kulturarv som tillskrivs, ja nästan avkrävs, en rationell, logisk struktur. Men denna rationalism är musikforskarnas; utövarnas praktiska tänkande tar sig helt andra banor. Liksom i bykulturen finns ingen enhetlig terminologi, inget allmängiltigt klassifikationssystem på den emiska nivån, även om vissa av den folkliga estradens aktörer för att höja sin sociala status vill övertyga sig själva och sin publik om att så är fallet.

Det är därför svårt att presentera en entydig bild av THM:s musikaliska resurser. Kan man då inte helt enkelt stödja sig på den föreliggande handbokslitteraturen? Grundvalarna för de generella påståenden som man där kan hitta är tyvärr ofta oklara; är det det *vanliga* eller det (ur forskarens synpunkt) *karaktäristiska* man beskriver? Hos t ex Kurt och Ursula Reinhard (1984) får man ett intryck av att författarna närmast laborerar med något slags idealtypisk karaktärisering, dvs de *stipulerar* vad som är karaktäristiskt och ger exempel som bekräftar denna idealtyp. De karaktäristiska dragen uppfattas då också som vanliga, dvs ofta förekommande, ja termen "vanlig" används ymnigt utan att ställas i någon bestämd relation till "ovanlig". Att en tydlig distinktion mellan det gamla bysamhällets och den moderna nationalstatens former av musicerande saknas gör inte bilden klarare.

Markoff (1986) intar en sundare ståndpunkt i det att hon söker begränsa sina generaliseringar till sådana fenomen som har evidens i musikalisk praxis hos en avgränsad grupp av informanter (35 personer) inom den folkliga estradens produktionsfält. Trots detta är det ibland oklart vad som är uppgifter från informantgruppen och vad som stammar ur den musikvetenskapliga litteraturen.

Jag skall, trots dessa svårigheter, försöka ge en bild av de musikaliska resurser som används inom THM-fältet. Jag kommer att i några korta avsnitt diskutera parametrarna tonhöjd, meter, melodisk kontur, samklanger, samt litterär och musikalisk form. Proveniensen och kategoriseringsaspekter belyses också. I mitt försiktiga förslag utgår jag i huvudsak från Reinhardts och Markoffs beskrivningar av den turkiska folkmusiken. Deras uppgifter jämförs sedan med en korpus av publicerad, noterad musik

som av utgivaren presenteras som ett representativt, ja förebildligt urval, *bağlama*-spelaren Nejat Birdoğans *Notalarıyla türkülerimiz* (1988).

Birdoğans arbete kan beskrivas som en komplett handbok för *bağlama*-spelare. Förutom speltekniska anvisningar och övningar innehåller volymen historiskt och teoretiskt stoff, etnologiska tillbakablickar på bykulturen samt en samling om 144 musikstycken.

Jag vill understryka att de etablerade THM-utövare jag mött i Turkiet betraktar det från västerländsk konstmusik övertagna notationssystemet som ett självklart och oundgängligt hjälpmedel. Kunskaper i notläsning är ett grundkrav inom folkmusikutbildningen vid konservatorier och musikinstitut. Användningen av notskrift har i själva verket varit en förutsättning för framväxten av den folkliga estradens musikaliska produktionsfält och för uppbyggandet av dess musikaliska resursprofil.

Det bör framhållas att Birdoğans bok givetvis inte skall uppfattas som kanonisk. Hans version av *Türk Halk Müziği* är bara en av flera tänkbara, men en som uppenbarligen accepterats av många av fältets aktörer.

Tonhöjd

Det tonhöjdsmaterial som används inom THM kan åskådliggöras som en icke-tempererad, kromatisk skala, där vissa tonhöjder kan altereras mikrotonalt. Greppbandsplaceringen på *bağlama*n och de musikaliska möjligheter denna erbjuder är ofta utgångspunkten för verbaliseringen kring tonhöjdsaterialet. Den vanligaste instrumenttypen har tjugofyra greppband, vilket ger följande tonhöjder inom den första oktaven, räknat från lös sträng.



Ex 1: Tonhöjdsmaterial på *bağlama*, undre strängen, första oktaven från lös sträng.

(Vid noteringen av *bağlama*-musiken gäller inom THM att den lösa melodisträngen skrivs som a', oavsett den verkliga tonhöjden)

Vi ser att #- och b-förtecknen på några ställen kompletterats med siffror. Detta är ett numera vanligt sätt att precisera tonhöjdsaterialets mikrotonala schatteringar med det pytagoreiska kommat som måttenhet. (De mikrotonalt altererade tonhöjderna kallas *komalı sesler* eller *çeyrek sesler*). Användningen av denna akustisk-matematiska enhet som modul har övertagits från den teoretiska litteraturen kring *Türk San'at Musikisi*. I

bykulturen grundades dock greppbandsplaceringen knappast på resone-mang kring antalet pytagoreiska komman; det var icke-verbaliserade lokala konventioner som styrde.²

Den uppsättning tonhöjder som åskådliggjordes genom *bağlamans* greppbandssystem tycks numera för många utövare inom THM-fältet framstå som ett objektivet föreliggande tonhöjds-material med hjälp av vilket bruksskalor kan konstrueras (i analogi med den västerländska tempererade kromatiska skalan). Detta synsätt har dock knappast några rötter i bykulturen, där tonhöjds-materialet inte abstraherades från de modala gestalterna. Begreppet "skala", dvs ordnandet efter svängningsfrekvens av de i ett musikstycke använda tonhöjderna, var okänt. De moderna *bağla-ma*-instrumentens tonhöjds-material kan ses som en "sammanläggning" av olika lokala tonhöjds-konventioner och har också påverkats av den turkiska konstmusikens teoretiska system.³

Inom THM, liksom inom bykulturen, används sju tonplatser inom oktaven. Bruksskalorna kan ta samtliga dessa tonplatser i anspråk, men ofta består de av endast fyra, fem eller sex tonhöjder. Inom THM-fältet är skalbegreppet fullt etablerat och man använder den från franskan derive-rade termen *gam* (gamme) eller det turkiska ordet *dizi* ("rad", "linje", "följd"). Från italienskan har man övertagit tonnamnen *do, re, mi* etc.

Termen *karar*, ofta översatt med "finalis" (ordets grundläggande betydelse inringas av de svenska orden "beslut", "överenskommelse", "varaktighet"), betecknar den tonplats, som är slutpunkten för den melodiska rörelsen i ett musikstycke och som dominerar dess hierarkiska valens-mönster.

Teoretikerna har sedan länge velat se ett modalt system bakom THM-repertoarens mångskiftande bruksskalor och melodiformer, i analogi med *makam*-systemet inom TSM. En konsekvens av detta synsätt är lanse-ringen av termen *ayak* (eg. "fot", "versfot", "grundval") som en motsvarighet till konstmusikens *makam*. *Ayak* representerar alltså en högre struk-tureringsnivå än bruksskalans; termen kan i denna användning översättas som "modus". Det måste dock framhållas att någon konsistent modal teori för THM-repertoaren ännu inte har kunnat uppställas (Markoff 1986:86).

2 I litteraturen kring musiken i Turkiet och Mellanöstern används ibland de missledande uttrycken "kvartston" och "kvartstonsmusik". Det måste betonas, att det vare sig inom THM eller TSM är fråga om uppsättningar av 24 ekvi-distanta tonhöjder.

3 De instrument som användes i bykulturen hade färre greppband än de moderna och därmed mer begränsade tonhöjds-material. Genom att banden var flyttbara var altereringar visserligen teoretiskt möjliga, men i praktiken var de obekväma och ovanliga. Se vidare Picken 1975:225.

Av dessa talrika *ayaklar* anses *Kerem* vara "the fundamental mode of the Turkish folk musical system" (Markoff 1986:97).

Kerem likställs ofta med konstmusikens *makam Hüseyni*.



Ex 2: Bruksskala för Ayak Kerem enligt Markoff

De dubbla komma-siffrorna anger att dessa tonhöjder är föremål för lokala och individuella variationer. Varianterna förknippas av THM-utövarna med lokala "stilar" som lärs in i form av geografiskt etiketterade delrepertoarer (Markoff 1986:79ff).

I Birdoğans samling finner vi förvisso *Kerems* bruksskala, men förvånansvärt nog är den representerad endast i 18 av samlingens 144 nr. Birdoğans material tycks alltså motsäga den enligt Markoff gängse bilden, men motsägelsen är dock delvis skenbar. *Kerem*-skalans oväntat svaga representation är troligen en följd av bristande konsistens i noteringen av de tonhöjder som inte har några motsvarigheter i det västerländska tonhöjdsystemet. Samlingen är en kompilation av olika samlares material, och Birdoğans förlagor har nedskrivits under period som troligen omspannar mer än femtio år. Den vanligaste skalan hos Birdoğan överensstämmer med *Kerem*-skalan, bortsett från att dess andra steg är noterat med ett vanligt b-förtecken utan några diakritiska tillsatser. Troligen har detta enkla b-förtecken i vissa tidiga uppteckningar använts för att beteckna den tonhöjd som nu vanligen skrivs med teckenkombinationen b2 eller b3. Andra upptecknare har däremot överhuvudtaget inte använt något förtecken för andra steget i *Kerem*-skalan utan behandlar denna som en oaltererad "normalskala". I Birdoğans material finns därför en stor grupp musikstycken (109 nr) där man inte, utan kunskap om de tonhöjds-konventioner som tillämpats av informanterna, kan fastställa vilka tonhöjder som egentligen avses. Troligen representeras *Kerem*-skalan dock av långt fler än de 18 stycken som noterats med komma-angivelser.

Upptecknarna hade alltså svårigheter att finna ett entydigt notations-sätt för det tonhöjds-material som användes i folklig musikalisk praxis. Bruksskalornas tonhöjder kunde dessutom variera från by till by, från utövare till utövare. I denna mångfald var det väsentliga och sammanhållande – dvs det som möjliggjorde en interregional musikalisk kommunikation – det justställda tonplatssystemet, inte något standardiserat tonhöjds-system. Mångfalden håller nu på att manglas genom THM-maskineriet, men många veck och rynkor finns fortfarande kvar.

Meter

Även de metriska resurserna är föremål för en fortlöpande systematisering. 1962 publicerade Sarisözen arbetet *Türk Halk Musikisi Usulleri* (ung. "Metern i den turkiska folkmusiken"). I denna studie, som är baserad på de föregående decenniernas insamlings- och transkriptionsarbete, grupperar Sarisözen på musikologiskt vis de metriska strukturerna i olika familjer: *ana* (moder, dvs grundläggande), *birleşik* (sammansatta) och *karma* (blandade). Markoff konstaterar dock träffande:

Practicing musicians are not in the habit of using Sarisözen's classification system in their speech about folk meters; they prefer rather to use the names of regional dance forms, and other regional expressions (Markoff 1986:114).

Sarisözen och andra forskare (såväl turkiska som utländska) som sysslat med bykulturens musik ägnar stor uppmärksamhet åt de sk asymmetriska eller additiva metriska strukturerna. Fokuseringen på denna resurskomponent framstår som ett utslag av ett musikologiskt, akademiskt synsätt. Asymmetrisk meter uppfattades utifrån ett västerländskt, vetenskapligt perspektiv som en anomali som måste "förklaras". Turkiska forskare såg den dessutom som en distinktiv och "typiskt turkisk" del av det nationella kulturarvet. Internationella musikpersonligheters (Bartók m fl) intresse för den metriska asymmetrin återfördes till Turkiet och höjde där fenomenets symboliska värde. Möjligen har därför de asymmetriska strukturernas betydelse överbetonats i handbokslitteraturen. Reinhard & Reinhard dyker sålunda in i asymmetriken så snart de överhuvudtaget börjar behandla metriken (1984:46ff).

Vad hittar vi då i Birdoğans material? Det visar sig att inte mindre än 83 av hans 144 musikstycken, dvs långt mer än hälften, är noterade i föga uppseendeväckande taktarter som 2/4, 4/4, 3/4 etc. Taktarterna 7/8 (2+2+3) och 9/8 (2+2+2+3) är däremot bara representerade 5 respektive 14 gånger. Nu bör vi, liksom i fråga om tonhöjds materialet, föreställa oss en viss grad av inkonsekvens i notationssättet, och det går därför inte att dra några definitiva slutsatser utifrån notbilden. Jag nöjer mig med att konstatera att den metriska spännvidden är stor i THM-repertoaren, alltifrån enkla binära strukturer till komplexa cykler som 20/8 (2+3+3+2+2+3+2+3).

Sarisözens tabellariska sammanställningar av det bykulturella materialet ser förvisso eleganta och logiska ut, men den musikaliska praxis i bykulturen han ville avbilda var flytande, föränderlig och ologisk. Inom THM-fältet möts sedan ett ganska slumpmässigt urval ur denna mångfald i nya repertoarkonstellationer.

Melodisk kontur

Fallande melodisk kontur anges av Reinhard & Reinhard som en karaktäristisk egenskap hos såväl de "centralasiatiska turkfolkens" som den anatoliska turkiska bykulturens musik. "Diese Melodigestalt... haben die Türken zweifellos aus ihrer asiatischen Heimat mitgebracht"(!). Birdoğan's material visar att detta drag – oavsett varifrån det stammar – också förts vidare till THM-repertoaren. Den fallande konturen dominerar hos Birdoğan även om man kan urskilja en grupp melodier med litet tonomfång, där rörelsen snarast kan beskrivas som ett pendlande kring en centralton. Sekunden är det vanligaste melodiska intervallet hos Birdoğan; den melodiska rörelsen sker alltså mestadels stegvis.

Samklanger

Çoksesli ("flerstämmig") är en term som man ibland ser på turkiska kassettskivor och skivkonvolut. I THM-sammanhang presenteras flerstämmigheten som en innovation: THM anses tidigare ha varit en "enstämmig" repertoar, men nu görs försök med samklanger och flerstämmighet. Om man med flerstämmighet menar polyfoni, dvs flera samtidigt klingande självständiga melodiska förlopp, är det säkert korrekt att den företeelsen varit främmande för THM, liksom för bykulturen. Detta innebär dock inte att samklanger av andra slag än de som grundas på unisonitet eller oktavintervall inte förekommit.⁴ Speciellt hos *bağlama*-spelarna kan man träffa på många slag av samklangsbildningar. Kvint- och kvart-paralleller är vanliga konstgrepp, och genom kombination av bordunklang och till melodin parallell kvintstämma kan komplexa samklanger uppstå (Picken 1975:243ff). Den *çokseslilik* ("flerstämmighet") som är ett nytt och omstritt fenomen inom THM är dock grundad på treklangsbaserad funktionsharmonik.

Samspelen i de konventionella THM-ensemblerna resulterar i en oktavdubblad heterofoni. Samklangerna är huvudsakligen *bağlama*-idiomatiska. *Bağlama*-sektionen är i de större ensemblerna koriskt besatt, medan blås- och stråkinstrumenten har mer solistiska roller.

Samlingarna av noterad *bağlama*-musik ger föga information om samklangsbruket. Samklangerna betraktas uppenbarligen som en del av *tavir*,

4 Sarisözen påvisade på 1940-talet stora skillnader i stora skillnader i samklangsbruk mellan by- och stadsmiljöer i centrala och östra Anatolien. *Bağlama*-spelet i byarna var oftast enstämmigt och saknade kontinuerliga borduneffekter. Däremot förekom spel med parallella kvinter. Detta förekom däremot inte alls i städernas *bağlama*-musik, där i stället en kontinuerlig bordun, spelad på mellersta och övre strängkören, vanligtvis beledsagade den på den undre strängen utförda melodin (Sarisözen 1940:117).

"den lokala stilen", som man förväntas inhämta från lärare och medmusikanter. Birdoğan noterar således endast melodilinjen och anger bara i sällsynta fall några samklanger.

Repertoarkategorier

Inom THM-fältet finns en rik flora av kategoriseringar av repertoaren. Många av de termer och begrepp som därvid kommer till användning härrör från samlarnas, upptecknarnas och systematisörernas musikologiska begreppsvärld. I bykulturen indelade man inte repertoaren efter musikstrukturella kännetecken utan efter textinnehåll, socialt sammanhang eller praktisk funktion. Den musik som nått den folkliga estraden har däremot ryckts ur sin traditionella kontext, och då får den musikologiska systematiken ta över klassificeringen av materialet. Sådana termer som övertagits från bykulturen förses med stipulerade definitioner, avsedda att gälla generellt inom det system THM anses utgöra. Tidiga forskare som Gazimihal och Sarısozen grundlade en tradition där förekomsten eller avsaknaden av meter blev den primära indelningsgrunden. De skilde mellan *uzun havalar* ("långa", dvs icke-metriska melodier) och *kırık havalar* ("brutna", dvs melodier med meter). (Jmf Bartóks *Parlando rubato* och *Tempo giusto*.) Dessa kategorier omfattar såväl de vokala som de instrumentala repertoarerna, vilka i sin tur anses bestå av ett flertal underavdelningar.

Ordet *türkü* används i det allmänna språkbruket som en generell term för "folklig" sång, dvs den vokala repertoar som förknippas med bykulturen och THM. Hos de systembyggande THM-teoretikerna betecknar termen också en underavdelning av kategorin *kırık havalar*. En *türkü* är där en på en upprepad metrisk struktur byggd vokal komposition med strofisk text, med eller utan inskjutna refrängdelar.

Litterär form

Türkü är emellertid också namnet på ett av de *versmått* som används inom den ovannämnda vokala repertoaren. Versstrukturen i den turkiskspråkiga folkliga diktningen är baserad på stavelseräkning och slutrim (Markoff 1986:59ff, Reinhard 1980, Reinhard & Reinhard 1984:23ff). *Türkü*-formen, som är relativt variabel, karaktäriseras av ett flitigt bruk av inskjutna refränger. Stroferna har tre till fem rader; raderna består av minst fem, högst tretton stavelser. Rimschemat kan ha följande utseende:

AAAB B CCCBB etc

Förutom *türkü* är det speciellt versformerna *mani* och *koşma* som omhulldats inom den folkliga diktningen. *Mani*, som är en improvisatorisk form, kännetecknas av fyraradiga strofer med sju stavelser per rad. Dess rimschema är:

A A B A C C D C etc

Koşma bygger på elva- eller åttastaviga rader som grupperas till fyraradiga strofer. Den inledande strofen följer mönstret

A B A B eller A B C B,

vilket övergår till D D D B i de följande stroferna. *Koşma*-formen förknippas speciellt med *âşık*-repertoaren (Markoff 1986:62).

Av de 144 numren i Birdoğans samling är 141 försedda med texter. 62 av dessa motsvarar någon av *türkü*-formens varianter, 28 kan klassas som *koşma* och 28 som *mani*. De resterande 23 texterna företer mer oregelbundna och svårklassificerade mönster.

Musikalisk form

Reinhard & Reinhard (1984:46) framhåller träffande att de musikaliska formprinciper som använts i bykulturen är svåra att fånga i några entydiga regler eller formler. Musikstyckena är vanligen sammansatta av "korta, pregnanta motiv", och även den resulterande storformen är "verhållningsmässig kurzatmig" med två eller tre delar, varav vissa kan upprepas så att ett ABA-mönster uppstår.

I Birdoğans material utgör binära former den största gruppen (73 av 144). Dessa AB-formade stycken kan vid framförande med instrumentalt ackompanjemang dock ges en tredelad struktur genom att en av delarna används som instrumentalt mellanspel. Verkligt tredelad formstruktur uppvisar 34 av Birdoğans stycken, medan 29 kan beskrivas som sammansatta av mer än tre delar. Eftersom det är vanligt att någon formdel upprepas blir den reella variationsbredden avsevärt större än vad som antyds av dessa tre kategorier. Slutligen har åtta av Birdoğans stycken en formstruktur som kan beskrivas som repetitiv, dvs en kort melodisk gestalt upprepas oförändrad eller med smärre variationer (AAA... eller AA1 A2...).

Proveniens

Repertoarens proveniens avspeglar det ideologiska och politiska bruket av folkmusiken som en nationell symbolresurs.

Markoff konstaterar att THM-repertoaren är ett kompilat av material från olika delar av Turkiet (1986:36, 41), samt att en standardrepertoar har utvecklats. Hon berör dock inte ytterligare proveniensfrågan. En genomgång av Birdoğan's samling ger vid handen att hans material till övervägande delen (90 av 127 lokalisierbara stycken) är hämtat från östra Anatolien, dvs provinserna öster om Ankara. Starkast representerad är provinsen Sivas, där Sarısözen utförde betydande delar av sitt insamlingsarbete. Det östanatoliska materialets övervikt kan antas avspegla föreställningar om var den "genuina turkiskheten" och den "äka folkmusiken" står att finna. Östra Anatolien betraktades av de tidiga insamlarna som "rent", "genuint" och "opåverkat" av västerländska och urbana influenser, och dessa värderingar har övertagits av THM-utövarna. Sivas-repertoarens starka ställning hos Birdoğan sammanhänger med att den till *âşık*-institutionen knutna *bağlama*-repertoaren anses ha ett av sina starkaste fästen där (Reinhard & Reinhard 1984:105).

Baglama

Litteraturen kring *bağlama* och dess musik är förvånansvärt mager med tanke på instrumentets stora betydelse inom den folkliga kulturen i Turkiet. Min framställning bygger i organologiskt avseende främst på det faktarika tredje kapitlet i Laurence Pickens stora arbete om turkiska folkmusikinstrument (1975). Beträffande spelteknik och repertoar har Markoffs avhandling om samtida *bağlama*-spelare (1986) samt några turkiska läroböcker i *bağlama*-spel varit viktiga källor (Taptık u.å., Birdogan 1988). Muntliga uppgifter från Fikret och andra utövare har givetvis också varit av stor betydelse.

Ordet *saz*, som kan betyda "musikinstrument" i vid mening, används ofta som generell beteckning på de folkliga långhalslutorna i Turkiet. Språkbruket avspeglar instrumenttypens framträdande position i turkisk folkkultur men anses dock av många THM-utövare vara alltför vagt. De föredrar därför den mer preciserande termen *bağlama*.

Konstruktion

Termen *långhalsluta* återfinns inte i den "klassiska" organologiska systematik som upprättades av Hornbostel-Sachs i musiketnologins barndom (Hornbostel & Sachs 1914). Somliga instrumentforskare tycks ogärna använda termen, tydligen för att de anser halsens längd vara irrelevant som klassifikationskriterium. Ur strikt instrumentteknologisk synvinkel är denna skepsis inför en uppdelning i långhals- och korthalslutor säkert välmotiverad. Den väsentliga skillnaden mellan de båda lutvarianterna ligger snarast på det speltekniska planet, men halsens längd är därmed inte någon betydelselös detalj utan avspeglar olika sätt att musikaliskt använda stränguppsättningen. På korthalslutor (t ex västerländsk renässans- eller barockluta och den västasiatiska *ud*) är det för melodispel tillgängliga tonförrådet "distribuerat" över strängarna, som vanligen är stämda i kvartintervall. Den spelande kan producera större delen av instrumentets tonförråd utan att flytta vänsterhanden från grundläget intill sadeln. Mot denna *distributiva* princip står den *funktionella differentieringen* hos långhalslutorernas strängar eller strängkörer, där melodispelet huvudsakligen utförs på en av strängarna eller strängkörerna medan de övriga strängarna främst används till ackompanjerande samklanger. Genom att greppbrädet på långhalslutorerna sträcker sig över mer än halva mensuren kan melodisträngen ensam producera ett tonförråd som omspannar ca 1 1/2 oktav.

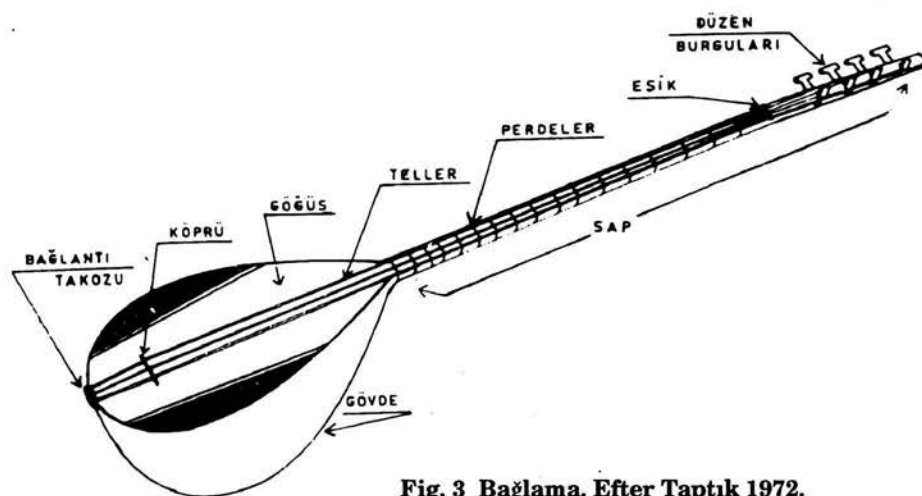


Fig. 3 Bağlama. Efter Taptik 1972.

Bağlama-instrumenten har päronformad korpus täckt av ett plant eller lätt välvt lock. Korpus är tillverkad genom urgröpning ur ett trästycke (*oyma*) eller kravellbyggd (*yapraklı*), dvs sammansatt av ett flertal ihoplimmade trälistor. Hårda träslag som mullbär, avenbok eller en används till korpus, medan locket tillverkas av lätta barrträslag. Locket saknar vanligen ljudhål; detta brukar vara placerat i korpusväggen, under stränghållaren.

Den mot sadeln lätt avsmalnande halsen har närmast halvelliptiskt tvärsnitt. Greppbrädet ligger i samma plan som locket och övergår utan klar avgränsning i detta. Banden är tillverkade av nylonlina som lindats några varv kring halsen och fixerats med en knut på undersidan.

Halsen övergår i vad som på svenska förslagsvis kan kallas skruvstocken (Picken använder termen "pegbar"). Stäm-skruvarna utgörs av T-formade träpluggar, arrangerade i en frontal och en lateral rad.

Stallet är en smal träribba med triangulärt tvärsnitt och rak överkant (alla strängar ligger alltså i samma plan). Stallet är lågt, på vissa instrument endast drygt 3 mm.

Två typer av strängar används:

1. Tunna stålsträngar (dimension 0.16 – 0.3 mm beroende på instrumentstorleken).

2. Grövre, mässingsöverspunna underoktavsträngar.

Det totala antalet strängar varierar mellan sex och tolv, men de är alltid arrangerade i tre köror. Sex eller sju strängar, arrangerade 2-2-2 eller 3-2-3, synes vara vanligast. De mässingsöverspunna oktavsträngarna är oftast

placerade i de yttre strängkörerna. Oberoende av det faktiska antalet strängar kan *bağlama* alltså i speltekniskt avseende betraktas som ett tresträngat instrument.

Strängarna slås an med ett tunt och böjligt plektrum av utdraget elliptisk form, 4–5 cm långt och omkring 1 cm brett. Plektrat är vanligtvis tillverkat av plast, men många musiker använder bark från körsbärsträdet, det före plaståldern brukliga materialet.

Instrumentet byggs i ett flertal olika storlekar. Den totala längden varierar mellan ca 75 och 150 cm. De olika instrumentstorlekarna utgör dock inte tillsammans någon "instrumentfamilj", som t ex de europeiska violininstrumenten eller blockflöjterna: storleksvariationerna avspeglar snarast lokalt förankrade klangideal och hantverkstraditioner. Några matematiskt fixerade standardstorlekar förekommer inte, men vissa huvudtyper har utkristalliserats. Den typ som förefaller vara vanligast och som brukar uppfattas som den "normala" instrumentvarianten är 100–120 cm lång och kallas rätt och slätt *bağlama*. Den minsta typen, *cura*, brukar stämmas en oktav högre än denna. *Divan saz* eller *divan bağlama* kallas den största instrumenttypen, som vanligen är stämd en kvint lägre än den egentliga *bağlama*. Mellan *bağlama* och *cura* finns mellanformerna *tambura* och *çöğür*.

Stämning och spelteknik

Antalet greppband på moderna instrument är mellan 19 och 26. Det högre antalet förekommer endast på den största instrumentvarianten.

Ett stort antal stämningsmönster förekommer.⁵ Picken och Birdoğan redovisar en mångfald av dokumenterade kombinationer. Jag kan inte här uppehålla mig vid detaljerna hos dessa otaliga *düzenler* utan nöjer mig med att peka på några generella drag: relationen mellan "melodisträngen", dvs den vid spel underst belägna strängen (*alt tel*) och den mellersta strängen (*orta tel*) är den mest stabila strukturen i stämningsmönstren; kvintintervalllet är normen. Stämningen av den övre strängen (*üst tel*) är däremot avsevärt mer variabel.

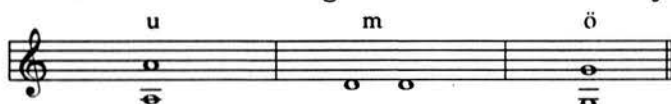
5 Användningen av en standardiserad stämton ($a^1=440$ Hz) är en sentida företeelse inom THM och saknar rötter i bykulturen.

I den nutida *bağlama*-musiken har två stämningssmönster kommit att dominera. Den vanligaste kallas *karadüzen* eller *bozuk düzeni*:



Ex 3 a: Karadüzen

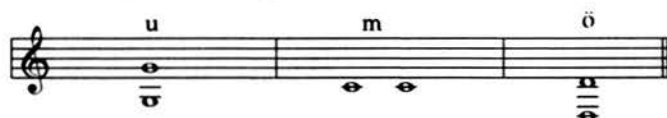
Med underoktavsträngar har *karadüzen* ofta följande utseende:



Ex 3 b: Karadüzen med underoktavstr.

I *karadüzen* används strängarna huvudsakligen enligt principen funktionell differentiering, vilket innebär att den undre strängen fungerar som melodisträng.

Bağlama eller *âşık düzeni* förefaller idag inte vara fullt så spridd som *karadüzen*, men är på frammarsch bland THM-utövarna:



Ex 4: Bağlama düzeni

Bağlama düzeni möjliggör i viss utsträckning spel enligt den distributiva principen: med *karar* på den lösa övre strängen kan bruksskalornas första fem tonplatser spelas utan att vänsterhanden behöver flyttas från sin grundposition.

Vid spel läggs instrumentets korpus på högra låret och kläms fast mot kroppen med högerarmen. Vänsterhanden skall fritt kunna röra sig längs halsen utan att behöva stödja instrumentet. Vänsterhandens pekfinger, långfinger och ringfinger används för att förkorta strängarna. Speltekhniska innovatörer rekommenderar numera användning även av lillfingeret i vissa speciella lägen (Birdoğan 1988:101). Även tummen används; i *karadüzen* är det främst när man tillfälligt vill använda den övre strängen för melodispel, t ex vid nedåtgående växelton från pekfingerets position på undre strängen. Med pekfingeret i D-position på undre strängen (på en *bağlama* i specifik mening) kan t ex C spelas på övre strängen, som då förkortas med tummen utan att vänsterhanden behöver flyttas.



Ex 5: Melodisk användn. av övre strängen i karadüzen. (Fingersättningen anges enl. följande: 1 = pekfingeret, 2 = långfingeret, osv. T = tummen.)

Vänsterhandsteknikens utformning bestäms av kraven på träffsäkerhet och rörelseekonomi. Vid spel i stämningen *karadüzen* råder även mellan vänsterhandens fingrar en funktionell differentiering: pekfingeret har "huvudrollen" och sekunderas av de andra fingrarna. Vid utförandet av en uppåtstigande skalrörelse på undre strängen förflyttas pekfingeret successivt uppåt och används ensamt för att producera bruksskalans toner, tills en punkt har uppnåtts där ringfingeret och långfingeret kan träda in och avsluta klättringen. Även nedåtgående skalrörelser utförs huvudsakligen med pekfingeret, men när den fallande rörelsen på varje tonsteg interfolieras av en uppåtgående ornamental figur, används också lång- eller ringfingeret.



Ex 6: Fallande rörelse med ornamental figur.

En av de största svårigheterna vid snabbt melodispel på ett instrument med funktionell differentiering är de stora skillnaderna i greppbandsavstånd mellan olika delar av den långa halsen. Snabba figurationer är givetvis avsevärt lättare att åstadkomma i högt läge, där banden sitter tätt. Vid skalrörelser krävs en snabb anpassning till de successivt minskande eller ökande bandavstånden. Dessa svårigheter undviks i viss utsträckning vid spel i *bağlama düzeni*, som därmed lämpar sig bättre än *karadüzen* för rörligt, bordunfritt melodispel.

Så till högerhandstekniken: plektrat (*mızrap, tezene*) hålls mellan tummen och pekfingeret. Dess aktiva längd är omkr 1 cm. I princip används nedslag på starka taktdelar, uppslag på svaga, men utförandet kan varieras på många olika sätt. En perkussiv effekt kan åstadkommas genom att långfingeret vid nedslag får beröra instrumentets lock. Plektrumtekniken och den därmed sammanhängande rytmiseringen av det melodiska förloppet är det viktigaste kriteriet på regional stiltillhörighet. Man talar om *Konya mızrap, Ankara mızrap, Ege mızrap* etc.

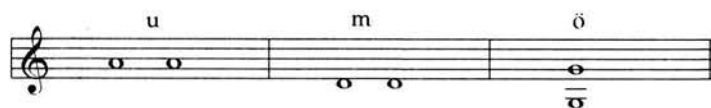
Plektrumtekniken hänger naturligtvis intimt samman med stämningsmönster och vänsterhandsteknik. Spel enligt principen funktionell differentiering innebär ofta att alla strängarna slås an med samma plektrumslag vilket ger melodi + bordun. Används däremot alla strängarna för melodispel måste den spelande hela tiden kunna träffa den för tillfället användbara strängen, vilket på ett instrument med så korta avstånd mellan strängkörerna som *bağlama* innebär höga precisionskrav.

Sammanfattningsvis kan sägas, att stegvis, relativt långsam melodisk rörelse och växeltonsmässiga figurationer kring en centralton "ligger bättre till" på *bağlama* än stora språng och snabba löpningar.

Fikrets instrument

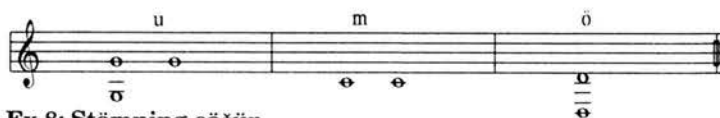
Efter denna allmänna översikt över *bağlamans* konstruktion och spelteknik skall jag nu ge några data om de instrument Fikret använde under åren 1986–1990:

Cura (oyma). Tillverkad av Salih Usta, Konya. Längd 76,4 cm, mensur 53 cm. 22 greppband.



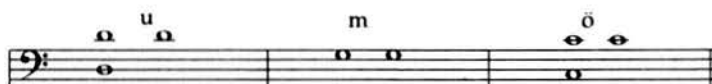
Ex 7: Stämning cura

Çöğür (yapraklı). Tillverkad av Zeki Yıldırım, İzmir. Längd 99,6 cm, mensur 66,9 cm. 19 greppband.



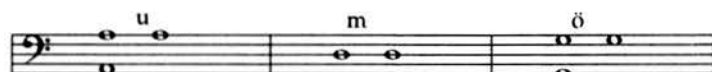
Ex 8: Stämning çöğür

Tambura (oyma). Tillverkad av Salih Usta, Konya. Längd 103 cm, mensur 72,2 cm. 20 greppband.



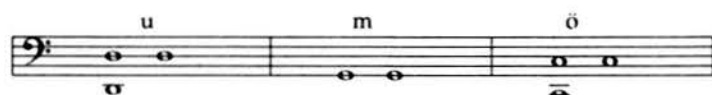
Ex 9: Stämning tambura

Bağlama (oyma). Tillverkare okänd. Renoverad i Sverige av Yaşar Külekçi. Längd 117,2 cm, mensur 84,8 cm. 25 greppband.



Ex 10: Stämning bağlama

Divan bağlama (oyma). Tillverkad av Salih Usta, Konya. Längd 141 cm, mensur 103 cm. 26 greppband.



Ex 11: Stämning Divan bağlama

Fram till 1985 musicerade Fikret företrädesvis på den instrumentvariant som rätt och slätt kallas *bağlama*. Därefter har mellanstorlekarna *tambura* och *çöğür* blivit de mest omhuldade instrumenten. I det ensemblespel som började utvecklas 1986 har endast *tambura* och *çöğür* använts (frånsett en oktaverande *cura* som figurerade i några av de tidigaste arrangemangen). Fikrets *çöğür* är det senaste tillskottet i instrumentariet. Han köpte den i mars 1989 av sångaren och musikern Selahattin Yıldız från Ankara, som då framträdde i Stockholm. Instrumentet kan sägas vara byggt för *bağlama düzeni*, och Fikret har konsekvent bibehållit detta stämningssmönster (som han tidigare inte hade tillämpat i någon större utsträckning) på sin *cöğür*.

Exkurs om bağlama-instrumentens tonhöjdsmaterial

Huvudmotivet för övergången från *bağlama* i specifik mening till *tambura* i samband med ensemblebildningen 1986 var enligt Fikret att det senare instrumentet lättare gick att förena med västerländska skalor och samklanger. Frågan om kompatibiliteten mellan *bağlamans* tonhöjdsmaterial och det tempererade systemet blir förr eller senare aktuell vid varje möte mellan turkisk folkmusik och västerländska instrument respektive instrumentalister (och då syftar jag inte bara på de mikrotonalt altererade *komalı sesler*). Att vissa intonationsproblem uppstår är ju lätt att konstatera. Men hur är egentligen det tonhöjdsmaterial som är tillgängligt på *bağlama*-instrumenten beskaffat? För att få klara fakta i målet måtte jag med en apparat av stroboskoptyp (Node Strobe tuner 7000) tonhöjdsmaterialen på Fikrets *bağlama*, *tambura* och *çöğür*.

Mätningen utfördes direkt på instrumenten, alltså utan bandinspelning som mellanled. Efter att den lösa undre strängen stämts exakt med utgångspunkt från $a_1=440$ Hz mättes de tonhöjder som kan produceras vid instrumentets samtliga greppband.

Skillnaderna mellan de olika instrumenten visade sig vara ganska stora. Störst överensstämmelse med det tempererade tonhöjdsmaterialen visar *tamburans* värden, som redovisas tabellen i Fig 4. Längst till vänster i tabellen avbildas schematiskt instrumentets hals med greppbanden, numrerade med utgångspunkt från sadeln = 0. De uppmätta cent-värdena, omräknade med utgångspunkt från lös sträng = 0 cent visas därintill. De romerska siffrorna markerar de i *bağlama*-musiken använda tonplatserna, inom vilka ett flertal altereringsmöjligheter föreligger. Det är emellertid inte bara centvärdena för de enskilda tonhöjderna som är intressanta, utan också de i bruksskalorna ingående *intervallens* storlek. Som exempel har jag därför räknat fram värdena för en i Fikrets repertoar ofta förekommande bruksskala. För jämförelses skull har slutligen också angivits de intervallförhållanden som uppstår i denna skala om den utförs i pytagoreisk, ren resp. tempererad stämning.

Fem tonhöjder i bruksskalan, F, G, A, B och C kan (utöver den lösa strängen) på *tambura* anses sammanfalla med de tempererade värdena (inom 3 cents avvikelse). Man får intrycket att tonhöjdsmaterialen här "justerats" i tempererad riktning. Fikret uppger också att han "kollat" instrumentet mot ett piano. I Fikrets ensemblerepertoar användes (med ett undantag) *tamburans* lösa undre sträng (D) som *karar*.

De största avvikelserna från den tempererade skalan fanns hos Fikrets *bağlama*. Endast en tonhöjd inom oktaven ovanför *karar* (som på detta instrument vanligtvis är belägen på kvartavstånd ovanför den lösa undre strängen och produceras på åttonde greppbandet), ligger inom 3 cents avstånd från det tempererade värdet. Flera tonhöjder visar avvikelser på mer än 20 cent. På *bağlaman* kan man tydligt urskilja ett mönster med små små sekunder och stora stora sekunder, vilket ganska väl överensstämmer med den skala som erhålls enligt en kvintbaserad, pytagoreisk stämningsprincip.

Slutligen det senaste tillskottet i Fikrets instrumentförråd, *çöğür*. På detta instrument tillämpas *bağlama düzen*, vilket innebär att bruksskalans första och andra steg spelas på mellersta strängen, tredje steget på övre strängen, och resten av skalan på undre strängen. Detta innebär att man har vissa möjligheter att justera det andra skalintervalllets storlek. Mellansträngen kan (och måste, för att på band 3 bli unison med övre strängen) stämmas något lägre än den tempererade underkvinten till den undre strängen. Tonhöjdsmaterialen ligger även här relativt nära de tempererade värdena, men den exemplifierade bruksskalan visar också här pytagoreiska tendenser.

Man bör akta sig för att övertolka data av denna typ. Mätutrustningen medger en noggrannhet av plus minus 1 cent, men det kan ibland vara svårt att pejla in den relativt snabba bortdöende svängningen. Mätfel av denna orsak torde dock vara tämligen obetydliga och ligga inom ett par, tre cents marginal. Pejlingsproblem uppträdde dess-

utom endast vid ett fåtal bandlägen. Mätnogrannheten torde alltså uppgå till omkr 6 cent. (Den mänskliga diskrimineringsförmågan beträffande tonhöjdsdifferenser är omkring 10 cent, för tränade individer maximalt 5 cent.) Strängarnas kondition har också betydelse för de tonhöjder som produceras. Vid mätningen användes strängar i "normalkondition".

Man bör alltså inte stirra sig blind på de i tabellen angivna absoluta talen. Det är de i bruksskalorna urskiljbara *intervallmönstren* som är mest intressanta. De enskilda tonhöjdernas avvikelser från de tempererade värdena är i de flesta fall så små att en klarinettist eller flöjtist inte har några större svårigheter att "följa" *bağlamen*. Vissa tonhöjder är däremot mer problematiska, t ex Eb i den i tabellen anförda bruksskalan, som på samtliga mätta instrument är omkring 10 cent lägre än det tempererade värdet. Ur tabellen kan dessutom också utläsas att vissa, i andra bruksskalor förekommande tonhöjder skiljer sig påtagligt från de tempererade värdena: det gäller såväl icke-altererade tonhöjder som E och altererade (dock icke mikrotonalt!) som F# och C#.

Sammanfattningsvis visar mätningen, att det av Fikret på hans instrument använda tonhöjds materialet är klart icke-tempererat. De olika instrumentens tonhöjds material är icke identiska. Med *karar* på den lösa undre strängen ligger *tamburan* närmast de tempererade värdena. Eftersom tonhöjds materialet är icke-tempererat är bruksskalorna i princip inte transponerbara; om *karar* flyttas förändras skalornas intervallmönster märkbart. De mikrotonalt schatterade tonhöjderna visade sig vara altererade med mellan 39 och 74 cent.

Användningen av de relativt små instrumenten *tambura* och *çöğür* i ensemblermusikens sammanhänger med det intonationsmässigt grundade behovet av *karar* på lös sträng. På de mindre instrumenten underlättas givetvis också lägesspel och distributiv sträng-användning, tekniker som blivit allt vanligare i nyare THM-praxis.

Greppband
Fikrets tambura

Tonplats

Tambura

Pytagoreisk

Ren

Tempererad

Greppband Fikrets tambura	Tonplats	Tambura	Pytagoreisk	Ren	Tempererad
1	92	I D	92	112	100
2	154	II Eb	90	112	100
3	209		204	204	200
4	297	III F	294	316	300
5	357		204	162	200
6	414		204		
7	500	IV G	498	498	500
8	600		204	204	200
9	650	V A	702	702	700
10	702		96	112	100
11	800	VI B	792	814	800
12	866		204	204	200
13	905		996	1018	1000
14	998	VII C	996	1018	1000
15	1072		204	162	200
16	1111		210		
17	1208	VIII D	1200	1200	1200
18	1311	IX Eb	1290	1312	1300
19	1366				
20	1409				

Fig 4: Tonhöjdsmaterial, *tambura*.

Fikrets sånger: Presentation och analys

I det här kapitlet skall jag skärskåda det musikaliska utgångsmaterial Fikret förelade medlemmarna i *Yeni Sesler*. (Den läsare som inte känner behov av att följa de analytiska resonemangen i detalj kan med fördel bläddra fram till den sammanfattning av analysresultaten som följer på s.154.) Vad som sedan hände med dessa musikstycken när de utsattes för ensemblens omvårdnad är temat för nästa kapitel.

I transkriptionerna (se Appendix) har jag valt att använda konventionell västerländsk notation, som jag försiktigt kompletterat med vissa diakritiska tecken. Transkriptionsmetoder och notationssystem är ett stort problemkomplex inom musikutnologin som jag här inte kan fördjupa mig i. Låt mig bara säga att mitt val av notationssätt främst motiveras av en strävan att ge läsaren möjlighet att snabbt bilda sig en föreställning om analysobjekten och deras strukturella egenskaper. Dessutom anknyter jag genom användningen av detta konventionella notationssätt faktiskt till den praxis som råder inom *Türk Halk Müziği*, där det västerländska notationssystemet ju är ett allmänt accepterat hjälpmedel.¹ Beträffande detaljerna i mitt skrivsätt hänvisas till teckenförklaringen i anslutning till transkriptionerna.

Fikrets sånger har samtliga en strofisk uppläggning, dvs i princip samma musikaliska material används till alla stroforna i en tonsatt text. Eftersom skillnaderna i musikaliskt utförande mellan de olika stroforna är mycket små, har i flertalet fall endast första strofen av varje sång redovisats i transkription. Avhandlingens omfång tillåter givetvis inte heller ett återgivande av fullständiga framföranden.

Analytiska aspekter

Syftet med analyserna är att inventera det musikstrukturella och litterära byggnadsmaterial som kommit till användning i Fikrets repertoar samt att söka blottlägga de strukturerande principer som där realiserats.² Jag har inte funnit det meningsfullt att schematisera mina analysföreläsningar enligt någon på förhand uppställd mall utan tillåter mig en viss frihet i framställningen. Analysaspekterna har jag dock givetvis försökt tillämpa systematiskt och konsekvent på hela den undersökta repertoaren.

¹ Fikret har under verksamheten med *Yeni Sesler* strävat efter att tillägna sig det västerländska notationssystemet. Sedan hösten 1989 använder han det för nedteckning av sina kompositioner.

² Klangliga aspekter som "sound" och sångsätt, som är svåra att återge i grafisk form, har hållits utanför analysen.

Sångtexterna granskas beträffande versstruktur (stavelseantal per rad, stroflängd, rimmönster etc) och litterär tematik. De rent musikaliska analysaspekterna omfattar tonhöjdssystem, dvs bruksskala och samklanger, samt metrik och rytmik. Granskningen av tonhöjdssystemet berör också de hierarkiska valensrelationerna, dvs principerna för de olika tonplatsernas ordningsföljd och durations- och accentförhållanden i den musikaliska gestaltbildningen – alltså vad som kan kallas modala fenomen.³

För att skärpa mina analysredskap har jag försiktigt tillämpat en kvantifierande granskningsmetod beträffande duration och melodisk rörelse. Granskningen har omfattat följande aspekter:

1. Total *duration* på var och en av bruksskalans tonhöjder (räkneenhet har varit det kortaste av de i det melodiska förloppet förekommande notvärdena).

2. Antalet *förekomster* av bruksskalans tonhöjder (vid tonupprepning har *en* förekomst räknats om klangen inte avbrutits av paus längre än ett pulsslåg).

3. Förhållandet mellan total duration och antal förekomster, dvs *durationsmedeltalen* för bruksskalans tonhöjder.

4. *Melodisk rörelse*. Minst lika viktiga för den musikaliska gestaltbildningen som de olika tonhöjdernas durationsvärden är givetvis de *intervall* som förekommer i den melodiska rörelsen. För att få grepp om denna aspekt har jag i varje musikstycke beräknat antalet förflyttningar mellan bruksskalans olika tonhöjder. Dessa data har samlats i ett diagram ur vilket såväl de enskilda intervallens (t ex d–g, e–a) som intervallklassernas (t ex kvarter) förekomstfrekvens kan utläsas. Intervallens rörelseriktning framgår givetvis också.

Jag vill poängtera att de resultat som utvunnits genom denna granskningsmetod inte har betraktats som någon "högre sanning" om musikstyckena. Vid analysen har värdena närmast använts som komprimerade karaktäristika som fått komplettera notbilden och de klingande inspelningarna.

Terminologi

I mina analystexter använder jag huvudsakligen en konventionell musikvetenskaplig terminologi, som dock på några punkter kompletterats med termer ur den turkiska folkmusikens vokabulär, detta för att undvika långgrandiga omskrivningar och missledande associationer. Flertalet av dessa termer har redan introducerats i kapitlet om den turkiska folkmusiken. Endast två av dem torde tarva ytterligare förklaring:

Açılış är en icke-metrisk, mer eller mindre improvisatorisk *instrumental* gestaltskategorier. Termen härleds språkligt ur verbet *açmak*, "öppna".

³ Jag har inte strävat efter att inordna Fikrets sånger i något slutet och utanför hans repertoar giltigt modalt system. Det har framgått ovan att systembyggandet inom THM är en oavslutad och från musikalisk praxis tämligen distanserad företeelse. Trots lanseringen av *ayak*-begreppet finns ingen konsistent modal teori.

Açışlar används som förspel till sånger eller instrumentalstycken. Termen kan också användas om instrumentala mellanspel. En *açış* kan presentera och utveckla melodiskt material ur den efterföljande kompositionen, men sambandet *açış*-komposition kan också vara friare (överensstämmelse beträffande bruksskala och modala karaktäristika).

Uzun hava (av *hava* "luft", "melodi" och *uzun* "lång") är en icke-metrisk, *vokal* gestaltningskategori. Termen används dels i specifik mening om en vokal och strofisk men icke-metrisk kompositionskategori, dels som generell beteckning för icke-metrisk sång. Här är det den generella betydelsen som gäller.

Slutligen bör det beteckningsätt för samklanger som tillämpas i analyserna klargöras:

Den lägsta av de i en samklang ingående tonhöjderna kallas *bottenton*. (Ordet har valts för att undvika de i detta sammanhang missledande associationer till funktionsharmoniska valenser som termer som "baston" eller "grundton" lätt ger upphov till.)

Bottentonen betecknas med romersk siffra, som anger dess ordningstal med utgångspunkt från *karar*. Den tonhöjd i bruksskalan som uppbär *karar*-funktionen får siffran I, tonhöjden närmast ovanför denna siffran II osv. Omfattar bruksskalan lägre tonhöjder än *karar* betecknas dessa med -I, -II osv. Samklanger skrivs enligt en generalbasliknande princip där arabiska siffror anger intervallförhållandena med utgångspunkt från bottentonen. En samklang d-g-c i en bruksskala d-e-f-g-a-h-c-d där d används som *karar* kan då skrivas som I:4:7; samklangen II:4:7 består av tonerna e-a-d.

Analys

Jag erinrar om att de transkriptioner och därpå grundade analyser som avhandlas i detta avsnitt avser vad som i detta sammanhang kan kallas *originalversionerna*, dvs de inspelningar av sina egna framföranden som Fikret använde för att introducera repertoaren inför ensemblen. Analysavsnittet är i viss mån kronologiskt disponerat, så tillvida att repertoaren från 1986–87, dvs de musikstycken som förekommer i arrangerad form på det första fonogrammet (kassetten *Bir kış* 1988, Türküola 2316), har placerats före det material som spelades in för LP:n *Sevdalı bulut* 1990 (YS-001). De enskilda styckenas ordningsföljd följer fonogrammens disposition. Om inget annat anges är Fikret musikens upphovsman; förkortningen *trad.* anger att stycket hämtats ur THM-repertoaren. (För att underlätta jämförelser mellan "originalen" och de arrangerade versionerna har i de nedanstående analystexterna placeringen på fonogrammen angetts inom parentes efter titlarna.)

De svenska översättningarna av sångtexterna syftar till att i all enkelhet och utan större poetiska tolkningsambitioner ge en uppfattning om innehållets karaktär och tematik.⁴

REPERTOAR 1986–87

1. *Bir kış* (Türküola 2316 A1) (se Appendix sid 229)

Fikret har här tonsatt en text av en av de stora gestalterna i den moderna turkiska poesin, *Nazım Hikmet* (1902–1963). Källa är samlingsvolymen *Sevda ateşden gömlek*, utgiven på 1980-talet.

*Yâdınızda mıdır o çok karlı gün
Bir kışın elinden tanışmıştık biz
Bastiğimiz yerler beyazdı bütün
Yâdınızda mıdır o çok karlı gün*

*Yollarda bu kadın acep ne arar?
Demiştım uzaktan sizi görünce
Bembeyaz bir gece hazırlarken kar
Yollarda bu kadın acep ne arar?*

*O kış bahar da unutturamaz
şimdi yalnız sizle dolu kalbime*

⁴ Översättningarna är gjorda i samarbete med Fikret Çeşmeli och Mazlum Kiper.

*Ruhumu zapteden ey şüh sihirbaz
O kış bahar da unutturamaz*

EN VINTER

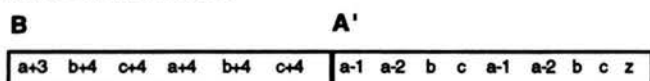
Minns du den än, den snöiga dagen
Genom vinterns försorg fördes vi samman
Allt var vitt, men vi trampade på
Minns du den än, den snöiga dagen

Vad gör hon på vägarna, denna kvinna
Sade jag mig undrande när jag såg dig i fjärran
Medan snön gjorde kvällen allt vitare
Vad gör hon på vägarna, denna kvinna

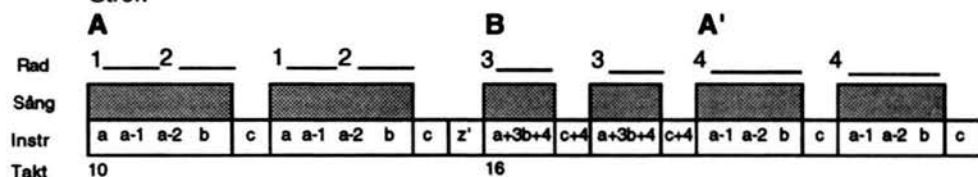
Inte ens för våren glömmar jag den vintern
Mitt hjärta är nu uppfyllt av dig
Sedan du trollbundit mig och intagit min själ
Inte ens för våren glömmar jag den vintern.



Intro och mellanspel:



Strof:



Bir kış – bruksskala och formschema.

Hikmet använder det i den folkliga turkiska poesin vanliga mönstret med fyraradiga strofer, där varje rad har elva stavelser. Fyraradigheten uppnås emellertid genom upprepning av den första versraden. Slutrimmen bildar då mönstret ABAA CDCC etc. Förutom slutrimmen finns ett flertal konstfulla allitterationer, t ex i första strofens tredje rad "Bastiğimiz ... beyazdı bütün".

Fikret följer textens strofiska struktur, men expanderar genom upprepning av samtliga texttrader de enkla fyraradingarna. Tre melodiska fraser (A, B, A') omspannar de fyra raderna, vilket uppnås genom att de båda första textraderna sammanfattas inom en melodisk gestalt. Som introduktion och mellanspel används del B och A'.

Kompositionen kan sägas vara uppbyggd av tre melodiska moduler, här betecknade a, b och c, som transponeras till olika tonhöjds lägen. Samtliga återfinns i den inledande melodifrasen A, där a-modulen bildar en för stycket karaktäristisk fallande sekvenskedja över fyra takter (takt 10–13). (Modulernas transponering i förhållande till det tonhöjds läge där de först uppträder anges med positiva eller negativa tal.) Modul c kommer som synes endast till användning i de instrumentala takter som följer på och avrundar varje fras.

Stycket bygger i hög grad på kontrasten mellan bruksskalans nedre pentakord ($d^1 - a^1$) och det därövanför liggande tetrakordet ($a^1 - d^2$). Delarna A och A' använder uteslutande pentakordet, B-delen tetrakordet. Durationsmässigt dominerar *karar* (drygt 25 % av den totala durationen, durationsmedeltal 9,2 sextondelar). Den vid sidan av *karar* durationsmässigt mest framträdande tonhöjden är dess överkvint, a, som ju är gemensam för de båda tonhöjdsgrupperna. Det sjunde steget förekommer endast som kortvarig växelton (durationsmedeltal 0,8 sextondelar). De melodiska förflyttningarna sker övervägande stegvis (89%) och fallande (57 %). Intervallet e – f är livligt frekventerat: drygt en fjärdedel av förflyttningarna äger rum mellan dessa toner (det höga värdet sammanhänger med c-modulens *karar*-bekräftande figuration).

Samklanger med d som botten-ton används vid frasslut som markering av *karar*-funktionen. Klangen från de lösa övre och mellersta strängarna används under en stor del av stycket som en bordunartad referenspunkt (–I:8 eller –I:5:8), varigenom en serie komplexa samklanger uppstår. Slutligen finns sådana samklanger som frambringas genom dubbelgrepp över de undre och mellersta strängarna, vilket ger II:5:8 och V:5:8.

Samklangerna understryker polariteten mellan den "statiska" och "vilande" *karar* och de melodiska förlopp som rör sig mot *karar* (ackompanjerade med –I:5:8). Det femte stegets viktiga roll understryks genom V:5:8-klangen, som i bl. a. takt 3 bidrar till en "halvslutseffekt".

2. Bizim pencereler (Trad.) (Türküola 2316 A2) (Se Appendix sid 231)

Texten är ett kompiat; den kollega i teatergruppen *Halk Oyuncuları* som Fikret lärde sig sången av kände endast till den första strofen. Strof 2 och 3 har Fikret hämtat ur några tryckta folksångssamlingar, och då från två olika sånger.

*Bizim pencereler yele karşıdır
Muhabbet dediğin karşı karşıdır
Dünyanın güzeli yar benim olsa
Gene muhabbetim sana karşıdır*

*Şu dünyada üç nesneden korkarım
Biri gurbet, bir ayrılık, bir ölüm
Hiç birinden hasta gönül şen değil
Biri gurbet, bir ayrılık, bir ölüm*

*Yüce dağ başında otlar kuzular
Anayı babayı gönül arzular
Açma tabip, açma yaram sızılar
Bendeki yaralar türlü türlüdür*

VÅRA FÖNSTER

Våra fönster vetter mot blåsten
Vi är tillsammans med varandra
Om så världens skönaste bleve min
vore jag hellre i Ditt sällskap

I denna värld skrämmer mig tre ting:
Landsflykten, avskedet och döden
Ingen av dem gläder ett sargat hjärta
Landsflykten, avskedet och döden

Bortom berget betar lammen
Hjärtat längtar efter far och mor
Rör inte mina värkande sår, läkare,
jag har sår av många slag.



	B	B		A	A	B	B		A	A	B	B	
Rad				1	1 r	2	2 r		3	3 r	4	4 r	
Sång													
Instr	c	d	c	d	z	a	b	a	b	c	d	c	d
Takt				10	16	22	28		36	42	48	54	

Bizim pencereler – bruksskala och formschema.

Temat är *gurbet* – landsflykt, främlingsskap, bortovaro från hembygden, längtan, saknad. *Gurbet* tillhör den turkiska folkpoesins standarduppsättning av motivkretsar eller emotionella förhållningssätt. *Gurbet*-dikter handlar för det mesta inte om konkreta landsflyktssituationer, även om det förstås förekommer. Landsflykten och de känslor som förknippas med denna är en metafor som används för att uttrycka saknad och längtan också på det erotiska planet.

Formmässigt är detta en dikt av *koşma*-typ med elvastaviga rader och rimschemat AABA CCDC EEEA.

Två korta melodifraser, **A** och **B**, används. Genom reprisering uppstår en fyrdelad struktur, men eftersom textraderna också upprepas täcker denna endast två rader och kommer således att genomlöpas två gånger per strof, interfolierade av det interpunkterande motivet **z**. De båda fraserna kan ytterligare uppdelas i ett försats- och ett eftersatsmotiv (**a** och **b**, **c** och **d**). Som introduktion/mellanspel används **B**.

Karar är *e*, men durationsmässigt dominerar steg III, *g*, som avslutar fras **A**. En uppdelning i två överlappande tetrakord (g^1-c^2 och e^1-a^1) kan skönjas i de två frasernas tonhöjdsinnehåll. Den stegvisa rörelsen är starkt dominerande (85%). 57% av förflyttningarna är fallande. **A**-frasen får sin karaktär genom rörelsen kring det sjätte steget, c^2 , och den därmed sammanhängande altereringen av det femte steget. **B**-frasen leder fram till *karar*, som endast förekommer som dess avslutningston och i **z**, där också ytterligare en referenspunkt, undertersens till *karar*, c^1 , antyds. (d^1 ingår inte i den egentliga bruksskalan utan förekommer endast som speltekniskt betingade "doppningar" till den lösa undre strängen).

I **z** uppstår tersklängen -II-3 på *c*, men några i egentlig mening ackompanjerande samklanger förekommer inte.

En binär tendens finns i stycket trots att tetrakordsindelningen inte är helt entydig. Poler är *e* och c^2 mot vilka ledtonsverkan är stark.

3. **Aslını ararsan** (Türküola 2316 A3) (Se Appendix sid 233)

En dikt av *Bedri Rahmi Eyüboğlu* (1913–1975), ur samlingen *Dol karabakır dol* (1974). Eyüboğlu var professor i måleri vid konstakademin i Istanbul, men också en flitig skriftställare. Förutom en rik produktion av diktsamlingar publicerade han också ett flertal essäsamlingar, konstaböcker och reseskildringar.

*Ben yalnız seni büyürken gördüm Mehmedim
Aslını ararsan;
Biz bu dünyada herşeyi olmuş bitmiş bulduk.
Gökyüzü çoktan çatılmış
Toprak yuğrulmuş sığağı sığağına
Petekler dolmuş agzına kadar, narlar yarılmış*

*Aslını ararsan
Ne mevsimlerin birbirine değdiği yeri
Ne bulutları ne karanfilleri
Ne yıldızların, niçin uçtuğunu
Ne de insanların niçin göçtüğünü biliriz*

*Aslını sorarsan
Biz bu dünyada her şeyi olmuş bitmiş bulduk
Hayatı kırk yıllık bir dost gibi yanbaşımızda
Ölümü göz kapaklarımızın eşiğinde*

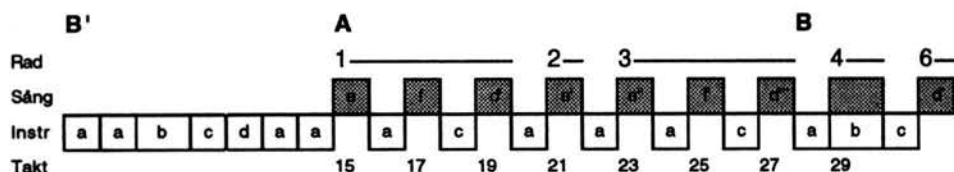
*Ve adlarımız
İbibik kuşu gibi başımızın üstüne konmuş!*

OM SANNINGEN SKALL FRAM

Jag såg dig bara när du växte upp, Mehmet min son
om sanningen skall fram;
Vi fann allting redan fullbordat och klart.
Himlen för länge sedan uppspänd
Jorden rykande efter plöjningen
Honungskakorna fyllda till bristningsgränsen
och granatäpplena spruckna

Om sanningen skall fram
vet vi varken varför årstiderna följer på varandra
eller varför moln och nejlikor finns
hur stjärnorna svävar
eller varför människorna bryter upp

Om sanningen skall fram
fann vi allting redan fullbordat och klart
Livet är en vän som som finns bredvid oss i fyrtio år
Döden är oss så nära som våra ögonlock
och våra namn
är som en härfågel som landat på våra huvuden!



Aslımı ararsan – bruksskala och formschema.

Eyüboğlus text är en prosadikt och följer alltså inga regelbundna mönster för stavelseantal och stroflängd. Trots de stora olikheterna mellan de tre textavsnitten tillämpar Fikret en strofisk formprincip i sin tonsättning, vilket möjliggörs genom att de två

respektive tre första raderna i varje avsnitt ges en flexibel recitativisk utformning, där *uzun hava*-mässiga sångavsnitt växlar med huvudsakligen metriska *bağlama*-inpass.

I den recitativiska delen (A) används fem korta motiv samt varianter av dessa (a, c, d, e och f) av vilka a, c, och d presenterats i introduktionen. Motiven är mycket enkla och korta; e och f är endast realiseringar av bruksskalans första respektive fjärde steg. Endast d-motivet, som fyller ut tetrakordet $g^1 - d^1$, har något egentligt melodiskt innehåll. Det *karar*-demonstrerande och motoriskt pregnanta a-motivet (en *bağlama*-idiomatisk figuration) är det kitt som binder stycket samman; dess oroliga energiflöde finns hela tiden som en underström som då och då tränger upp till ytan mellan recitationsavsnitten.

Även i B-delen saknas egentligt melodiskt arbete; det musikaliska förloppet består i en stegvis realisering av bruksskalans steg, först stigande, sedan fallande. Medan A-delen uteslutande använde ett nedre tetrakord, är det nu bruksskalans övre regioner som exploateras.

Introduktionen/mellanspelet, som i formschemat kallas B¹, kan också betraktas som en komprimerad version av hela den musikaliska strofen. Här presenteras ju hela det musikaliska materialet.

Här behövs ingen exakt durationsberäkning för att konstatera att *karar* dominerar i durationshänseende, närmast följd av det fjärde steget, g. *Karars* dominans beror dock i stor utsträckning på dess envisa upprepning i instrumentalinpassen a. Svagast representerade är steg två och sju. Man kan också lägga märke till att melodisk rörelse över bruksskalans tre lägsta steg endast förekommer i icke-metriska avsnitt.

Den binära tendens som är märkbar i uppdelningen recitativ-metrisk del (A – B) samt i åtskiljandet av ett lägre tetrakord från ett högre pentakord avspeglas också i de samklanger som förekommer i stycket. *Karar* förstärks med en I:5:8-klang. Mot dess stabilitet kontrasterar det bordunmässiga användandet av den lösa övre strängen, vilket resulterar i en serie mera "tillfälliga" men ibland komplexa klanger med *karars* motpol c i botten (se t ex –I:7:8:11:14 i takt 5 och 8). Den med arpeggioteknik anslagna klangen –I:5:8:9:12, som utgör motiv c, kan tolkas som en syntes av *karar*-klangen och dess antites på –I och används som musikaliskt semikolon.

4. *Kışlada bahar* (Trad.)(Türküola 2316 A4) (Se Appendix sid 236)

Kara gözlüm efkârlanma gül gayrı
Sütler kaymak tutar tutmaz ordayım
Mektubunda diyorsun ki gel gayrı
İbibikler öter ötmez ordayım

Mor dağlara karargâhlar kurulur
Etrafında dönüp dönüp durulur
On dakika istirahat verilir
Tüfekleri çatar çatmaz ordayım

Bahar geldi koyun kuzu meleşti
İki âşık dört senedir bekledi
Kara gözlüm düğün dernek yaklaştı
Vatan borcu biter bitmez ordayım

A och C har karaktär av "försats" (avslutning på tredje respektive femte steget i bruksskalan) som följs av "eftersatsen" B, som återvänder till *karar*. b-frasen används även som introduktion och mellanspel.

Även metriskt finns en överensstämmelse mellan text och musik. Samtliga melodiska fraser omspannar tre metriska cykler, och dessa cykler sammanfaller med tredelningen 4+4+3 av de elvastaviga textraderna. Den metriska cykeln är bestående av nio pulsenheter grupperade till fyra grundslag med relationen 2+2+2+3. Accenten faller på första och tredje grundslagen.

I dispositionen av bruksskalans tonhöjder kan en tydlig polaritet mellan ett lägre pentakord $c^1 - g^1$ och ett högre tetrakord $g^1 - c^2$ iakttas. I A- och B-delarna används i stort sett endast pentakordets tonhöjder, medan C:s kontrasterande verkan uppnås genom dess lansering av den högre tonhöjdsgruppen. Det för de båda tonhöjdsgrupperna gemensamma femte steget, g^1 , har den största sammanlagda durationen (26%: *karar* 23%). Det största durationsmedeltalet (3,4 åttondelar) faller dock på *karar*. Intervallet $e^1 - f^1$ är något av ett karaktärsintervall för kompositionen; inte mindre än en femtedel av alla melodiska rörelser äger rum mellan dessa båda tonhöjder.

Samklanger används endast i form av ett bordunmässigt refererande till *karar*, som framhävs med en I:5:8-klang, t ex i takt 4 och 23).

5. Hayal yolları (Türküola 2316 A5) (Se Appendix sid 237)

Ännu en dikt av Nazım Hikmet, hämtad ur samlingen *Sevda ateşden gömlek*.

*Hayal yollarında emeller sönmez
Oralarda bin nur yağar her gece
O yollara sapan bir daha dönmez
Yürüdükçe uzar, uzar günlerce*

*O yollarda her gam, her acı erir
Ve göklerden bir ses der ki ilerle
O yollardan nice bin âşık şair
Hâlâ geçiyorlar kabilelerle*

*Hepsinin dilinde efsâne-i aşk
Hepsinin kararan gözleri yorgun
Hepsinin dilinde efsâne-i aşk⁵
Kalpleri bir kara sevdayla vurgun*

⁵ Osmanlı-uttrycket *efsâne-i aşk* ("saga, legend om kärlek") har Fikret stundom ersatt med den nytturkiska formen *aşk efsanesi*.

Önlerinde vecde gelmiş sallanan
Eslâfın gölgesi bir siyah buğu
Ellerinde bir gül var ki rengi kan
Gecmek istiyorlar bu sonsuz yolu

HÄNGIVELSENS VÄGAR

På hängivelsens hägrande vägar
slocknar saknaden aldrig
Var natt tänds där tusen ljus
Den som valt att vandra dessa vägar
vänder aldrig åter
Och färden blir blott längre dag för dag

På dessa vägar övervinns all sorg, all smärta
Framåt manar en himmelsk röst
På dessa vägar vandrar tusentals diktare
ännu i ändlösa rader

De har alla en saga om kärlek på tungan
Deras mörknande ögon är trötta
De har alla en saga om kärlek på tungan
Deras hjärtan är träffade av en svart kärlek

Framför dem skakar de ur hänryckningen komma
Föregångarnas skugga ligger som en svart dimma
I händerna har de en ros med blodets färg
De vill beträda den ändlösa vägen



Rad	1	2	3	4	4 r		
Sáng	[Shaded]		[Shaded]	[Shaded]	[Shaded]		
Instr	z z	A	y B	y C	z C	C'	C'
Takt	3		13	19	25	29	33

Hayal vollari – bruksskala och formschema.

Hikmet använder ett *koşma*-liknande versmått baserat på elvastaviga rader (med cesur efter sjätte stavelsen), som grupperas till fyrradiga strofer med rimmönstret ABAB CDCD etc. Den i vissa *koşma*-varianter återkommande refränggraden saknas dock.

I sin musikaliska gestaltning av dikten använder Fikret en bruksskala med det karaktäristiska intervallmönstret $1/2 - 1\ 1/2 - 1/2$ steg i ett lägre tetrakord, en tonhöjdsgruppering som i TSM är en grundläggande identifikationsfaktor för *makam Hicaz*.

Kompositionen är strofisk. Tre distinkta melodiska fraser täcker in de fyrradiga textstroforna. Den åtta takter långa, bågformade frasen (A) måste, trots de korta pauserna mellan textraderna, betraktas som en sammanhållen musikalisk gestalt, bestående av en stigande "försats" och en fallande "eftersats". Den omspanner de två första textraderna. De båda återstående raderna motsvaras av de fyrtaktiga fraserna B och C, varav den senare dock repriseras, så att en fyrdelad musikalisk formstruktur uppstår. En instrumentidiomatisk variant av C används som mellanspel. De rytmiskt pregnanta, på samklangseffekter byggda motiven z och y skiljer de sjungna fraserna åt, men bildar samtidigt en sammanhållande och "underliggande" gestalt som starkt kontrasterar mot sångfrasernas legatokaraktär.

I A-delen utforskas huvudsakligen det övre pentakordet. B-delen kretsar kring det fjärde steget, medan endast det lägre tetrakordet utnyttjas i C-delen. I stycket som helhet är *karar* durationsmässigt framträdande (25 % av tot. duration), delvis som följd av det ihärdiga befästandet av denna tonhöjd i z och y. Även rörelsen mot *karar* är ett framträdande drag, särskilt i C-frasens fyra gånger upprepade $f\#^1 - eb^1 - f\#^1 - eb^1 - d^1$ -motiv. Fjärde steget, som ju bildar jämviktsläge mellan bruksskalans lägre och högre delar, är också flitigt använt (15%), men står durationsmässigt tillbaka för det tredje steget, $f\#^1$ (17%), som avslutar A- och B-delarna med halvslutsliknande verkan, och för det mot *karar* sugande andra steget, eb^1 (24%).

Karar-funktionen understryks vid frasslut med en I:5:8-klang. z- och y-delarna bygger på växlingen mellan *karar*-klangen och -I:3:5:8:10 alternativt II:5:8. I z förstärks kontrasten genom att d med kraftig dissonansverkan får ligga kvar under den på eb bottande klangen.

6. Yollara yollara (Türküola 2316 B3) (Se Appendix sid 239)

Ännu en dikt av Bedri Rahmi Eyüboğlu, ur samlingen *Dol karabakır dol* (1974).

Ölmüş eşek kurrattan korkmaz
Biz daha ölmedik oğul
Gel bir sefer eyleyelim
Düşelim yollara yollara
Kaybeyledik dost yüzünü
Düşmüş dillere dillere
Gel bir sefer eyleyelim
Düşelim yollara yollara

*Dizimize kara sular inmeden
Gözümüze ak perdeler durmadan
Tepemize kara kuzgun konmadan
Gel bir sefer eyleyelim
Düşelim yollara yollara*

*Daha dağarcıkta balımız var
Damarda bir deli kanımız var
Kuş gibi çırpınır canımız var
Gel bir sefer eyleyelim
Düşelim yollara yollara*

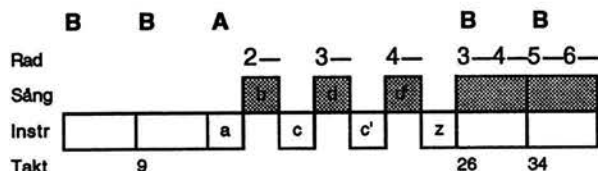
PÅ SPANING

Den döda åsnan är inte rädd för vargen
Men vi är inte döda än, min son
Kom så ger vi oss av
för att söka
Vännens ansikte förlorade vi ur sikte
Det blev bara rykten

Kom så ger vi oss av
på spaning

Så länge våra knän håller,
så länge vita slöjor ej grumlar våra ögon
och svarta korpar ej samlas över våra huvuden
Kom så ger vi oss av
för att söka

Ännu har vi honung i vår matsäck
och vilt blod i våra ådror
Vi är levande som en fågel som fladdrar med vingarna
Kom så ger vi oss av
på spaning



Yollara yollara – bruksskala och formschema.

Eyüboğlus dikt följer folkliga formmönster och skulle kunna klassificeras som en *türkü*. Strof två och tre följer ett vanligt *türkü*-schema (tre åttastaviga rader med slutrim + två refränggrader), medan den första strofen fått en mer okonventionell utformning. Refrängen är identisk med raderna två och fyra i första strofen.

Fikret applicerar samma musikaliska struktur på alla tre stroforna. Den första strofen måste då kortas, vilket sker genom strykning av första raden (Fikret motiverar dock detta med innehållsliga skäl: det motto-aktiga ordstävets om den döda åsnan skulle vara fränstötande och svårbegripligt), samt utelämnande av den egentliga refrängen. I stället betraktas raderna 3–6 i första strofen som en enhet och används som refräng. Denna fyrradiga refräng tillämpas också i de övriga stroforna.

Den binära oppositionsprincip som tar sig uttryck i uppdelningen strof – refräng genomsyrar också den musikaliska formen. De egentliga strofavsnittet gestaltas som *uzun hava* med inskjutna *açık*-kommentarer (A), medan refrängen ges metrisk utformning (B). B-delen används som introduktion och mellanspel.

Den binära principen är också märkbar i den melodiska dispositionen av bruksskalans tonhöjder. De icke-metriska partierna använder enbart ett övre tetrakord a^1-d^2 (på några ställen växeltonsmässigt utvidgat med eb^2), medan den metriska delen gör bruk av den nedre tonhöjdsregionen. De båda tonhöjdsregionerna överlappar dock varandra kring femte steget. Denna "omlottläggning" bekräftas och understryks genom bryggan z, som förmedlar övergången mellan A- och B-delarna.

Karar är d^1 , men denna ton står i den metriska delen durationsmässigt tillbaka för a^1 , som har 29 % av den totala durationen (*karar* 16 %). I den icke-metriska delen saknas, som framgått, *karar* helt. 87 % av den melodiska rörelsen i stycket som helhet sker stegvis, men kvarten b – f och tersen g – eb har viktiga funktioner i den metriska delen.

I B-delen används en asymmetrisk meter bestående av två grundslag med durationsrelationen 2/3. Fikret beskriver denna meter som 2 + 3 med huvudaccent på första grundslaget; han anser att stycket inleds med en paus, följd av en upptaktsliknande tonupprepning på a. Accentmönstret är dock något svävande, särskilt vid övergången mellan bryggan z och B-delen, där en tendens till vändning till 3+2 är märkbar.

Den binära principen är märkbar även i användningen av samklangerna. *Karar*-funktionen understryks alltid med en I:5:8-klang, medan rörelsen mot och närmandet till *karar* markeras genom bordunmässig användning av den lösa övre strängen (se takt 5–7, 31, 39), ibland kombinerad med den mellersta strängen, vilket ju ger kombinationer som –I–8 eller –I–5–8. Klangerna med eb i botten delar och förstärker denna "dominantska" funktion. De är *bağlama*-idiomatiska varianter av de c-baserade klangerna.

7. Karahisar kalesi (Trad.) (Türküola 2316 B5) (Se Appendix sid 242)

Fikret uppger att han lärt sig denna sång efter en kommersiellt utgiven inspelning (kassetten Türküola 743) med *Özay Gönüm*, en sångare som mest ägnar sig åt material från det egeiska kustområdet.

*Karahisar kalesi yıkılır gelir
Zülüfler gerdana dökülür gelir
Ver elini karlı dağlar aşalım, bayramlaşalım
Yayladan gel allı gelin, yayladan
Kesme umudunu kâdir mevladan*

*Sen bir kara koyun ol, ben de bir kuzu
Meleye meleye getirsek yazı
Ver elini karlı dağlar aşalım, bayramlaşalım
Yayladan gel allı gelin, yayladan
Kesme umudunu kâdir mevladan*

BORGEN I KARAHISAR

Borgen i Karahisar faller i ruiner
Hårlockarna faller längs halsen
Ge mig din hand så skall vi vandra tillsammans
över snötäckta berg
från *yaylan*, min röda brud, skall vi vandra
Förlita dig på Vår Herre

Om du blir ett svart får och jag ett litet lamm
skall vi tillsammans bringa sommaren hit
Ge mig din hand så skall vi vandra tillsammans
över snötäckta berg
från *yaylan*, min röda brud, skall vi vandra
Förlita dig på Vår Herre



	B'		A		B		Refr		
Rad			1	1r	2	2r	3	4	5
Sång									
Instr	b	b	z	a	a	b	b	b	b'
takt			12		16		21	26	29

Karahisar kalesi – bruksskala och formschema.

Bröllopet *rite de passage*, dess livsavgörande förändring och symboliska nedrivande av det som varit till förmån för en ny livssituation är temat i denna text. Den unga kvinnans lockar klipps rituellt inför bröllopet och faller till marken liksom det gamla slottets stenar. Hon blir en "röd", dvs hennafärgad brud. Vandrigen över detta gifta livets stundom oländiga bergskedjor kan tyckas oviss, men Gud har vårt öde i sina händer.

I formellt avseende motsvarar dikten *türkü*-formens kriterier: lång refrängdel, relativt fri stavelsegruppering.

Två distinkta melodiska gestalter kommer till användning i den strofiskt upplagda kompositionen. Den första, i formschemat kallad **a**, är knuten till den första textraden. Frasen är sammansatt av två motiv, det första kännetecknat av det stigande kvintsprånget g^1-d^2 , det andra av ett fallande utfyllande av detta kvintintervall och ett därpå följande nytt språng till d^2 . Den andra gestalten är en fem takter lång, fallande fras (**b**) som omspannar hela bruksskalan. Den tillämpas från och med rad två (som liksom rad ett dubblas). **b**-frasen förekommer alltså fem gånger per strof, den näst sista gången dock i något förkortad upplaga (takt 26–28). Strofen blir således musikaliskt tvådelad, men inte på ett sätt som motsvarar textens indelning i egentlig strof och refräng. Genom introduktionen/mellanspelet, som ger en instrumental version av **b**-frasen, blir formstrukturen i sin helhet tredelad.

Durationsfördelningen över bruksskalan är ovanligt jämn med fem steg över 10%. Högsta durationsmedeltalen har *karar* och dess oktav. Det melodiska förloppet kan – speciellt vad gäller **b**-frasen – beskrivas som ett vindlande utforskande av detta oktavintervall. Melodin kastar sig gång på gång mot taket men *karars* gravitationskraft är stor och oemotståndlig. En tudelning i ett övre pentakord g^1-d^2 (**a**-frasen!) och ett nedre tetrakord d^1-g^2 är märkbar.

Tre samklanger används: I:5:8 på *karar* vid frasslut, –I:5:8 med bordunliknande, *karar*-kontrasterande effekt, samt en klang IV:3:5:10:12, som används vid avslutningen av **a**-frasen (takt 15).

Fikrets tolkning av *Karahisar kalesi* skiljer sig på flera sätt från Özay Gönlüms. Gönlüms framförande är framför allt friare och kännetecknas av starkare agogiska skiftningar. Han förlänger sången genom att dubbla vissa av refrängraderna, men gör detta på olika sätt i de båda stroforna. Han differentierar också mellan introduktion och mellanspel genom att använda **a**-frasen i det förstnämnda partiet men ej i det senare. Fikret förenhetligar sången och tillämpar samma mönster i bägge stroforna. Dessutom finns smärre melodiska skillnader.

8. **Çadırın başında** (Trad.)(Türküola 2316 B6) (Se Appendix sid 244)

Fikret uppgär att han har snappat upp denna sång från en inspelning av en radioutsändning med turkiska radions (TRT) folkmusikensemble i Istanbul.

*Çadırın başında tüter bir tütün
Acı çekmeyenin yüreği bütün
Ziyamın atını pazara tutun
Gelen geçen Ziyam ölmüş desinler
At üstünde kuşlar gibi dönen yâr
Kendi gidip ahbapları kalan yâr*

*Uzun olur gemilerin direği
Yanık olur anaların yüreği
Ne sen gelin oldun, ne ben güveyi
Onun için kapanmıyor gözlerim
At üstünde kuşlar gibi dönen yâr
Kendi gidip ahbapları kalan yâr*

FRAMFÖR TÄLTET

Framför tältet stiger tobaksröken
Den som ej upplevt sorg är hel i sitt hjärta
Visa min Ziyas häst på marknaden
De som går förbi skall förstå att min Ziya är död
På en häst likt fåglarna du flyger, käre
Du försvinner själv, men vännerna blir kvar, käre

Lång är segelbåtens mast
Brinnande är mödrarnas hjärtan
Du blev ej min brud, jag ej din brudgum
Därför vill mina ögon ej slutas
På en häst likt fåglarna du flyger, käre
Du försvinner själv, men vännerna blir kvar, käre



	A		B		A		C		D		E												
Rad							1—2—	r1—2—	3—4—	r3—4—	refr 5—6—												
Sång																							
Instr	a	a	b	c	c'	a	a	z	d	e	a	d	e	a	e'	f	a	e'	f	a	a	f	f'
Takt			3		8		15		25		39												

Çadırın başında – bruksskala och formschema.

Verstekniskt kan texten klassificeras som en *türkü* med elva stavelser per rad och rimschemat AAAB CC, DDDE CC. Dikten har en lyrisk och starkt emotionell karaktär. Den relativt fria *türkü*-formen anses speciellt lämpad att frambära budskap av denna typ (Reinhard & Reinhard 1984). Det innehållsliga sambandet mellan stroforna är ofta löst i dessa lyriska dikter, där man arbetar med parallella metaforer och liknelser som på varierande sätt associativt förmedlar det sammanbindande emotionella innehållet.

Den musikaliska påklädningen av texten har resulterat i en ganska komplex struktur. Vokalt och instrumentalt är åtskilt såtillvida att introduktionen/mellanspelet inte använder något melodiskt material från sångpartierna. Den inledande och återkommande instrumentalfrasen **a** anger och vidmakthåller styckets grundkaraktär. Textraderna 1–4 motsvaras av varsin melodisk fras, där dock den tredje frasen (**e'**) är en variant av den andra (**e**). Till refrägraderna hämtas musikaliskt material från närmast föregående sångavsnitt (**f**). Dessa "återkopplingar" får en sammanbindande effekt i förhållande till den tredelning som uppstår på högre nivå. Introduktionen/mellanspelet är också tredelad, vilket åstadkommes genom den instoppade, kontrasterande **B**-delen, vars musikaliska material endast används på detta ställe.

Karar (**d'**) är det durationsmässigt dominerande steget och upptar drygt en fjärdedel av styckets totala durationen, men någon indelning av bruksskalan i tetrakord eller pentakordgrupper kan inte urskiljas. Durationsvärdena avtar i stort sett regelmässigt med stigande tonhöjd. I fråga om durationsmedeltal framträder dock **f'**, **b'** och **d'**, de tonhöjder som kan sägas utgöra en stomme i sångpartierna. Bruksskalans åtta steg utgör ett sammanhängande melodiskt utgångsmaterial utan klara binära tendenser, även om det tredje steget, **f'**, används med "halvslutsverkan" (takt 21, 27). Förflyttningar mellan steg ett och två samt två och tre dominerar i den melodiska rörelseprofilen.

Samklangsanvändningen uppvisar dock en enkel polaritet mellan 1:5:8 på *karar* vid frassluten och en bordunmässigt använd -1:5:8. Denna binära princip kommer tydligast till uttryck i **a**-frasen.

Fikrets version av *Çadırın başında* skiljer sig avsevärt från förlagan. TRT-versionen har för det första mycket lägre tempo; metronomvärdet för fjärdedelsnoten är där ca 76 mot Fikrets ca 104. TRT-ensemblens framförande är dessutom mera rubaterat och kännetecknas av en riklig användning av tremoloeffekter, särskilt i **a**- och **b**-fraserna. Fikret spelar med fastare puls och enklare agogik. Han har också på flera ställen förändrat och förenhetligat det melodiska förloppet.

9. Bir gemi yapacağım (Türküola 2316 B7) (Se Appendix sid 248)

En tonsättning av en dikt av poeten Yaşar Miraç (f. 1953), publicerad i samlingen *Yurdumun işçileri* ("Vårt hemlands arbetare").

*Bir gemi yapacağım
Kiraz çiçeklerinden
Yüzdüreceğim onu
Gönül denizlerinden*

*Bir şarkı çalacağım
Midyelerin saziyla
Yosuncuklar balıklar
Katılacak şarkıma*

*Bir yola çıkacağım
üç gün beş gün mü desem
Doğduğum yere doğru
Gideceğim ölmezsem*

*Bir şiir yazacağım
Başı sonu belirsiz
Okuyanlar diyecek
Yaşayıp gittiğimiz*

JAG SKALL SNIDA EN BÂT

Jag skall snida en båt
av körsbärsblommor
och låta den segla
på hjärtats hav

Jag skall spela en sång
på ett instrument av musslor
Algerna och fiskarna
skall delta i min sång.

Jag skall göra en resa
hur lång vet jag ej
Till den plats där jag föddes
skall jag vandra om jag ännu lever

Jag skall skriva en dikt
utan början, utan slut
De som läser skall förstå
hur mitt liv har varit



	C				A		B		B'							
Rad					1	2	3	4	3	4						
Sång																
Instr	b	b''	b	b''	z	a	b	a	c	d	e	b'	c	d	e	b'
Takt						11	15	19	23	27	31					

Bir gemi yapacağım – bruksskala och formschema.

Miraçs dikt består av fyraradiga strofer med sju stavelser per rad. Rad ett i samtliga strofer har ett genomgående slutrim, medan rad två och fyra är parvis rimmade. Schematiskt således ABCB, ADED etc.

Varje textrad motsvaras av en melodisk fras av två takters längd, som åtföljs av ett instrumentalt avsnitt av samma längd. De inskjutna instrumentala partierna har dock inte karaktär av mellanspel utan bildar tillsammans med textavsnitten ett sammanhängande melodiskt förlopp. Samma musikaliska gestalt används för textrad 1 och 2. Denna tvåtaktsfras (betecknad **a**) utgår från *karar* och utnyttjar bruksskalans tre nedersta steg. Det stegvis fallande tretonsmotivet i frasens andra takt (f – e – d) används som ett slags modul för det sekvensmässiga melodiska arbetet i de följande instrumentalavsnitten (**b**, **c**, **e**) och ger också material till introduktion och mellanspel.

Strofens musikaliska höjdpunkt såväl tonhöjds- som uttrycksmässigt förläggs till tredje raden, där den melodiska frasen **d** utnyttjar bruksskalans sjunde steg som "recitationston", medan det melodiska förloppet i fjärde raden (**b'**) via den sammanbindande frasen **e** återvänder till det nedre tetrakordet.

Tre melodiska gestalter, här kallade **a**, **d** och **b'**, får således täcka in strofens fyra rader, vilket möjliggörs genom omtagningen av **a**. Genom att textraderna tre och fyra repriseras parvis med bibehållet musikaliskt material uppstår emellertid också en större tredelad form **ABB'**. Mellanspelet, som utgörs av **b**-delen plus en variant av densamma (**b''**) följda av de sammanbindande takterna **z**, bildar en fjärde del, **C**, som även används som introduktion.

En fjärdedel av den totala durationen faller på *karar*. Bruksskalans tredje steg, f^1 , har det näst högsta värdet, 21 %. Också beträffande durationsmedeltal dominerar tonhöjderna i bruksskalans nedre tetrakord (d^1 – g^1), även om det sjunde steget, c^2 , genom "recitationstonen" i **d**-delen har det högsta medeltalet. Fallande melodisk rörelse dominerar (64%), och förflyttningarna sker i mycket hög grad stegvis (83%). Den lilla sekunden e – f är det mest frekventa intervallet; bortåt en tredjedel av de melodiska förflyttningarna äger rum mellan dessa tonhöjder. Påfallande är de femte, sjätte och åttonde stegens svaga ställning; de förekommer enbart som växel- och genomgångstoner. **B**-delens uttrycks-

mässigt laddade utveckling till bruksskalans övre regioner avtecknar sig mot den "stabila" och mer "neutrala" grundval i det nedre tetrakordet som läggs i de övriga delarna.

Två ackompanjerande samklanger kan sägas förekomma: I:5:8 och -I:5:8. I takterna 19-20 och 27-28 förstärker användningen av den senare samklangen c-ets roll som recitationston.

REPERTOAR 1988-89

10. **Geçti gider** (YS-001 A1) (Se Appendix sid 250)

En dikt ur B. R. Eyüboğlus samling *Dol karabakır dol* (1974).

*Bulut yağmurunu yağdı geçti
Deniz dalgaların serdi gider
Ömrüm gözlerime değdi geçti
Ömrüm vaitleri verdi gider*

*Toprak bir sadaka verilmiş durur
Gökler davul gibi gerilmiş durur
Yollar yüzü koyun serilmiş gider*

*Serin yıldızlarla çevrilmiş içim
Yine serden geçip devrilmiş içim
Devrilmiş göklere boşanır gider*

*Gurbet cırıl çıplak bahçemde durur
Mevsimler giyinir kuşanır gider*

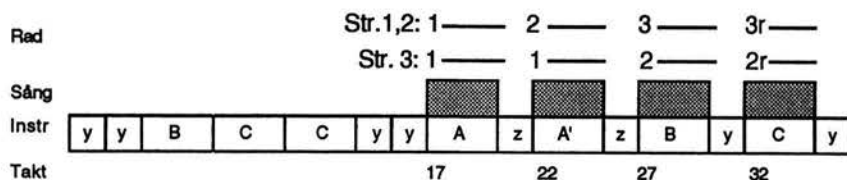
FÖRBI

Regnet har fallit, molnet drar bort
Vågorna breder ut sig över havet
Mitt liv passerar framför mina ögon
Mitt liv med alla sina löften

Jorden ligger som en gåva
Himlen som en trumma spänd
Vågorna vilar utbredda över landskapet

Inringad av svala stjärnor,
åter hänryckt, flyr jag
till en kantrad himmel

I min trädgård växer längtan naken
Året ömsar kläder, drar förbi



Geçti gider – bruksskala och formschema.

Den första strofen utelämnas i Fikrets version. De av honom behandlade stroforna är alla sammansatta av elvastaviga rader. Slutrimmen är ett viktigt sammanhållande element, men verkar inte följa något traditionellt folkligt mönster.

Sången består tre melodiska fraser (A, B, C), varav den första repriseras i varierad form, så att en fyrdelad struktur uppstår. Texten anpassas till den musikaliska formen genom att den sista raden i de tre radiga stroforna och bägge raderna i slutstrofen dubbleras. B och C används som mellanspel mellan de första verserna. Det sista mellanspelet är en instrumental version av hela sångdelen.

Bortsett från de interpunkterande instrumentalfaserna z och y är hela det musikaliska förloppet konstruerat med hjälp av sekvensering av tre snarlika melodiska moduler, här benämnda a b c. Den melodiska rörelsen sker på grund av detta nästan uteslutande stegvis.

Kompositionen karaktäriseras av en mycket pregnant uppdelning av bruksskalan i två tetrakord d^1-g^1 och g^1-c^2 . Den gemensamma tonhöjden, g^1 , är en brytpunkt som aldrig överskrids inom en melodisk fras. Durationsmässigt dominerar *karar* (31% av total duration, durationsmedeltal 7 sextondelar) och fjärde steget, som kan betraktas som tillfällig karar i A-frasen (18% resp 6.33 sextondelar).

De återkommande *bağlama*-interpunktionerna z och y bryter upp det rytmiska och melodiska flödet på ett säregt sätt. Kompositionen är baserad på en metrisk cykel med fem pulsenheter grupperade till två grundslag enligt proportionen 2:3., där den starkaste betoningen faller på det första grundslaget. I z och y förlängs denna cykel med tre pulsenheter, och mönstret blir där 2+3+3.

Inkastandet av z och y ser jag som ett texttolkande grepp, som ett återgivande av textens kastningar mellan olika stämningslägen (kontemplativt iakttagande av naturen och livet; hänryckning; *gurbet*; resignation).

Även beträffande samklangerna finns en binär tendens, som dock inte är en enkel avspiegling av polariteten mellan de två tetrakorden. -I:5:8 och -I:8 används bordunmässigt under melodiförlopp i bägge tetrakorden, medan I:5:8 endast förekommer vid frasslut där melodin når d^1 . Den kvintklang IV:5 som uppstår i y (t. 15–16, 31) är instrumentidiomatiskt betingad men antyder brytpunkten g^1 .

11. Cağrı (YS-001 A2) (Se Appendix sid 252)

Detta är det enda rent instrumentala stycket i ensemblerepertoaren. Fikret gjorde låten under hösten 1989 inför den förestående skivinspelningsen. Titeln betyder "utrop", "kallelse till samling", "inbjudan".



A				B		C	
aa	a'	aa	a'	b	b	c	c

Cağrı - bruksskala och formschema.

I stycket används tre melodiska gestalter **a b c**, varav den första har en expanderad variant **a'**. Det inledande motivet kännetecknas av ett ihärdigt inhamrande av *karar*. **b**-motivet imiterar, dock ej ordagrant, den fallande rörelsen i **a'**:s tredje takt: här "kompenseras" **a'**:s överraskande uppklättning. **c** kan beskrivas som en varierad sekvensering av **a**. Först här införs steget under *karar*: motivet när sin kadenserande effekt genom den mot *karar* riktade progressionen $eb^1-d^1-c^1-d^1$.

Bortsett från den *karar*-bekräftande I:5:8:12 används samklanger inte i låten, vars konstruktion i stor utsträckning är instrumentidiomatiskt betingad. Fikret har komponerat den på sin *çöğür*, dvs den instrumentvariant som underlättar snabba, stegvisa passager över relativt stora tonomfång.

12. Aqlama lkem (YS-001 A3) (Se Appendix sid 253)

Den sedan 1972 i Sverige bosatte poeten och radiomannen Özkan Mert (f. 1944) skrev denna (tidigare ej publicerade) text direkt för Fikret.

*Ağlama benim için ülkem
Ağlamayın yıldızlarım, göğüm
soğuk gecelerim, çıplak sokaklarım
Ben gene geleceğim sizlere
uzak denizlerden, uzak kentlerden
Yüreğim batık bir gemi gibi
sarsılrsa da geleceğim.*

*Ağlama koca ülke
Ağlama hüznülü ve acılı ülkem
Bizler! Senin oğulların, kızların*

*Zindanların, sürgünlerin, çiçekleri
Döneceğiz sana sıcak yağmurlarla
Ana rahmine döner gibi döneceğiz sana*

*Topladığımız tüm güneşleri, sevgileri
Getireceğiz sana
Güneşli bir ülke için öldük çünkü
Sevgiler için, özgürlük için öldük çünkü*

*Ağlama koca ülke
Hüzünlü, acılı ülke'm ağlama!
Başka kim ağlarsa ağlasın
Sorarlarsa bizim adımızı
Tek kelimeydi dersin...*

*Özgürlük
Özgürlük
Özgürlüüüüüük!*

GRÅT INTE, MITT FOSTERLAND

Gråt inte över mig, fosterland
Sörj inte, min himmel, mina stjärnor
mina kalla nätter och nakna gator
Jag skall vända åter
från fjärran hav och städer
Om så mitt hjärta skälver som ett skepp i kvav
skall jag återvända.

Gråt inte, fädernesland,
mitt land av sorg och smärta.
Dina söner och döttrar
fängelsers fredlösa blommor
skall vända åter med de varma regnen
som till vår moders sköte.

Allt ljus, all den kärlek vi samlat
bär vi till Dig
ty vi dog för drömmar om ett ljusare land,
för kärlek och frihet.

Gråt inte, mitt land av sorg och smärta
 Gråt bara inte
 Om de frågar efter vårt namn
 säg att det var...

Frihet
 Frihet
 Friheeeeeet!



	A	B	C	D
Str.1:	1	2	3	4
" 2:	1	2	3	4
" 3:	1	2	3	3
Sång				
Instr	a a b b a a	d f	h z	h+4 j k k l l-2 l l-2
Takt	17	21	50	

Coda:
 (Ersätter
 Dist. 3)



Ağlama ülkem - bruksskala och formschema.

Kanske något av en modern *gurbet*-dikt: en progressiv intellektuell i europeisk exil hanterar de känslor av skuld och svek, maktlöshet och hemlängtan som den nödtvungna expatrieringen medför.

Formmässigt är detta en prosadikt, "strofindelningen" till trots, men Fikret tillämpar i sin musik en cyklisk, strofisk form. För att möjliggöra detta företar han vissa strykningar och omtagningar i texten.

Tonsättningen har i stort en tredelad uppläggning. En marschartad introduktion, som är melodiskt självständig i förhållande till de sjungna partierna, följs av ett *uzun hava / açıs*-avsnitt, som sedan övergår i ett metriskt avsnitt dit den expressiva (och tonhöjdsrättsliga) höjdpunkten förläggs. Början av det metriska partiet är en "startbana" eller övergångszon där fast puls och regelbunden meter börjar etableras. Till intensitetsstegringen i den metriska delen bidrar också övergången till en på 3+3 pulsenheter baserad meter.

Ur melodisk synpunkt sönderfaller stycket dock i fyra distinkta delar A-D som bl a skiljer sig från varandra beträffande tillämpningen av bruksskalan. I introduktionen/mellanspelet (A) används huvudsakligen ett lägre pentakord d¹-a¹, medan C-delen arbetar med tetrakordet a¹-d². Den icke-metriska del B graviterar kring brytpunkten a¹, undviker helt kontakt med *karar* och dess överoktav och utmynnar i ett "halvslut" på sjätte steget, b¹.

D-delen sammanfattar i ett sekvensförlopp de båda tonhöjdsområdena och återvänder till *karar*. (I sista "strofen" saknas dock denna "förmedlande" del; i stället förlängs där C-delen på ett codaliknande sätt). Ett binärt oppositionsförhållande behandlas här alltså enligt mönstret tes–antites–syntes.

Den binära relationen mellan I:5:8 vid frasslut och "anti-*karar*-klangen" –I:5:8 eller –I:8 dominerar samklangsbuket. De övriga klanger som förekommer kan beskrivas som *bağlama*-idiomatiska effekter. Genom dubbelgrepp över de undre och mellersta strängarna uppstår t ex i takt 36 den "tjocka" och expressiva klangen –I:7:8:11:14, som när greppet parallellförts ett steg uppåt utmynnar i –I:8:12:15 i takt 38.

13. **Gitmeli buralardan** (YS-001 A4) (Se Appendix sid 256)

Fikret fann denna dikt av den samtida men i övrigt okände poeten *Ergül Çetin* i den turkiska vänstertidsskriften *Yarın*.

*Uzaklara deli gönlüm
Uzaklara en uzağa
Dağlardan bulutlardan
Ovalardan*

*Yükseklere deli gönlüm
Yükseklere en yükseğe
Yalnız, ve kırık gönlüm
Tek başına*

*Alçaklara deli gönlüm
Alçaklara en alçağa
Kimse görmesin seni
Duymasın*

*Belirsiz bir iz gibi
Dağılan bir sis gibi
Eksilen bir ses gibi
Gitmeli
Gitmeli buralardan*

UPPBROTT

Längre, mitt vilda hjärta,
längre än långt
ifrån bergen, molnen
och slätterna

Högre, mitt vilda hjärta,
högre än högt
Ensamt och brustet är mitt hjärta
alldeles ensamt

Lägre, mitt vilda hjärta,
lägre än lågt
Ingen skall se dig,
höra dig

Som ett suddigt spår
och en dimma som lättar
Som en falnande röst
Låt oss gå,
låt oss bryta upp



Trots versformens oregelbundenheter ger Fikret dikten en strofisk musikalisk utformning. (Den tredje strofen har i flertalet framföranden utgått, dock inte av innehållsliga utan tidsmässiga skäl).

Strofens två första rader (**a**-motivet med varianter) ges en recitativisk karaktär med imiterande instrumentalsvar. Sammanförd med rad tre och fyra upprepas rad två i frasen **C**, som avslutas med en variant av **a**. Mellan dessa block för Fikret in det stigande motivet **b** (text: interjektionen *of*), som bildar strofens expressiva höjdpunkt.

Sekunden e^1-f^1 framstår som något av ett karaktärsintervall; Drygt 36% av de melodiska förflyttningarna äger rum mellan dessa tonhöjder. f^1 dominerar beträffande totalduration, medan *karar* och dess oktav d^1 har de högsta durationsmedeltalen. En binär indelning i två tetrakord d^1-g^1 och a^1-d^1 är märkbar, men den melodiska dispositionen av tonhöjderna förefaller följa vad som skulle kunna kallas en "dialektisk" princip: del **B**, som använder det högre tetrakordet utgör en antites till **A** (det lägre tetrakordet). De förenas i **C**-delens syntes där gränsen mellan tetrakorden överbryggas. Förutom den vid frasslut använda I:5:8-klangen förekommer endast klangen -I:5:8 (på de lösa övre och mellersta strängarna). Den senare klangen används som tillfällig bordun. En "tvåstämmighet" mellan sångstämmen och en instrumentalt antydd *karar* uppstår dock i takt 24-25 och 28-29.

14. *Sevdalı bulut (Ninni)* (YS-001 B1) (Se Appendix sid 258)

Ur Nazım Hikmets *Sevdalı Bulut* (1975), en samling berättelser för barn, har Fikret hämtat denna dikt. Fikret har vanligtvis kallat sången *Ninni* ("vaggvisa").

*Uyu dünya güzelim uyu,
Sana bahçelerden getirdim uykuyu.
Ela gözlerinde yapraklar, yeşil yeşil,*

*Uyu dünya güzelim uyu,
Uyu mışıl mışıl
Ninni...*

*Uyu dünya güzelim uyu
Sana yıldızlardan getirdim uykuyu
Koyu mavi kadifeden
Uyu dünya güzelim uyu,
Yüreğimdir başucunda bekleyen
Ninni...*

DET FÖRÄLSKADE MOLNET (VAGGVISA)

Sov min vackraste i världen, sov
Från trädgårdar hämtar jag sömnen till dig
Löven skimrar gröna i dina bruna ögon

Sov min vackraste i världen, sov,
sov i ro
Ninni...

Sov min vackraste i världen, sov
Från stjärnorna hämtar jag sömnen till dig
från djupblå sammet
Sov min vackraste i världen sov,
Mitt hjärta vakar över dig
Ninni...

Rad

Sång

Instr

Takt

10 15 20 25 30

7 7 8 7 8 9 11 12 12

35 45 50

Sevdalı bulut – bruksskala och formschema.

Nazım Hikmet tillämpar här en fri versform, där den klangliga parametern är ett viktigare verktygsmedel än rim och meter. I besvärjelselika sekvenser som *"yüreğimdir başucunda bekleyen"* demonstrerar han sitt virtuosa handlag med det turkiska språkets klangresurser.

Fikret komponerade sin musik i samband med en av teatergruppen Halk Oyuncularis uppsättningar 1985/86. Sången bygger på två musikaliska gestalter, i schemat kallade **A** och **B**. Den förra är en stegvis fallande fras som omspannar ett tetrakord med *karar* i botten, det senare har ett bågformigt förlopp och utnyttjar endast ett högre register a^1-d^2 . Bruksskalan utnyttjar ej den sjätte tonplatsen inom oktaven, vilket ger **B**-frasen en

"pentatonisk" karaktär. De *bağlama*-idiomatiska samklangsmotiven **z** och **y** läggs in efter samtliga frasslut. Fikret förfogar relativt fritt över texten, dubblar vissa rader och utelämnar andra.

De båda melodifraserna är helt separerade tonhöjdmässigt, vilket ger detta stycke en mycket tydlig melodisk binäritet. Även i samklangs användningen är binär med I:5:8 vid frasslut och -I:8-bordun under den melodiska rörelsen mot *karar*. Den sistnämnda bordunen utgör referenspunkt i bägge melodifraserna, men i **z** och **y** demonstreras en om funktionsharmonik påminnande användning av treklangslänkande strukturer; III:6:8:10 i **z** ("d-moll"), -I:6:8:10:13 i **y** ("a-moll").

15. **Benim adım barış** (YS-001 B2) (Se Appendix sid 261)

En dikt av Özkan Mert, publicerad i samlingen *İşte hayat işte ölüm ve tarih* (1982).

*Benim adım Barış,
Ben Asya'dan geliyorum,
Afrika'dan, Avrupa'dan
Avustralya'dan, Amerika'dan...*

*Benim adım Barış.
Binlerce yıllık savaşlardan,
Oğulsuz kalmış anaların gözyaşlarından,
Atom bombalarının küle çevirdiği
Çocuklardan geliyorum*

*Benim adım Barış,
Uzaydan geliyorum.*

*Benim adım Barış.
Dünyayı bir halklar
Ve dostuklar denizi yapmaya geliyorum.*

JAG ÄR FREDEN

Jag är freden

Jag kommer från Asien

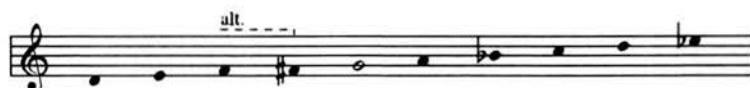
Afrika, Europa

Australien, Amerika

Jag är freden
 Jag kommer ur årtusenden av krig
 Ur sörjande mödrars tårar
 Från barn som bomber bränt till aska

Jag är freden
 Jag kommer ur universum

Jag är freden
 Jag kommer för att ena världens folk
 För att skapa ett vänskapens hav



	A B		C				A B	
	1	2	2	3	4	3	4	
Rad	2	6	7	8	9	9		
	10	11	13	14				
Sång	■		■				■	
Instr	z z y y	a b	z	b' b' b' b' b'	z	c c-1 b' b' d e y y	a b	z...
Takt	7		13				(str. 2)	

Benim adım barış – bruksskala och formschema.

Mert utvecklar sitt pacifistiska tema i en fri versform, vilket resulterar i vad som skulle kunna kallas en retorisk, upphöjd prosa. Fikrets musikaliska dräkt har en flexibel, recitativisk karaktär. Trots textens oregelbundenhet tillämpar han dock en strofisk storform; texten delas in i tre avsnitt (rad 1–4, 5–9 och 10–14) på vilka samma musikaliska material appliceras.

De första raderna ges en recitativisk musikalisk utformning (A). I detta avsnitt presenteras i motivet **b** en kring *karar* kretsande melodisk "grundgestalt" g^1 – a^1 – b^1 – a^1 – g^1 – $f\sharp^1$ – g^1 , som innehåller allt det melodiska material som används i den följande delen B. Textens uppräkningskaraktär motsvaras här av upprepningen av den på sekvensförfarande byggda frasen **b'**, som slutar "öppet" på steget närmast under *karar*.

I de första takterna i mellanspelet (C) exploateras bruksskalans övre regioner, vilket endast sker på denna punkt i kompositionen. Den sekvenserade **c**-frasen övergår dock i en variant av uppräkningsfrasen **b**, som följs av den överraskande vändningen i **d** till ett halvslut på d^1 (lägg märke till altereringen $f\sharp^1$ – f^1). Den därpå följande frasen **e** erinrar om den ovannämnda melodiska grundgestalten, och vi är därmed tryggt tillbaka på *karar*.

En binaritet kan här iaktas mellan två överlappande tonhöjdsområden, ett lägre hexakord d^1 – b^1 och ett högre tetrakord a^1 – d^2 . Den inledande och interpunkterande

bağlama-frasen **z** demonstrerar tydligt hexakordet. Den högre tonhöjdsgruppen används bara i en kort instrumental episod; stycket präglas av det ihärdiga cirklandet kring *karar*.

Den lösa övre strängen används här genomgående som bordunsträng, och dess **c** klingar även under *karar*. De parallellförda kvinterna i **z** och **y** är *bağlama*-idiomatiska dubbelgreppseffekter, liksom underkvarterna till melodin i mellanspelet (takt 22 och 24). Kvintparallellerna i **z** och **y** har närmast melodiförstärkande funktion. F-et i takt 22 bidrar däremot samklangsmässigt till den första **c**-frasens kontrastverkan, eftersom denna tonhöjd inte används i de föregående avsnitten.

16. **Kalan** (YS-001 B3) (Se Appendix sid 264)

En dikt av den kvinnliga Istanbulpoeten *Seval Esaslı* (f. 1958), publicerad i samlingen *Yarına kac var* (1985).

*Kendimi evrene böldüm
Sevgiyi buldum*

*Dünyayı halklara böldüm
Türküyü buldum*

*İnsanı sonsuza böldüm
Emeği buldum*

*Ölümü doğuma böldüm
Tohumu buldum*

*Yaşamı yazıya böldüm
Ateşi buldum*

Hepsinin verdiği kalandı şiir

REST

Jag delade mig med världen
Fann kärleken

Jag delade världen med folken
Fann sången

Jag delade människan med oändligheten
Fann slitet

Jag delade döden med födelsen
Fann frön

Jag delade livet med skriften
Fann elden

Resten var dikt



Intro

B' B'' B' B''

b-2 b''-4 b''-2 b''-4 b-2 b''-4 b''-2 b''-4 z z

A A' B B A A' B B

Str. 1-2	1	1r	2	2r	2	2r	1	1r	2	2r	2	2r			
Sång															
Instr	a	b	a	b'	b-2 b'-4	z	b-2 b'-4	z	a	b	a	b'	b-2 b'-4	z	b-2 b'-4
Takt	13	19			25										

Mellanspel och coda

C

b''+3 b''+3 c c-1 a' b''-4 b''-2 b''-4 z z

Kalan – bruksskala och formschema.

Esashi redovisar en "livets matematik" där divisionen aldrig går jämnt upp och där resten är det viktigaste resultatet. Hon tillämpar en korthuggen epigrammatisk form med tvåradningar om 8 respektive 5 stavelser. Klangligt bygger dikten i stor utsträckning på den suggestiva och upprepade vokalväxlingen *böldüm-buldum*.

Texten är kort, och Fikret arbetar därför med täta upprepningar: i samtliga tvåradningar dubblas den första raden, och den andra raden sjungs inte mindre än fyra gånger.

Sångmelodin är sammansatt av två melodiska moduler, **a** och **b**, varav den senare är transponibel. **a** är ett stigande motiv som endast används till inledningsordet i strofen. **b**-motivet beskriver en vekt pendlande kurva, som starkt kontrasterar mot **a**-motivets energiska entydighet. De två textraderna kommer alltså att motsvaras av varsin melodisk fras, **A** och **B**, där **A** har ett alternativt "halvslut" på fjärde steget (takt 18). Musikaliskt grupperas textens strofer två och två, åtskilda av en *bağlama*-idiomatisk interpunktion **z**.

Förspelet bygger helt på **b**-modulen, men i mellanspelet införs som ett slags överledning ett tredje motiv, **c**. I mellanspelet tas också ett högre tonhöjdsområde a^1 – d^2 i anspråk, medan sångdelarna håller sig inom ramen c^1 – b^1 . Oppositionen vokalt-instrumentalt sammanfaller alltså med en binär uppdelning av bruksskalan.

Trots att fjärde steget, g^1 , används med halvslutsfunktion (takt 18) har det inte särskilt höga durationsvärden. I introduktionen och första sångblocket (strof 1–2) är tredje steget, $f\#^1$, durationsmässigt starkare representerat; den tonhöjden är "upphängningspunkt" för den pendlande rörelsen. Högst durationsmedeltal har femte steget, a^1 , som ju är brytpunkten mellan de två tonhöjdsområdena.

Samklanger används sparsamt, ja förekommer endast när det melodiska förloppet når *karar*, som framhävs med I:5:8. De starkaste samklangseffekterna återfinns i **z**, som är ett typiskt *bağlama*-motiv. Här ställs –I:5:8 respektive II:5:8 kontrasterande mot den kvarliggande *karar*. Dessa bägge samklanger avspeglar ett binärt förhållande *karar* versus "anti-*karar*", där den senare polen representeras av steget närmast under *karar* och tonhöjder som ingår i en tersstapling på denna tonhöjd, dvs c^1 , eb^1 , g^1 , b^1 . Det är karaktäristiskt att dessa toner nästan aldrig förekommer på den betonade första enheten i den metrisk cykeln. De enda undantagen finns i introduktion och mellanspel (takt 5, 36).

Den femdelade metern med två grundslag (2 + 3), varav det första har tyngsta accenten, utvidgas i **a**-motivet (motsv. strofens första ord) till 2+2+3.

17. **Hangi bağı bağbanısan, gülüsen** (Trad.)(YS-001 B4) (Se Appendix sid 266)

Sången tillhör sydöstra Turkiets regionalt präglade THM-repertoar. Fikret erinrar sig att han hört den i turkisk radio i sin barndom. Sångaren *Nuri Sesigüzel* hade 1969 något av en "hit" med den här visan, som sedan tagits upp också av andra artister. Fikret har lärt sig texten av sin istanbulska svärmor, som memorerat den efter en inspelning med *Muzaffer Akgün*.

Hangi bağı bağbanısan, gülüsen
Aldın aklım beni ettin deli sen
Kırk yıl geçse yine kendi malımsan, canımsan
İsterem ki bir gün evvel gelesen, aman

Öldüm, bittim, eridim, kül oldum, aman
O senin aşkın elinden bayıldım, aman
Sesin aldım yüzünü de gördüm ayıldım, aman

Diyarbakır etrafında bağlar var
Fıtıl işler yüreğimde yaram var, aman
Sen gidersen benim başka kimim var
İsterem ki bir gün evvel gelesen, aman

*Öldüm, bittim, eridim kül oldum, aman
O senin aşkın elinden bayıldım, aman
Sesin aldım yüzünü de gördüm ayıldım, aman*

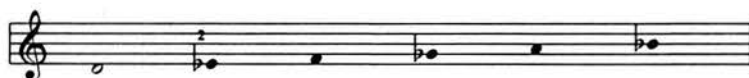
VILKEN TRÄDGÅRDS ROS ÄR DU

Vilken trädgårds ros är Du
Som mitt förstånd drev ut, som fick mig galen
Evigt skall Du vara min
Ack, hade jag Dig här hos mig nu

Jag dör, går under och förbrinner, blott aska återstår
Vanmäktig av kärlek
Väcks jag till liv vid ljudet av din röst, vid åsynen av ditt ansikte

Staden Diyarbakır kransas av rosengårdar
Sargat är mitt hjärta av rosors taggar
Vad återstår väl om Du lämnar mig
Ack, hade jag Dig hos mig nu

(Refräng)



Intro och mellanspel:

C	D
e d z	e' d' f g d z z

A B B A B' B' C D

Refr.

Rad	1	2	2r	3	4	4r	5	6
Sång								
Instr	a b b-1 z	c b-1 d z	c b-1 d z	a b b-1 z	c b-1 d z	c b-1 d z	e d z	e d' f g d' z
Takt	14	19	23	28	32	36		

Hangi bağın bağbanısan, gülüsen – bruksskala och formschema.

Här kan man tala om en *koşma*-aktig *türkü* ; beträffande stavelseantal (11 per rad) och rimmönster motsvarar stroforna närmast ett *koşma*-schema, men refrängen och den påhängda exklamationen *aman* ("ack") är strukturella egenskaper som brukar förknippas med *türkü*-kategorin. Oavsett klassificeringen kan vi konstatera att texten ger prov på många av den folkliga diktningens konstgrepp. Den exalterade erotismen och den rikliga användningen av stelnade formler ("trädgårds ros", "blott aska återstår" etc) är karaktäristiska drag. Här befinner vi oss i en förrepublikansk emotionell sfär, fjärran från Özkan Merts progressiva prosadikter, i en kultur där *ruh* ("själ, ande, väsen") är ett centralt begrepp.

Två melodiska fraser, **A** och **B**, står här till buds för att täcka in strofornas fyra rader, vilket innebär att rad 1 och 3 respektive 2 och 4 får samma musik. **B**-frasen med andra respektive fjärde raden repriserar konsekvent. **A** och **B** är sammansatta av fyra modulmässigt använda motiv (**a**, **b**, **c**, **d**), varav några sekvenseras. Refrängraderna ges en självständig musikalisk utformning (**C** och **D**), där dock varianter av kadenseringsmotivet **d** från **B**-frasen återkommer. **C** och **D** används också som introduktion och mellanspel.

Bruksskalan omfattar här endast sex tonhöjder mellan vilka mycket karaktäristiska intervallförhållanden föreligger. Det andra steget är *koma*-altererat, vilket på det här använda instrumentet, *tambura*, innebär en sänkning med ca 55 cent i relation till den högsta av tonplatsens tre alternativa tonhöjder. Storleken på bruksskalans båda nedersta sekundintervall blir då omkring 3/4 av en stor sekund. (Den här aktuella intervallkonfigurationen överensstämmer i princip om än inte i detalj med den formation som är den viktigaste identifikationsfaktorn för den modala strukturen som inom *Türk san'at musikisi* kallas *makam Saba*. Fikret betecknar också sången som "en *Saba*-låt"). I **A** och **B** används enbart de fyra lägsta stegen; det femte steget förs in först i **D**-frasen, där det skapar en plötslig kontrast, som sammanfaller med textens laddade "...väcks jag till liv vid ljudet av din röst, vid åsynen av ditt ansikte".

Det högsta totala durationsvärdet faller inte på *karar* utan på det tredje steget, **f**¹, som står för mer än en tredjedel (35%) av styckets melodiska duration, vilket sammanhänger med detta stegs roll som "recitationston" i **A**-frasen och dess funktion som brytpunkt mellan de två tonhöjdsområden (**d**¹-**gb**¹ och **f**¹-**a**¹) som avtecknar sig i det melodiska förloppet.

Bortsett från bekräftandet av *karar* vid frasslut (motivet **z**) med I:5:8 (observera den rytmiska formeln) förekommer inga samklanger.

18. *İlkyazla* (YS-001 B5) (Se Appendix sid. 269)

Denna dikt av Ankarapoeten *Ali Püsküllüoğlu* (f.1938) fann Fikret i samlingen *Unutma onları* (1976). *Püsküllüoğlu* är språk- och litteraturforskare, men är också verksam som poet och barnboksförfattare.

Bir kuş uçu, duydu.
Bir çiçek açtı, duydu.
Bir yel esti, duydu,
İlkyazla.

*Göge ağan bulut,
Yüzünü gösteren güneş,
Ya sen sarı çiğdem,
İlkyazla.*

*Bir uçurtmadır uçar
Yüreğim iplerde
Koşarım kırlara
İlkyazla.*

*Şimdi bir yerlerde
Ağlayan çocuklar vardır,
Üşürler de belki.
Ben ısınırım ilkyazla.*

*Günaydınım var,
Esen yele, uçan kuşa,
Bulutsuz göğe
İlkyazla.*

Jag hörde en fågel flyga,
en blomma slå ut.
Jag hörde vinden vina
i försommaren.

Molnen skingras
Solen
och den gula tidlösan lyser
i försommaren.

Som en drake på sitt snöre
svävar min själ.
Jag springer på ängarna
i försommaren.

Någonstans
finns gråtande barn,
kanske fryser de.
Jag värmer mig i försommaren

Sammanfattning

Litterär tematik och form

Inringad av svala stjärnor,
åter hänryckt, flyr jag
till en kantrad himmel

De här raderna ur B. R. Eyüboğlus *Geçti gider* skulle nästan kunna användas som en sammanfattande karaktäristik av texterna till de sånger jag presenterat i det föregående avsnittet. Fikret har i flertalet fall valt texter med övervägande lyrisk prägel, dikter som behandlar och förmedlar subjektiva emotionella upplevelser och tillstånd. Av berättandets och tidens logik finns här föga; det är i stället det plötsliga, förtätade ögonblicket av insikt och klarsyn som avbildas, åkallas och framkallas med hjälp av utanför tiden ställda, symboliskt laddade metaforer (se också text *Aslımı ararsan och ilkyazla*). Med sina rika klangliga och rytmiska resurser och relativt fria syntax blir det turkiska språket i sig här ett viktigt verkningsmedel. Språkets suggererande och besvärjande "musik" bär fram symboliken, men den tar också ofta en självständig roll, varvid den semantiska aspekten blir underordnad. Ingen av de texter Fikret använt kan beskrivas som episk. Även berättande inslag i mer blygsam bemärkelse är sällsynta.⁶

Stockholmsbon Özkan Merts dikter (*Benim adım barış, Ağlama ülkem*) intar en särställning i materialet. De är uttalat samhällskritiska, dock inte på ett ideologiskt eller propagandistiskt sätt. Agitatorisk emotionalism är möjligen en mer träffande karaktäristik av dessa turkiska "prog-dikter".

I de övriga texterna saknas i stort sett samhällskritiska inslag. Uppbrott och vandring är där teman som ofta återkommer. Människan drivs av krafter som hon ej förmår överblicka eller förstå till ständiga uppbrott mot nya betesmarker. Detta gäller såväl i materiellt som andligt avseende. Individens strävar bort från bundenheten vid kollektivets torva, mot en andlighet som kan erinra om sufiska mystikers utanförskap:

Längre, mitt vilda hjärta,
längre än långt...

...Ensamt och brustet är mitt hjärta,
alldeles ensamt...

⁶ Det bör framhållas att valet av de traditionella sångerna enligt Fikret motiverats av musikaliska, ej litterära preferenser.

...Låt oss gå,
låt oss bryta upp

E. ÇETIN: GİTMELİ BURALARDAN

En liknande tematik framträder i *Yollara yollara* (Eyüboğlu) och *Bir gemi yapacağım* (Miraç). I Nazım Hikmets *Hayal yolları* finns en direkt anknytning till den islamiska mystiken. Hikmets dikt kan sägas handla om konstnärens och poetens kallelse. De fantasins, hängivelsens och drömmens oländiga och oändliga vägar som för den skapande individen är de enda framkomliga, jämföras här med mystikens. Poeten blir en fullföljare av traditionen från Mevlâna, Pir Muhammad Naqshbandi och andra sufiska vägbyggare och färdmän:

...Framåt manar en himmelsk röst
På dessa vägar vandrar tusenden av diktare
ännu i ändlösa rader...

...I händerna har de en ros med blodets färg
De vill beträda den ändlösa vägen

För progressiva och socialistiskt orienterade intellektuella i Turkiet framstår Nazım Hikmet som en mytomspunnen portalgestalt. Det är därför intressant att de texter Fikret valt inte alls tillhör Hikmets direkt samhällskritiska produktion.⁷ Användningen av Hikmet-texterna fungerar i sig själv som en signal om samhällskritiskt engagemang, oavsett dikternas innehåll.

Nazım Hikmet Ran föddes 1902 i Selanik, nutidens grekiska Thessaloniki. Fadern var statstjänsteman, familjen tillhörde den osmanska nomenklaturen. Hikmet anslöt sig 1920 till den kemalistiska rörelsen, som han dock snart genom sitt kommunistiska engagemang kom att fjärma sig från. 1922–1927 studerade han i Moskva, där han konstnärligt influerades av bl a Majakovskij och Meyerhold. På grund av sin politiska aktivitet efter hemkomsten till Turkiet blev han utsatt för den kemalistiska enpartistats repression. En militärdomstol dömde honom 1938 till 28 års fängelse. 1950 släpptes han av de turkiska myndigheterna och var därefter fram till sin död 1963 bosatt i Warszawa och Moskva.

I sin produktion efter 1929 framstår Hikmet som den turkiska poesins radikale förnyare. Han införde den fria versen, men hans språk står också nära den folkliga turkiskan och dess versformer. Betydelsefull blev också hans insats som dramatiker. Nydiktningen av eposet "Ferhat och Sirin" (efter Nizami) betraktas där som en höjdpunkt.

⁷ Fikret framhåller att han avsiktligt valt sådana texter som inte är explicit politiskt eller samhällskritiskt inriktade, detta för att visa på Hikmets mångsidighet, att "han skrev om allt" (muntl. uppg 92 10 04).

Hikmets skrifter var fram till 1965 bannlysta av den kemalistiska staten, men har därefter givits ut i ett flertal upplagor. Han är den internationellt mest inflytelserike av den republikanska periodens turkiska poeter.

Besläktat med uppbrotts- och kallelsetematiken är anslaget i Seval Esaslis epigrammatiska "Kalan", där skapandet och det konstnärliga förhållningssättet blir den irrationella men väsentliga resten i en livets matematik.

Erotisk kärlek är temat i de två Hikmet-texterna *Bir kış* och *Ninni*⁸, samt i de traditionella sångerna *Karahisar kalesi* och *Hangi bağın bağbanısan gülüsen*. Man bör lägga märke till skillnaden mellan Hikmets "realistiska", rekapitulerande och troligen på personlig erfarenhet grundade kärleks-skildring i *Bir Kış*, och den mer abstrakta och formelmässiga behandling av kärlekstemat som möter oss i de traditionella texterna. I de senare bildar stroforna innehållsmässigt slutna enheter, som var och en bygger på en självständig formel eller metafor.

Den formmässiga variationsbredden i textmaterialet är relativt stor. Bundna, på stavelseräkning och slutrim grundade versformer överväger, även vad gäller de moderna poeternas texter. Deras förhållningssätt till hävdvunna mönster är dock relativt fritt. Tre av texterna är avfattade i fri versteknik.

Musikaliska resurser

Det tonhöjdsmaterial som används melodiskt i Fikrets repertoar har en total spännvidd på en liten decima. I de enskilda kompositionerna är dock oktaven en ram som mycket sällan överskrids. Denna musik har hela sin uttryckspotential, hela sin palett, inom detta relativt begränsade tonomfång. (Det i de egentliga melodiska förloppen disponerade tonomfånget utökas dock i några av sångerna genom inskjutna, instrumentidiomatiska passager).

Bruksskalor med sju tonhöjder inom oktavråmen är vanligast. I en av sångerna används dock en bruksskala med endast sex tonhöjder, som uppkommer genom förbigående av den sjätte tonplatsen. En komposition disponerar en femstegig bruksskala med endast kvintambitus. Mellan skalstegen förekommer intervallen liten, stor och överstigande sekund, liten ters (endast i den nyssnämnda sexstegiga skalan), samt ett ca 150 cent stort sekundintervall. Samtliga dessa intervall är icke-tempererade.

I femton av de arton kompositionerna förläggs *karar* ("finalis") till d¹, som vanligtvis produceras på *bağlamans* lösa undre sträng ("melodi-

⁸ Vaggvisiformen är här metaforisk.

strängen"). *Karar* är för det mesta bruksskalans lägsta tonhöjd; lägre steg förekommer dock i några fall. Förutom d^1 används c^1 , e^1 och g^1 som *karar*.

Granskningen av materialet har klart visat att flertalet av kompositionerna grundas på en uppdelning av bruksskalan i två grupper, som kan omfatta fyra, fem eller sex tonhöjder. (Bruksskalan kan alternativt ses som ett resultat av en sammanläggning av två tonhöjdsgrupper). Tonhöjdsgrupperna är vanligtvis "konjunkta", dvs överlappande, med en eller flera gemensamma tonhöjder.

Uppdelningen i två tonhöjdsgrupper förefaller avspegla en genomgående tvåsamhet, en binäritet, som möjligen kan ses som en grundläggande struktureringsprincip i denna musik. En högre tonhöjdsgrupp, med överoktaven till *karar* som kulminationspunkt, kontrasterar med expressiv verkan mot en lägre, som är en mer omsorgsfullt kartlagd, kontrollerad och neutral men dock ej uttryckslös domän. De båda tonhöjdsgrupperna bildar en dikotomi i analogi med motsatspar som "instabil – stabil", "borta – hemma", "oro – lugn". Den lägre tonhöjdsgruppen dominerar durationsmässigt över den högre, där dock *karars* överoktav ofta accentueras genom långa notvärden. Sångligt förknippas den högre tonhöjdsgruppen med kraftigare tonstyrka och mer expressivt föredrag. Tonhöjderna i den högre tonhöjdsgruppen är mestadels durationsmässigt mindre "jämlika" än de i den nedre. Sjunde och sjätte stegen har således i flera sånger en påfallande svag representation och undviks rent av i vissa formelartade vändningar. Även härigenom markeras den uttrycksmässigt användbara kontrasten mellan de båda tonhöjdsgrupperna.

Den melodiska förloppet inom en melodisk fras är mestadels begränsat till en tonhöjdsgrupp; fras **A** i ett lågt tetrakord följs av **B** i ett högt tetrakord och av **C** som återgår till det lägre registret. I några fall utvecklas binäriteten också enligt ett "dialektiskt" mönster: fras **A** i lågt register ("tes") följs av **B** i den högre tonhöjdsgruppen ("antites") och av den avslutande frasen **C**, som spänner över *båda* tonhöjdsgrupperna ("syntes").

Inom den melodiska frasen sker förflyttningarna mestadels i fallande riktning. En typisk fras inleds med den aktuella tonhöjdsgruppens högsta tonhöjd och rör sig sedan på ett mer eller mindre "pendlande" sätt mot dess lägsta steg. Rörelsen sker ofta i form av sekvensering av ett kort motiv. Stegvisa förflyttningar, dvs över sekundintervall, är kvantitativt klart dominerande, vilket delvis betingas av tonhöjdsgruppernas relativt trånga ambitus.

Man kunde vänta sig att de tonhöjder som utgör tonhöjdsgruppernas avgränsningar skulle dominera i durationshänseende, särskilt när de utgör gemensamma "brytpunkter" mellan tonhöjdsgrupperna. Så är dock långtifrån alltid fallet. Tonhöjder intill *karar* får ofta högre värden än "bryt-

punkten" genom att de ingår i formelartade, upprepade kadenseringsförlopp mot *karar*. Genom frasslutsfunktionen får "brytpunkterna" dock höga durationsmedeltal.

Ackompanjerande samklanger förekommer i flertalet av styckena. Vid frasslut där det melodiska förloppet når *karar* accentueras *karar*-funktionen med kvint- och oktavklanger. På andra punkter i melodiförloppet "refereras" till vad som kan kallas en "antikararklang", vanligtvis frambringad på de lösa övre och mellersta strängarna. "Antikararklangen" används i vissa stycken kontinuerligt i längre avsnitt, dvs som en bordun, som dock upphör när melodin når *karar*. Genom dubbelgrepp över undre och mellersta strängarna produceras parallellförda tvåklanger, som i kombination med "antikarabordunen" bildar komplexa klangstrukturer.

Även i samklangersanvändningen tycks alltså en binäritet göra sig gällande. Här är det fråga om en opposition mellan en klang som kontrasterar mot och därmed framhäver melodisk rörelse – "antikarar" – och en annan klang som markerar frasslut och vila på *karar*.⁹

Det bör framhållas att "antikararklangen" kan ackompanjera melodiförlopp i såväl den nedre som den högre tonhöjdsgruppen (se t ex *Bir kis*). Samklangersnas binäritet kan alltså "korsa" tonhöjdsgruppernas.

De metriska cykler som förekommer i materialet är relativt korta (maximalt fyra grundslag). Cykler bestående av såväl jämnt som udda antal pulsenheter förekommer. I de udda cyklerna (noterade som 5/8 resp 9/8) är dock enheterna grupperade till jämnt antal grundslag: "femtakten" har två grundslag med durationsrelationen 2:3, "niotakten" fyra grundslag enligt 2:2:2:3.

Hur samverkar då de litterära och musikaliska resurserna? Man kan till att börja med konstatera att en strofisk princip genomgående gäller för den musikaliska påklädningen av texterna, även där texten inte har någon klar strofisk indelning. Förhållandet mellan melodisk fras och textrad är högst variabelt. Ofta täcker frasen en rad, men den kan också ha en större spännvidd och omfatta flera hela textrader. Några sånger inleds med en längre melodisk gestalt som sammanfattar två rader, medan de efterföl-

⁹ "Antikararklangen" för tanken till begreppet "system tonic" (Powers 1980), en företeelse som kanske tydligast demonstreras av den indiska konstmusikens bordunmarkering av av tonhöjden Sa, som är utgångspunkt för hela tonhöjds-systemet ("échelle générale") och bildar en klingande referenspunkt för alla ragagestalter, oavsett vilken tonhöjd som fungerar som modalt centrum (vadi). På ett liknande sätt används *baglamans* lösa övre sträng som systemreferens (till den lägsta punkten i instrumentets hela tonhöjdssystem), i kontrast mot *karars* *modusreferens*.

jande fraserna täcker varsin rad. Antalet melodiska fraser per strof är då alltså färre än textens rader. Så kan också vara fallet där radlängd och fraslängd överensstämmer, varvid givetvis någon av fraserna upprepas. Musikaliska formkrav dominerar över litterära: rader eller delar av rader upprepas eller förkortas för att motsvara musikaliska symmetrikrav, interjektioner läggs in etc. I de sånger som har *uzun-hava*-partier sker å andra sidan en anpassning till det textliga. En viss strävan att anknyta till den ovannämnda binäriteten genom att förlägga innehållsligt expressiva textpartier till melodifraser som använder en högre tonhöjdsgrupp kan förmärkas (tydligast i den stegvis stigande formel som används i *Aslıni ararsan*, *Gitmeli buralardan* och *Ağlama ülkem*).

Den binära tendens som jag tyckt mig kunna avläsa i materialet är mer utpräglad i Fikrets egna kompositioner än i de traditionella styckena. (Det bör framhållas att binäriteten för Fikret inte är ett verbaliserat eller intentionellt utnyttjat koncept). De musikaliska resurser som används i den av Fikret framtagna ensemblerepertoaren överensstämmer dock på de flesta punkter med vad jag tidigare, med utgångspunkt från Birdoğan, föreslagit som karaktäristiska drag hos den kodifierade THM-repertoaren.¹⁰ Men det finns intressanta skiljaktigheter:

1. Fikret avstår med ett undantag från att använda de i THM-repertoaren högfrekventa bruksskalor som innehåller *komalı*-toner. Detta är ett medvetet och av honom deklarerat val; *komalı*-skalorna anser han icke förenliga med västerländska instrument och öron (inställningen har dock efter hand modifierats).

2. Fikrets användning av ackompanjerande samklanger är avsevärt generösare än vad som förefaller vara normen inom THM, ett förhållande som han själv är medveten om. Skillnaden framgår tydligt vid en jämförelse med hans förlagor till t ex *Karahisar kalesi* och *Çadırın başında*.

¹⁰ Även THM-repertoarens karaktär av kompilat av musik från olika delar av Turkiet avspeglas i Fikrets val av traditionellt material.

"Att pröva med nytt" Fikrets sånger i Yeni Sesler

Vårt tedrickande och musiklyssnande i Rinkeby den där augustisöndagen 1986 blev startpunkten för en invecklad och svåröverskådlig process av tolkning, konflikt, anpassning och kompromiss i ett musikaliskt experiment vars premisser ytligt sett kan förefalla klara och entydiga ("turkiskt möter västerländskt; blandning uppstår"), men där spelpjäserna i själva verket är långt talrikare och mer svårhanterliga än man i förstone kanske föreställer sig. Det är denna process och dess musikaliska produkter som granskas i det här kapitlet. Underlaget är huvudsakligen de fonograminspelningar av den arrangerade musiken som vid två tillfällen under undersökningsperioden dokumenterat Yeni Seslers utveckling. (Slutpunkten för min granskning är maj 1990: gruppens verksamhet har dock fortsatt efter denna tidpunkt.)

Fonogrammen har följande innehåll:

Türküola 2316	Yeni Sesler YS-001
A1 Bir kış	A1 Geçti gider
A2 Bizim pencereler	A2 Çağrı
A3 Ashını ararsan	A3 Ağlama ülkem
A4 Kışlada bahar	A4 Gitmeli buralardan
A5 Hayal yolları	A5 Seherde bir bağa girdim
B1 Ben yürürüm yana yana	B1 Sevdalı bulut (Ninni)
B2 Arayı arayı	B2 Benim adım barış
B3 Yollara yollara	B3 Kalan
B4 Divan bağlama atışması	B4 Hangi bağın bağbanısan
B5 Karahisar kalesi	B5 İlkyazla
B6 Çadırın başında	
B7 Bir gemi yapacağım	

T 2316:B1, B2, B4 och YS-001:A5 är av Fikret solistiskt framförda nummer, som *inte* hör till ensemblerepertoaren, och som därför inte inkluderats i analysen. T 2316:B1 är en dikt av 1200-talspoeten *Yunus Emre*, som Fikret *deklamerar* playback över en bakgrund av improviserat *bağlama*-spel.¹¹

¹¹ Yunus Emre var en shiitisk diktare och sångare från Anatolien som arbetade i persisk *Divân*-stil men också var en pionjär för den folkliga, turkiskspråkiga diktningen. En mytomspunnen symbolgestalt för *âşık*-traditionen. Se vidare Reinhard & Pinto 1990:15.

Även T 2316:B2 är en text av Yunus Emre, här med en traditionell melodi som Fikret framför till eget *bağlama*-ackompanjemang. T 2316:B4 är en *atışma*, en "musikalisk dialog" eller "duell" mellan två *divân bağlamalar*, inspelad av Fikret i playbackteknik. YS-001:A5 slutligen är en sång i *âşık*-stil med *bağlama*-ackompanjemang.

Fonogramversionerna är "godkända" av Fikret och ensemblen och tecknar Yeni Seslers aktuella musikaliska profil vid inspelningstillfällena. De representerar däremot *inte* ett uppnått mål; detta är inte vad Fikret och hans vänner ytterst vill åstadkomma, utan vad som presterats vid två inspelningstillfällen. Fonogrammen är stillbilder av vid två tidpunkter rådande preferenser och kompetenser, inte definitiva lösningar av de konstnärliga, tekniska och kulturella problem gruppmedlemmarna ställts inför.

Analysen av fonograminspelningarna ger underlag för en karaktärisering av det musikaliska resultatet av Yeni Seslers ensembleaktiviteter. Vid en tolkning detta utfall och den bakomliggande processen måste givetvis slutprodukterna också jämföras med det utgångsmaterial Fikret en gång förde in i spelet. Vad hände med Fikrets sånger på vägen till studion?

Jag börjar med att studera arrangemangens tillkomsthistoria och de arbetsformer som tillämpats av ensemblen.

Genes

Under detta begrepp sammanfattar jag alla de aspekter som berör arrangemangens tillkomst, dvs vilka tillvägagångssätt som tillämpats för att åstadkomma de slutligen inspelade fonogramversionerna. Det visar sig att de 18 musikstyckena låter sig inordna i tre kategorier:

A Preskriptiva. En gruppmedlem (förf., som tilldelats denna roll av Fikret) utformar ett skrivet, i detalj utformat arrangemang, som kommuniceras till de övriga medverkande med hjälp av noter:

Bizim pencereler, Kışlada bahar, Geçti gider, Ağlama ülkem, Benim adım bariş, Kalan.

B Kollektiva och fastlagda. Gruppmedlemmarna utformar under praktiskt musicerande samklangspgressioner, ackompanjerande stämmor och andra arrangemangsparmetrar. Fasthållandet av de utkristalliserade strukturerna sker huvudsakligen genom memorering, men nedteckningar av enstaka stämmor och avsnitt förekommer också som stöd för minnet. Dessa nedskrifter är då att betrakta som ett slags transkriptioner av en redan existerande praxis:

Bir kış, Hayal yolları, Yollara yollara, Karahisar kalesi, Çadırın başında, Bir gemi yapacağım, Gitmeli buralardan, Sevdalı bulut, Hangi bağın bağbanısan, İlkyazla.

C Kollektiva och öppna. Dessa arrangemang utformas i den praktiska repetitionssituationen och har en hög grad av variabilitet. Endast ordningsföljden och den ungefärliga lokaliseringen i stycket av de olika instrumentens insatser är här fastlagda. Dessa insatsers musikaliska "ordalydelse" är däremot inte fixerad:

Aslını ararsan, Çağrı.

Bilden är dock inte fullt så entydig som dessa kategorier vill låta påskina. I några av de kollektiva och fastlagda arrangemangen (*Bir kış, Gitmeli buralardan* och *İlkyazla*) förekommer tex preskriptiva inslag i form av vissa utskrivna och förelagda stämmor.

Det bör återigen understrykas att denna typologi siktar in sig på arrangemangens tillkomsthistoria, på det arbetssätt och de hjälpmedel som tillämpats för att åstadkomma den slutligen inspelade produkten, inte på musikstrukturella faktorer. Preskriptiva arrangemang kan således innehålla improviserade instrumentala solopartier, inlagda mellan de färdigstrukturerade avsnitt (*Geçti gider, Kalan*).

Vilken relation föreligger då mellan de olika musikstyckenas musikstrukturella egenskaper och valet av arbetssätt vid utformningen av de arrangerade versionerna? Ger bruksskala, metrisk uppbyggnad och form hos originalet incitamentet till ensemblens angreppsmetod?

En genomgång av materialet visar att dylika musikaliska faktorer spelat en obetydlig roll. Vad som i stället främst bestämt tillvägagångssättet har varit rent praktiska överväganden. Ett kollektivt arbetssätt, som av flertalet gruppmedlemmar närmast förefaller ha upplevts som en "naturlig" metod, förutsätter täta och långvariga repetitionstillfällen, vid vilka samtliga ensemblesmedlemmar bör vara närvarande. Detta har inte varit möjligt att åstadkomma för Yeni Sesler, vars verksamhet rakt inte kännetecknats av någon regelbundenhet. Därav den höga frekvensen av preskriptiva arrangemang; de begränsade repetitionsmöjligheterna inför planerade framträdanden och inspelningar har "framtingat" en produktion av skrivna arr som i princip har kunnat spelas från bladet. Vilka stycken som kom att behandlas på detta sätt berodde på den situation i vilken materialet introducerades. Den höga frekvensen av preskriptiva arr i repertoaren från 1988–89 har denna orsak: här arbetades det mot en deadline inför planerade produktioner.

Fikrets värdering av resultaten av de olika arbetssätten har också förstärkt den praktiskt betingade tendensen mot preskriptiv genes. Han har i stigande grad, särskilt efter kassetinspelningen i början av 1988, uttryckt en starkt positiv uppfattning om de preskriptiva arrangemangen, som han anser bäst motsvarar hans intentioner. Denna värderingsfaktor kommer jag senare att diskutera mer ingående.

Instrumentresurser

Vid sidan av Fikrets *bağlamalar* har följande instrument används:

Tvärflöjt

Bulgarisk *kaval* ¹²

Ney

Klarinett (B)

Basklarinett

Zurna

Mey

Violin

Violoncell

Stålsträngad akustisk gitarr

Spansk gitarr

Kontrabas

Darbuka

Doli

Bendir

Trumset (liten resp stor trumma, bastrumma, hi-hat, cymbal)

(Beträffande de turkiska instrumenten, se instrumentbeskrivningarna på s. 94.)

Några av dessa instrument (*zurna*, *mey*, *doli*, *bendir*) har varit tillfälliga gäster i arrangemangen, medan andra utgjort ett slags grundsättning. Denna grundsättning bestod från början av tvärflöjt (alt. *kaval* eller *ney*), violin, cello, spansk gitarr, kontrabas och *darbuka*. Efter de personella förändringarna 1988 utgick cellon till förmån för klarinetten, som i de redan arrangerade styckena delvis övertog dennas roll. Som ackord-instrument ersattes den spanska gitarren av stålsträngad gitarr. Den spanska gitarren har figurerat även senare, men då för speciella kontrapunktiska effekter, där klanglig kontrast eftersträvats gentemot *bağlama* och stålsträngad gitarr. Trumsetet tillkom först i samband med repetitiönerna inför skivinspelningen 1990.

¹² För en utförlig beskrivning av detta instrument, se Hammarlund 1983.

Vad ligger då bakom valet av dessa instrument? Fikrets musikaliska preferenser, dvs hans föreställning om eftersträvarsvärda klangliga resurser har här konfronterats med den rent sociala och begränsande faktor som hans musikaliska kontaktnät utgjort. Fikret uttryckte på ett tidigt att han ville bilda en ensemble med akustiska instrument:

”Jag vill gärna fortsätta med vanlig, riktig folkmusik, men jag vill pröva det också, att pröva med nytt. Då vill jag bilda en grupp... jag kommer att spela *saz*, och jag vill ha flöjt, /någon/ som kan spela tvärflojt. Och gitarr, bas”. (FÇ 86 02 27).

På hösten 1986 blev det så möjligt att bilda en ensemble av denna typ. Fikret hade då redan en tid samarbetat med gitarristen Rolando Pomo. Efter sammanträffandet med mig och genom förmedling av Kemal Rastgeldi kunde han nu knyta kontakt med några av medlemmarna i musikgruppen Orientexpressen. Det var dock inte de totala klangliga resurserna i denna grupp som var intressanta; dragspelet, som har en viktig roll i Orientexpressen, efterfrågades aldrig. Förutom själva instrumenten var det Orientexpressmedlemmarnas musikaliska *versatilitet*, dvs deras beredskap och beredvillighet att tillägna sig nya musikaliska koder, som Fikret sökte. Deras erfarenhet och kompetens inom turkisk och balkansk musik var för Fikret av mindre betydelse än deras ”svenska” musikaliska kompetens.¹³

Beträffande det rytmiska ackompanjemanget ville Fikret redan under 1987 ersätta de ”turkiska” instrumenten med trumset. Hans musikaliska kontaktnät var emellertid otillräckligt; någon batterist med erforderlig versatilitet fanns inte inom hans sociala horisont. Att Ziya Aytekins ”turkiska” trummor utgör rytmsektion på kassetinspelningen från 1988 beror alltså inte på ett av musikaliska preferenser betingat val utan på en social begränsning. När ensemblens sammansättning senare förändrades skedde rekryteringen inom ett mer mångförgrenat nätverk: det var inte längre enbart Fikret som värvade. Bosse Pettersson förmedlade kontakten med Dan Lundberg och Anders Sjöberg, liksom senare med batteristen Ali Djeridi.

Cellon, som användes i den första repertoargenerationen, dök upp genom de sociala tillfälligheternas spel; Pomos sambo Maria Kratz spelade detta instrument.

Sammanfattningsvis: De instrumentresurser som stod till buds vid de bägge inspelningstillfällena har således endast delvis formats av musika-

¹³ Det kan framhållas att Orientexpressen sysslat mer med olika balkanska musikstilar än med turkiskt material.

liskt och estetiskt betingade val. För att förverkliga sitt ensembleprojekt var Fikret hänvisad till samarbete med sådana instrumentalister inom det egna kontaktnätet som: a) accepterade att arbeta under ideella villkor, och b) förutom erforderlig spelteknisk kompetens också var musikaliskt mångsidiga och intresserade av gränsöverskridande experiment. Den grupp av instrumentalister som motsvarade dessa förutsättningar var mycket begränsad. Det blev alltså den av sociala tillfälligheter bestämda tillgången på instrumentalister i som stor utsträckning avgjorde vilken instrumentkombination som användes.

Ackompanjerande samklanger

"Ackord" var något av ett nyckelord i Fikrets verbalisering kring den nya musik han ville skapa. Den egna musiken saknade enligt hans uppfattning ackord och skulle nu berikas med denna "moderna" parameter, vilket blev en av de viktigaste uppgifterna för mig och de övriga icke-turkiska ensemblemedlemmarna. Men som vi har sett i det föregående avsnittet använde Fikret i sitt *bağlama*-spel ett ganska betydande antal avsiktligt producerade samklanger, som progressionsmässigt tycks gå att ordna enligt en binär princip där accentuering av *karar* växlar med en mot denna kontrasterande systemreferens. Fikret utförde dessa samklanger med tämligen stor konsekvens, men såg dem uppenbarligen inte som en självständig musikalisk resurs; de utgjorde för honom inte något från instrumentet eller det melodiska förloppet separerbart harmoniskt system. De *bağlama*-idiomatiska samklangerna och progressionsmönstren konfronterades med de samklangsstrukturer som infördes av de övriga medverkande och knuffades ibland undan, men integrerades nästan lika ofta i arrangemangen.

Samklangerna, tagna som isolerade "vertikala" fenomen, kan metaforiskt beskrivas som en formlära, där följande "ordklasser" eller typologiska kategorier kan urskiljas:

A *triadiska* strukturer (t ex I:3:5, II:3:5 eller I:4:6; också t ex V:3:5:7¹⁴)

B *a-triadiska* strukturer (t ex I:5:8, I:4:5, VII:4:7 eller I:2:5)

Den horisontala aspekten av samklangsanvändningen, dvs de harmoniska progressionerna, följer mönster som kan ses som realiseringar av underliggande principer för harmonisk syntax. Tre konkurrerande "harmoniläror" går att urskilja i arrangemangen:

¹⁴ Om beteckningssystemet för samklanger, se terminologiavsnittet s. 116.

1 *Funktionsharmonik*, dvs en på dur-molltonalitet, ledtonsverkan och progressioner längs kvintcirkeln grundad struktureringsprincip. Samklangerna är i princip triadiska, men även a-triadiska klanger kan förekomma, t ex när tersen i ett ackord utelämnats, eller som förhållningar.

2 *Klangfältsharmonik*. Gles växling mellan ett fåtal triadiska samklanger som inte står i ledtons- eller kvintrelation till varandra. Samklangerna ligger orörliga under längre melodiska förlopp.

3 *Bağlama-idiomatisk harmonik*. Huvudsakligen a-triadiska samklanger används enligt de mönster som demonstreras i Fikrets *bağlama*-spel (binär polaritet mellan *karar*-referens och systemreferens, parallellföringar).

Slutligen används i några av styckena borduntoner, men dessa liggande samklanger kan givetvis inte beskrivas som harmoniska progressioner.

Låt oss nu studera några exempel på de olika harmoniseringsmetoderna:

1 *Funktionsharmonik*

Exempel 12 visar några takter ur *Kışlada bahar*. Exemplet kräver inga längre kommentarer: en F-dur-progression med funktionerna T-Sp-D-D7-T har lagts under melodiförloppet.

takt 26-28

♩ = 276

sång

süt - ler kay - ma - k tu - tar tu - tu maz or - da - yım

violin

cello

gitar

F Gm C7 C7 F

kontrabas

Ex 12: *Kışlada bahar* (Türküola 2316)

Melodin har här konsekvent behandlats som en durgestalt, trots att bruksskalan har en mixolydisk karaktär med liten septima. Nästa exempel visar en typ av harmonisk progression som också bör ses som en tillämpning av funktionsharmoniska principer, även om det på grund av bruksskalans struktur här inte blir lika uppenbart som i det föregående exemplet. De samklanger som används är genomgående triadiska och sammansatta av de i bruksskalan ingående tonhöjderna. *Karar* (d) harmoniseras konsekvent med en d-moll-klang, alltid föregången av ett c-moll-ackord i en stereotyp progression som för tanken till en kadensformel:

takt 1-5

cura
tambura
flöjt (8va)
violin
cello
(8va bass)

gitar

kontrabas

♩ = 116

Dm Gm F Cm Dm

Ex 13: Karahisar kalesi

Exemplet visar en harmoniföljd, där treklängen på steget närmast under "tonikan" tycks ha fått en dominantisk funktion, och där det funktionsharmoniska kvintförhållandet tonika-dominant skenbart upphävs. Termen "modal harmonik" används ibland, enligt min mening på ett missvisande sätt, om denna form av samklangersbruk.

Den amerikanske forskaren Peter Manuel har i en artikel behandlat harmoniseringsfenomen i ursprungligen enstämmig och modal, men nu västerländskt påverkad musik i medelhavsländerna. I ett försök att definiera det modala harmonibegreppet skriver han bl a:

...the basic chordal types – i.e., major and minor triads – appear to have been borrowed from existing Western practice and employed to accompany a solo, predominantly modal melody, albeit often in manners quite distinct from common practice harmony (Manuel 1989:71).

Manuel menar vidare att det i balkanländerna och Turkiet utvecklats ett harmoniseringsätt som kan ses som "a distinctive harmonic system employing standardized harmonizations of predominantly modal melodies" (1989:75). Kännetecknande för detta system är enligt Manuel att de använda samklangerna ges valensrelationer i *analogi* med funktionsharmonikens tonika – subdominant – dominant. *Karar* behandlas som tonika, och denna tonika sekunderas av klanger med dominantens roll. Denna dominant behöver dock inte i detta system stå i kvintförhållande till tonikan. I bruksskalor med litet sekundintervall mellan första och andra steget skall, enligt Manuel, durtreklängen på

andra steget uppbära dominantrollen, ibland substituerad av sin mollparallell på steget närmast under *karar*. Treklängen på fjärde steget "serves as an important secondary tonal center" (1989:78).

Jag tror att detta är ett missförstånd. Harmonisering av detta slag innebär snarare en *homolog* relation till funktionsharmoniken; de kvintcirkelbetingade valenserna S-T-D behålls intakta, men de motsvarar ej melodins modala valenser. Tonikan behöver alltså inte sammanfalla med *karar*; den förläggs till det steg i bruksskalan i förhållande till vilket störst kongruens med en dur- eller mollskala uppnås. Det är således i dessa fall inte bara ett förråd av treklanger som övertagits och applicerats enligt fritt uppfunna mönster, även progressioner har hängt med i det musikaliska kulturmötet. Utformningen av de harmoniseringsmönster som blivit karaktäristiska för mycken balkansk musik förefaller i hög grad ha varit ett verk av musikutövare med en övervägande "västerländsk", dvs funktionsharmonisk bakgrund, som s a s utförde en funktionsharmonisk tolkning av de modala gestalterna. De mönster som de formulerade har därefter blivit allmänt spridda schabloner.

Den harmonisering som tillämpats i *Karahisar kalesi* (ex 13) är ett resultat av en sådan funktionsharmonisk tolkning. Bruksskalan har här följande utseende: d–eb–f–g–a–b–c–d. *Karar* är d¹, och i det melodiska förloppet avtecknar sig fjärde steget, g, som en durations- och accentmässigt framhävd brytpunkt mellan två tonhöjdsgrupper. *Karar* harmoniseras konsekvent som d-moll, som därmed är styckets slutackord. Emellertid är det inte fråga om en d-moll- utan en g-mollprogression; för att den lilla sekunden d–eb skall kunna hanteras funktionsharmoniskt har fjärde steget, g, tolkats som tonika. Detta blir särskilt tydligt längre fram i stycket, nämligen i den första sångfrasen (takt 12–15), som harmoniseras som g-moll rakt igenom. De övriga fraserna avslutas alla med progressionen c-moll – d-moll, således ett dominantslut i g-moll.¹⁵

2 Klangfältsharmonik

Ex 14 visar ett utsnitt av *Bir gemi yapacağım*. Två samklanger används: ett d-mollackord, som huvudsakligen ackompanjerar det melodiska förloppet i det nedre tetrakordet d¹–g¹, och ett c-durackord som understödjer den höga "recitationstonen" och den därpå följande fallande frasen. Harmoniseringen har bara delvis stöd i Fikrets *bağlama*-idiomatiska samklangsbuch. I:5:8 används av honom enbart vid frasslut på *karar*, ej som underliggande samklang, medan VII:5:8 kan ackompanjera melodiförlopp över hela den övriga bruksskalan.

¹⁵ Det var bl a den upplevda spänningen mellan modalt och funktionsharmoniskt centrum som ursprungligen väckte mitt eget (och troligen också många andra västeuropéers) intresse för vissa former av balkansk musik. De egendomliga "öppna" dominantsluten var en spännande krydda, en överraskning, en avvikelse från det förväntade.

15 ♯ = 63 takt 15-24

sång
ki - raz çi - çek - le - rin - den yüz - dü - re - ce - gim o - nu

tambura

gitar
Dm C

kontrabas

21

sång
gö - nül de - niz - le - rin - den

tambura

gitar
Dm

kontrabas

Ex. 14: Bir gemi yapacağım

3 Bağlama-idiomatisk harmonik

Detta harmoniseringssätt kan beskrivas som en vidareutveckling av Fikrets eget samklangsbbruk. Mönster som iakttagits i *bağlama*-spelet överförs till ensemblens ackompanjerande instrument, men generaliseras också till generativa principer som tillämpas självständigt från Fikrets praxis.

Överföringen av mönster från *bağlama*n till ensemblen illustreras tydligt i de första åtta takterna av den instrumentala inledningen till

İlkyazla. Gitarren och basen har övertagit *bağlamans* a-triadiska samklangspgressioner (Gitarrens låga e-sträng har här stämts ned ett helt tonsteg för att underlätta utförandet av de a-triadiska klangerne).

The musical score is written for three parts: voice (söng), guitar (gitar), and double bass (kontrabas). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, with measures 1-4 in the first system and measures 5-8 in the second system.

System 1 (Measures 1-4):

- Measures 1-2:** The voice part has a melodic line starting on a half note. The guitar and double bass play a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Measures 3-4:** The voice part continues with a melodic line. The guitar and double bass play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

System 2 (Measures 5-8):

- Measures 5-6:** The voice part has a melodic line starting on a half note. The guitar and double bass play a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Measures 7-8:** The voice part continues with a melodic line. The guitar and double bass play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Footnote 1):

1) Gitarrens rytmisering förenklat återgiven i 1.5-8 : inklusive perkussiva plectrum effekter utlörs följande mönster :

The diagram shows a sequence of eighth notes on a single staff, representing the strumming pattern used in the guitar part.

Ex 15: İlkyazla

Den mera självständiga tillämpningen av *bağlama*-idiomatiska mönster exemplifieras av arrangemanget av *Geçti gider*. Här har i inledningens fyra första takter de parallellförda kvarterna från *tamburan* förts över till violin- resp klarinettstämman, medan basen utför den övre strängens progression. Under inledningens återstående takter bibehåller violin och klarinett i stort sett kvartparallellerna, medan bas och gitarr bäddar in dessa *bağlama*-idiomatiska strukturer i triadiska klangföljder.

1 $\text{♩} = 260$

tambura

Vln/Clarinett

gitarr

kontrabas

5

Ex 16: Geçti gider

Musikstyckenas rent musikstrukturella egenskaper har bara varit en av flera faktorer som avgjort valet av harmoniseringsprincip. När bruksskala och harmoniskt förlopp har gett möjlighet till funktionsharmonisk tolkning har denna möjlighet således inte alltid utnyttjats. Triadiska och funktionsharmoniska mönster tillämpades något flitigare i den första arrangemangsgenerationen än i den andra. "Okonventionella" a-triadiska klanger och icke funktionsharmoniska progressioner var helt enkelt svåra att tillämpa på den kompetensnivå som erbjöds av gruppens dåvarande sammansättning. Senare förelåg inga sådana begränsningar, och *bağlama*-idiomatiska mönster kunde då lättare tränga igenom. Jag införde då också i experimentsyfte dylika mönster i de preskriptiva arrangemangen.

Det bör slutligen framhållas att olika harmoniseringsprinciper kan tillämpas i olika avsnitt av ett arrangemang. Det gäller t ex *Hayal yolları*, *Ağlama ülkem* och *Benim adım barış*, där växling mellan funktionsharmonik och *bağlama*-idiomatik förekommer.

Faktur och instrumentroller

Den ackompanjerande funktionen i arrangemangen uppbärs främst av gitarr och bas. Deras samklanger kompletteras och varieras i många av arrangemangen av andra instrument, vanligen violin och klarinett/cello, men ibland även flöjt, vilka då utför *samklangsstyrda polyfona stämmor*, som tillsammans understryker den harmoniska progressionen. Denna harmoniskt, dvs vertikalt koncipierade flerstämmighet exemplifieras tydligt av de ovan citerade takterna ur *Kışlada bahar* (ex. 12) där violin och cello i sextparalleller förstärker det funktionsharmoniska förloppet.

Den samklangsstyrda polyfonin tillämpas också där *bağlama*-idiomatisk harmonisering råder, vilket vi redan har kunna iaktta i utsnittet från *Geçti gider* (ex. 16).

Men flöjt, violin och klarinett/cello kan givetvis uppträda i andra roller än den samklangsstyrda polyfonins: melodirollen, som innebär ett mer eller mindre heterofont utförande av huvudmelodin dvs *bağlamans* respektive sångstämmans melodiförlopp, och den kontrapunktiska rollen, som kräver att instrumentet tecknar en gentemot huvudmelodi, harmoniska progressioner och samklangsstyrd polyfoni självständig melodisk gestalt. Ett bra exempel på sådan kontrapunktik, som i fem av de sex fall den förekommer är ett flöjtens eller *neyens* privilegium, hittar vi i *Gitmeli buralardan*:

42 ♩ = 108

sång
of o...

çoğır

flöjt

Vin-Klarinet
kl. Vin.

gitar

kontrabas

46

sång
f o... f

çoğır

flöjt

Vin-Klarinet

gitar

kontrabas

Ex 17: Gitmeli buralardan

Mest utpräglade blir de kontrapunktiska stämmorna när *bağlama*-idiomatiska harmoniseringsprinciper får råda i arrangemang av den kollektivt fastlagda men öppna typen. I *Aslımı ararsan*, som är arrangerad för en liten sättning med tvärflöjt, *mey* och bas kring Fikrets sång och *tambura* uppstår följande polyfona flätverk:

29 ♩ = 92

sång

gök - yü - zü gök - ten gö - rü - müy top - rak

tambura

flüt

kontrabas

legato

32

sång

yuğ - rui - müy m - cunı secebi - ne pe - rik - ler

tambura

flüt

kontrabas

36

sång

del - miy ağı - m - na - ka - der avıslamandı

tambura

flüt

kontrabas

Ex 18: Aşlını ararsan

Den kontrapunktiska rollen ligger nära (och övergår i några arr i) solorollen, som innebär att instrumentet framträder som huvudagerande i ett improviserat avsnitt. Samtliga instrument utom *cura*, cello, *kaval* och *doli* figurerar någon gång i denna roll.

Det skall tilläggas att även kontrabas och gitarr, som huvudsakligen producerar ackompanjerande samklanger, också ställvis kan uppträda i de kontrapunktiska, solistiska och melodiska rollerna. I ett av arrangemangen, *Hangi bağın bağbanısan gülüsen* finns endast en roll, den melodiska. Här är samspelet organiserat med unisonitet eller oktavdubbling som genomgående mönster. Den resulterande fakturen benämner jag *heterofon*, eftersom de olika instrumentens idiomatiska egenheter medför smärre skillnader i utförandet av det melodin.

Jag har hittills inte kommenterat *bağlamans* roll i den arrangerade musiken. Orsaken är att Fikrets instrument egentligen inte är särskilt integrerat i arrangemangen; bortsett från de rena solopartierna finns det där snarare som en stomme som de andra instrumenten klär på och smyckar med diverse dekorationer och utanverk.¹⁶

PA-teknologi, fonogramteknologi och mediapåverkan

Fikrets ensembleverksamhet har från början varit inriktad på spridning via moderna massmedia. De kommersiellt utgivna fonogrammen har för Fikret varit den yttersta bekräftelsen på hans identitet som musiker och musikskapare. De har också varit "entrébiljetter" eller "antagningsbevis" till såväl de svenska som de turkiska musikfälten. Själva det ensemblekoncept som Fikret började försöka förverkliga 1986 har formats av de intryck han tagit av vissa delar av den fonogramflod (till större delen bestående av ljudkassetter) som är ett resultat av det turkiska musikfältets snabba medialisering. Förebilder har framförallt varit sådan musik som sålts under beteckningar som "*özgün*", "*çağdaş*" och "*çoksesli*" och som kännetecknas av ett sammanförande av företrädesvis akustiska instrument av såväl turkisk som icke-turkisk proveniens.

I dessa studioprodukter figurerar *bağlaman* i olika ensemblekombinationer, ofta i en framträdande melodiförande eller solistisk roll. Detta

¹⁶ Där *cura* förekommer oktaverar den alltid *tambura*. Förebilder till denna roll finns i de folkmusikensembler som inrättats av den turkiska radion. Där bildar *bağlamalar* i olika storlekar en koriskt besatt "ripienogrupp". Som exempel kan anföras den ensemble som vid mitten av 1980-talet användes vid sändningar från İzmir av programmet *Yurttan sesler*. Den bestod av 7 *bağlama* (i specifik mening), 2 *divan bağlama*, 1 *cura*, 4 *kabak kemane*, 1 *sipsi*, 2 *mey* och 1 *def* (Markoff 1986:317).

ensemblekoncept ville Fikret nu realisera i sin svenska omgivning, till att börja med utan erfarenhet av fonogramteknologins betydelse i sammanhanget. *Bağlama* är i grunden inget ensembleinstrument. Jag syftar då inte bara på dess dokumenterade användning före THM-epoken, utan också på instrumentets konstruktion och de därmed sammanhängande klangliga egenskaperna. En *bağlama* är ett "komplett" musikverktyg; det kan användas för melodispel men också beledsaga melodin med ackompanjerande samklanger och rytmiskt/perkussiva effekter. En mängd mångfacetterade, klangligt differentierade anslagsarter står till buds. Ljudvolym och dynamisk spännvidd är däremot förhållandevis begränsade. Instrumentets utveckling i modern tid visar att man främst strävat efter att renodla och förfina *klangfärgsegenskaperna* (användningen av tunna metallsträngar, införandet av underoktavsträngar). Skimrande partialtonsrikedom har varit idealet snarare än volymmässigt muskelbygge. Underoktavsträngarna gör det totala frekvensområdet oväntat stort, närmare tre oktaver (här avses grundfrekvenser; inräknas partialtoner till dessa blir bilden givetvis oerhört mer komplex). Detta stora klangområde finns hela tiden närvarande i *bağlama*-musiken, även då bordunering eller dubbelgrepp ej används; under spel berikas klangen ständigt genom den ofta klart urskiljbara resonansen från lösa, icke anslagna strängar.

På grund av denna klangliga rikedom kan en ensam *bağlama*, trots den relativt blygsamma ljudvolymen, "fylla" förvånansvärt stora lokaler. Den kan under sådana förhållanden upplevas som dominant och rentav kraftfull. Dess möjligheter av avteckna sig i en polyfon struktur är däremot begränsade. Klangen sugs upp av bas- och mellanregister hos andra, mer grundtonsstarka instrument, och ofta kan under sådana förhållanden endast det perkussiva anslagsljudet urskiljas.

I ensemblesammanhang måste en ensam *bağlama* därför lyftas fram med hjälp av PA- eller inspelningsteknologi, om den skall vara mer än en visuell symbol för turkisk folklighet. Flertalet av de tidiga Yeni Seslerarrangemangen tar dock ingen hänsyn till detta förhållande. Dessa arrangemang kan karaktäriseras som akustiska, dvs utgående från instrumentens "naturliga" dynamiska egenskaper. I mindre, akustiskt gynnsamma lokaler har de (med tillbörlig instrumental återhållsamhet för att släppa fram Fikrets sång) kunnat framföras utan PA. Att *bağlaman* då varit knappt urskiljbar har varit av mindre betydelse, då den ändå inte haft någon egen roll. Dess melodiförlopp har utförts också av andra instrument eller av sångstämman.

Fikret skaffade efterhand (1987) en förstärkare/högtalar-box, avsedd för gitarr, till vilken han med hjälp av en kontaktmikrofon anslöt sitt instru-

ment. Därmed kunde *bağlama* agera på jämställd volymfot med de övriga instrumenten. Men en förstärkt *bağlama* blir ett helt annat instrument än en oöverskådlig akustisk. Detta är tydligt även under de gynnsammaste tekniska förutsättningar, då ljudteknisk personal väljer och placerar mikrofoner, styr ut ljudet etc, men blir mycket påtagligt när direktnik ansluts till enkel gitarrbox. Av *bağlamans* spröda partialtonsskimmer och krispiga pregnans återstår inte mycket. I stället framträder en ganska luddig klanggestalt som för tanken till 1950-talets elgitarrer.

Det var dock först i den senare generationen arrangemang som den förstärkta *bağlamans* möjligheter började tillvaratas. Tydligast är detta i de ackompanjerade soloavsnitt som finns i *Gitmeli buralardan*, *İlkyazla*, *Ağlama ülken* och *Çağrı*, men i synnerhet i en lång *açıs*, som stoppats in i *Geçti gider*.

Nu togs också steget till att låta inspelningsteknologins möjligheter påverka arrangemangen. Kassettinspelningen 1988 hade gjorts med mångkanalsteknik, men då hade möjligheten att lägga på extra instrumentaltämmor utnyttjats i mycket liten utsträckning. Påläggstekniken var då främst ett hjälpmedel i organiseringen av studioarbetet; alla medverkande behövde inte infinna sig i studion samtidigt, utan kunde lägga på sina stämmor över den *bağlama*-grund som Fikret spelade in på ett tidigt stadium. Flertalet av de arrangemang som utkristalliserades i samband med skivinspelningen i januari 1990 har däremot tillvaratagit mångkanalsteknikens möjligheter, och är därmed icke fullt reproducerbara i en live-situation.

Sammanfattningsvis: Fikret vill förverkliga ett av medialisering präglad ensemblekoncept. Till att börja med försöker han göra detta med rent akustiska medel, men ganska snart kommer ljudförstärkande hjälpmedel in i bilden. *Bağlama* och sång kan då lyftas fram vilket möjliggör en relativt tjock instrumentation även i sångpartier. Denna PA-teknologiska påverkan präglar den första arrangemangsgenerationen. En mediapåverkan i den mening som Wallis & Malm (1984:280) och efter dem Grandin (1989:xiii) betecknar med termen mediaization gör sig fullt ut gällande först i samband med skivinspelningen 1990. Här är det inte längre fråga om ett "återgivande" av en live-prestation; fonogrammediets möjligheter påverkar arrangemangens uppbyggnad.

Konstans eller förändring

Förändringar av arbetsmetoder, instrumentresurser, samklangs- och harmonibruk mm har som redan framgått ägt rum under den tid Yeni Sesler existerat, vilket tydligt avspeglas i skillnaderna mellan de arrangemangsgenerationer som dokumenterats i de bägge fonogrammen. Dessa förändringar kan i första hand kopplas till de personella förändringarna, och den därmed ökade graden av versatilitet inom gruppen. Genom att några av de nya medlemmarna behärskade flera instrument blev instrumentariet också mer mångsidigt. Som just påvisats kom samtidigt en mediapåverkan att allt starkare göra sig gällande.

Detta gäller ensembleverksamheten och arrangemangsfenomenet sett som helhet ur ett historiskt perspektiv. Men vi kan också iaktta förändringar inom de enskilda arrangemangen under den tid gruppen varit sysselsatt med dem. För de kollektivt koncipierade arren, vilkas framväxt sker i en utdragen process ligger ju detta i sakens natur, medan det i de preskriptiva arren endast är smärre detaljer som modifieras. Graden av förändring sammanhänger med arrangemangets framförandefrekvens; mycket filande på arret innebär många modifikationer. Även om det förekommer att en stämma tas bort eller förenklas kan dessa förändringar kan i stort sett sammanfattas under rubriken ökad komplexitet; samklangsstyrda ackompanjerande stämmor läggs till, heterofona och kontrapunktiska roller utkristalliseras efter hand, solopartier läggs in etc. Arrangemangsdräkten utstofferar och berikas alltmer och får så småningom sitt vid fonograminspelningen kodifierade snitt.

Dessa två förändringsaspekter har jag egentligen redan belyst ur några olika synvinklar i avsnitten om genes, instrumentresurser, samklangsbruk, faktur och mediapåverkan. Jag övergår nu till att diskutera vad som under resans gång skett med det musikaliska utgångsmaterial som utgjorde Fikrets insats i kulturmötesspelet, dvs de kompositioner han en gång förelade gruppen. Har dessa kompositioner och Fikrets framförande av dem förändrats, och i så fall hur?

Varje diskussion om förändring måste givetvis ta hänsyn till den grad och art av variabilitet som är acceptabel i "utgångsläget". Man måste ju skilja på en kompositions existens på en konceptuell nivå och dess av kontextuella och tekniska förutsättningar betingade realiseringar som klingande fenomen. De realiseringar som godkänns som identiska kan ses som en klass av fenomen som uppstår genom jämförelse med en konceptuell norm. Inom vissa musikaliska system är denna klass mycket liten, medan andra tillåter en större variationsbredd. I Fikrets fall förefaller normen vara "smal": särskilt vad gäller den melodiska parametern (som här kan

definieras som syntaktiska mönster för tonhöjdsprogression inom form-delen) är skillnaderna mellan olika oarrangerade framföranden påfallande små.¹⁷ Även beträffande form är variationsbredden liten, även om vi skall komma ihåg att det finns formdelar vilkas funktion i det större sammanhanget grundas i deras durationsmässiga variabilitet (dylika delar har i mina formanalytiska schemata betecknats med *y* eller *z*).

Vi kan till att börja med konstatera, att inget av styckena enligt Fikrets uppfattning har förändrats så mycket under arrangemangsprocessen, att dess identitet, dvs igenkännlighet och distinktivitet i förhållande till andra musikstycken, har äventyrats. Dessa musikstycken är för honom fortfarande odiskutabelt samma låtar som dem han en gång presenterade för gruppen. Detta innebär att klangfärg (dvs instrumentresurser), samklangsbruk och harmonisering – alltså sådana parametrar som genom införandet av ensemblens musikaliska resurser fullständigt förändrats i de arrangerade styckena – ur Fikrets synvinkel är sekundära egenskaper som inte innehåller någon information som är väsentlig för kompositionernas identitet. Detta avspeglas också i hans samklangsbruk i originalversionerna och i andra därmed samtidiga realiseringar: samklangerna och de harmoniska progressionerna är inte hårt bundna till melodiken utan visar en avsevärt större variabilitet än denna.

Fikrets "smala" norm för melodiken har överförts till de arrangerade versionerna. När andra instrument än *bağlama* uppträder i melodirollen och bär huvudmelodin följer de troget den i hans originalversion angivna musikaliska ordalydelsen. Givetvis förekommer smärre avvikelser, men dessa förändringar kan i de allra flesta fall förklaras som instrument-idiomatiska och berör främst aspekter som tonupprepning, legatospel, efterslagsornamentik etc.

De förändringar i kompositionernas realisering som kan iakttas vid en jämförelse mellan "original"- och fonogramversionerna kan sammanfattas under begreppen *förenhetligande*, *profilering* och *ökad händelsetäthet*.

¹⁷ Variabiliteten skiftar mellan olika melodityper i repertoaren. I stycken som *Aslınu ararsan* och *Gitmeli buralardan*, som saknar profilerade melodiska gestalter i egentlig mening utan i stället främst bygger på rörelse längs bruksskalan, förefaller själva den skalmässiga förflyttningen vara ett slags grundstruktur som kan realiseras på många olika sätt. Jämför den sjungna B-delens realisering i *Gitmeli buralardan* med det instrumentala utförandet av motsvarande del i introduktionen. Grundstrukturen är här helt enkelt: först upp längs skalan, sedan ner.

En melodi som *Kalan*, som är uppbyggd av klart profilerade melodiska segment, utförs däremot mer likformigt från gång till gång, och skillnaderna mellan de olika stroforna inom samma framförande är också mindre. Den melodiska idén är här en helt fastlagd progression.

Förenhetligandet berör främst de durationsmässigt variabla och ibland metriskt avvikande formsegmenten (x-y-z-avsnitt, dvs "interpunktioner" mellan större formdelar, eller sångfraser som på grund av textens struktur blir olika från strof till strof). I *Bir gemi yapacağım* t ex "standardiseras" således x-delen och får i samtliga strofer en längd av två fulla metriska cykler. I *Ağlama ülkem* får j-frasen, som bär fram textavsnitt med olika stavelseantal i de tre stroferna ett likformigt utförande.

Profileringen ger bl a ökad relief åt de olika delarna av kompositionen och ger vidgat spelrum åt ensemblens klangliga resurser. Den gör sig alltså bl a gällande inom parametern form (dvs de syntaktiska mönstren för progressionen av olika formdelar). Ingreppen inskränker sig här dock till omtagningar, dvs fördubblingar av vissa formdelar, som t ex i *Gitmeli buralardan*, där den inledande frasen b' i introduktionen upprepas med förändrad instrumentation, och interpolering av improviserade solon, som i *Geçti gider*. Några omgrupperingar av formdelarna sker däremot inte. Under profileringsrubriken kan vi också placera handhavandet av *açış-* och *uzun hava-*partier. Dessa får betydligt ökad duration och en mera nyanse-rad och detaljrik utformning. I *Aslınu ararsan* får *açış-*delen d således en mer än fördubblad duration (från 7 till 18 sek.:tempot i de metriska delarna samma som i originalversionen). Profileringen tar sig också uttryck i förstärkta temposkillnader mellan olika delar inom stycken som karaktä-riseras av tempoväxling, t ex *Ağlama ülkem*, där den långsamma introduk-tionen/mellanspelet görs långsammare i fonograminspelningen än i origi-nalversionen.

I allmänhet sker dock en ökning av tempot i förhållande till original-versionerna, ett fenomen som väl dock inte är unikt för Yeni Sesler; tempoökning i performance- och inspelningssituationer är snarast en allmänmusikalisk företeelse, i varje fall i musikkulturer där exakt tempo inte är en essentiell faktor för kompositionell identitet. Fjorton av de arton styckena fick ett snabbare tempo, tre bibehöll sitt ursprungliga tempo, och endast i den nyssnämnda *Ağlama ülkem* kan en tempominskning påvisas, och då som sagt partiell. Tempoökningen är en av de faktorer som bidrar till den ökade händelsetätheten, som också befordras av instrumentens roll-växlingar, ackompanjemangsskiktets rytmiseringar och harmoniväxlingar mm.

Genom dessa förändringar står Fikrets utförande av det melodiska förloppet som en konstant. Såväl de instrumentala som sångliga prestationerna förändras i detta hänseende förvånansvärt lite. Med viss tillspets-ning kan man säga att Fikret fortfarande sjunger "samma låt på i stort sett samma sätt". Han är omsluten av ett arrangemang, ett ackompanjemang, som är ett hölje kring en bevarad kompositionell struktur. De förändringar

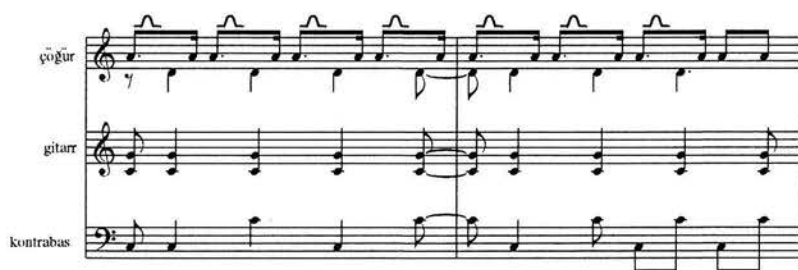
som sker i *bağlama*-spelet berör huvudsakligen bruket av ackompanjerande samklanger och består antingen i bortfall eller i modifiering.

Modifieringen är dock inte en konsekvens av en anpassning till arrangemangens funktions- eller klangfältsharmonik, utan har instrumentidiotiska orsaker. Fikret övergick under sommaren 1988 till att huvudsakligen spela på *bağlama*-typen *çöğür* (stämd enligt *âşık düzeni*), som i ett flertal av ensemblearrangemangen så kom att ersätta den *karadüzen*-stämda *tambura*. Användning av de lösa strängarna enligt principen systemreferens ger på *çöğür* ett helt annat klingande resultat än på *tambura*. I stället för tonerna c och g erbjuder sig d och c. Eftersom de flesta av arrangemangen även i den andra repertoargenerationen utgick från originalversioner där Fikret spelade *tambura* uppstod i vissa passager oväntade kombinationer mellan *çöğür* och ackompanjemang. I *İlkyazla* hade de rytmiska dopplingarna till *tamburans* övre sträng i förlagans z-del gett följande struktur:



Ex 19a: İlkyazla originalversionen, takt 11-12

Detta tolkades av ensemblen utifrån funktionsharmoniska utgångspunkter uppenbarligen som en C-durklang med tillagd stor sext. På denna grundval utformades en ackompanjemangskonfiguration för bas och gitarr (se ex 15). Vid skivinspelningen 1990 hade Fikret emellertid övergått till *çöğür*. Dopptonen c blev då ett d, som samvetsgrant utfördes, trots det c-baserade ackompanjemanget!



Ex 19b: İlkyazla, fonogramversionen, takt 11-12

Det visade sig att varken Fikret eller de ackompanjerande musikerna varit medvetna om denna tvetydighet, som jag upptäckte först vid en granskning av de olika instrumentens kanaler på mångkanalbandet. *Bağlamans* d sögs upp i mixen och blev till en klanglig färgning. Total-effekten var alltså oavsiktlig; en konfrontation mellan två harmoniseringsprinciper, den funktionsharmoniska och den *bağlama*-idiomatiska, som på denna punkt gav olika resultat.

Slutligen några ord om bortfallet av de *bağlama*-idiomatiska ackompanjerande samklangerna. Denna modifiering finner vi främst i den första arrangemangsgenerationen, och jag erinrar mig att bortfallet i flertalet fall var ett resultat av direkta uppmaningar till Fikret, i stil med "du kan inte spela på dom strängarna där, för det funkar inte till ackorden", eller "det är bättre om du bara spelar melodin här, för gitarren spelar dom här tonerna". Denna procedur var dock inte en generell regel; *bağlama*-idiomatiska effekter har här och där bibehållits och överlagrats av funktionsharmonik. Värderingen av dessa "kollisioner" varierade bland ensemblemedlemmarna. Yttranden som "det gör inget, det blir en klanglig grej som liksom färgar soundet" och "det är faktiskt snyggt" förekom.

IV Musikens spel och spelet med musiken

*"Sammanhållning mellan
i övrigt oeniga kretensare":
Syntes eller synkretism?*

– Den här låten skall vara en syntes mellan turkisk och västerländsk musik, sade Fikret. Det här namnet, *Çağrı*, det betyder sammankallande eller inbjudan.

Vi hade försökt spela igenom stycket några gånger, men avbrutit, eftersom uppläggningsen fortfarande var oklar. Framför oss på notställen hade vi Fikrets lakoniska nedteckning av kompositionen: tre notsystem, tre korta melodifraser. Ett enkelt tema som vi nu förväntades utveckla till dryga fem minuters musik. De tre melodifraserna skulle tas som utgångspunkt för improvisationer, där gruppens samtliga medlemmar i tur och ordning skulle träda fram som solister.

– Jag tycker att ni skall spela mera västerländskt i solona, sade Fikret. Då blir det skillnad mot mitt spel, och sen möts vi i melodin på slutet.

Det var sen eftermiddag, en tid på dagen som i musikstudion inte brukar kännetecknas av någon överflödande kreativitet eller spontanitet. Här och där undertrycktes en gäspning. Tomma och halvtömnda kaffemuggar och läskburkar stod överallt i lokalen, tröjor, notpapper och skor låg slängda i ett aleatoriskt mönster runt mikrofonstativen. Men nu uppstod en livlig diskussion:

– Men Fikret, sade någon, så här spelar man egentligen aldrig i västerländsk musik, där improviserar man på ett helt annat sätt.

På ett helt annat sätt? Ja, vad Fikret ville ha av oss var icke-metrisk improvisation, ett gestaltningssätt som vi icke-turkiska musiker haft svårt att hitta förebilder till på hemmaplan. Hade vi inte just därför dragit oss österut, till makamernas erogena zon som tycktes oss så lockande i sin heta frihetlighet och variabilitet. Och nu kom han och ville att vi skulle göra *açık* och *taksim* på svenska!

Till slut enades vi om att var och en måste få spela på sitt eget sätt, att kategorier som "turkiskt", "svenskt" eller "västerländskt" var etiketter som någon kanske i efterhand kunde klistra på de olika soloprestationerna, men som inte fanns där framför oss som prydliga bås att hoppa in i. Vi måste helt

enkelt göra musik, utan att i improvisationsögonblicket hämmas av tankar på denna musiks eventuella etniska eller nationella symbolvärde.

*

Den här lilla episoden från skivinspelningen i januari 1990 belyser flera av de problemområden som blivit aktuella för mig under samarbetet med Fikret och Yeni Sesler. Jag har därför valt att ta den som utgångspunkt för mina sammanknyttande och tolkande resonemang i det här avslutande och konkluderande kapitlet.

Ordet *syntes* som användes som ett slags programförklaring eller målsättning för musikstycket *Çağrı* förekommer då och då i Fikrets (och min egen) vardagliga verbalisering kring den nya musiken. Termen har hemortsrätt även i turkiskan, där i formen *sentez*. Turkiska musiker använder ordet för att etikettera sina försök med flerstämmighet, funktionsharmonik mm.¹

I detta vardagliga och allmänna språkbruk används ordet *syntes/sentez* närmast som en synonym till svenska termer som sammanställning, sammansättning, kombination, blandning och deras turkiska motsvarigheter *terkip*, *birleşme* och *kariştirma*. Men motsvarar Yeni Seslers musik verkligen även ett *vetenskapligt* syntesbegrepp? Det talas förvisso ofta, även i kultur- och musikvetenskapliga sammanhang, om "synteser" på ett vagt definierat, mångtydigt och undanglidande sätt, inte minst när kulturmöten står på dagordningen, trots att man här borde kunna förvänta sig ett stringentare språkbruk. Något villrådig plockar jag ned några av de lexika jag råkar ha stående på hyllan bredvid mitt skrivbord och finner genast några i allt väsentligt samstämmiga utläggningar av ordets grundläggande betydelse:

Sammanställning, sammanbindning till en enhet.

WESSÉN: VÅRA ORD

Combination of separate parts, elements, substances, etc into a whole or into a system; that which results from this process.

HORNBY: OXFORD ADVANCED LEARNERS DICTIONARY OF CURRENT ENGLISH

Sammanställning eller förening av olika storheter (entiteter) till en helhet – speciellt en holistisk el. organisk helhet.

FILOSOFLEXIKONET

¹ Så t ex *bağlama*-virtuosen Musa Eroğlu, som 1989 gav ut en kassett med titeln *Sentez*.

Med hjälp av det senast citerade verket finner jag också, att den holistiska helheten i motsats till aggregatet inte bara är en summa av i övrigt självständigt existerande delar; den är uppbyggd så att delarna endast kan förklaras utifrån sina platser och funktioner i helheten: helheten och delarna är ömsesidiga mål och medel för varandra.

Det avgörande kriteriet på en syntes är alltså att den skall innebära något *kvalitativt* nytt. Den skall uppvisa en ny och unik struktur, som *inte endast är en addition* av de i syntesprocessen medverkande storheternas strukturer.

Kan detta mer preciserade syntesbegrepp tillämpas på Fikrets arrangerade musik? Har det musikaliska kulturmötet frambringat en ny helhet, ett nytt system, en ny struktur med en egen identitet i relation till de inblandade parterna? Den analys som presenterats i föregående kapitel ger knappast stöd för ett sådant påstående. Vi har konstaterat, att Fikret framför "samma låt på i stort sett samma sätt", att han är omsluten av arrangemang som är höljen kring bevarade kompositionella strukturer. Det är snarast fråga om ett "parallellt" musicerande, där de medverkande visserligen är synkroniserade och koordinerade, men där de ändå står i "var sitt rum" och spelar.

Synkretism tycks mig vara ett begrepp som bättre täcker de fenomenen vi iakttagit i Yeni Seslers musik. Tyvärr förekommer det ofta, t o m vetenskapliga sammanhang, att orden "syntes" och "synkretism" används som synonymer med den opreciserade betydelsen "sammanställning", "blandning".² En onödig luddighet, eftersom handböckerna faktiskt ger klara besked:

Synkretism (gr. synkretismos), sammanhållning mellan (i övrigt oeniga) kretensare, okritisk sammanslagning eller sammanblandning av synpunkter från oförenliga religioner eller filosofier, så att motsägelsen döljs.

FILOSOFLEXIKONET

Synkretism innebär alltså *inte* att någon ny helhet, någon ny struktur uppstår. De enskilda komponenterna står, klart urskiljbara, sida vid sida i ett *aggregat* ur vilket de åter kan lyftas ut. För att knyta an till den antika

² "Syntes" används också i en mer generell betydelse än "synkretism". Det senare begreppet är då en form eller grad av det förra: "...the degree of synthesis expressed in the term *syncretism*,"...(Herskovits 1952:57). Hos Waterman (1952) tycks *syncretism* beteckna en form av kreativ interaktion mellan olika musik-kulturer på grundval av gemensamma strukturella egenskaper.

grekiska miljö som är begreppets ursprung: de ständigt oeniga kretensarna fortsätter att bråka; de *samexisterar* på sin ö, och motsättningarna döljs av sammanhållningen kring oenigheten!

Så som de här definierats utgör begreppen syntes och synkretism alltså snarast ett motsatspar. Givetvis kan och vill jag inte med denna etymologiskt grundade definition utradera de skiftande konnotationer som knutits till termen "synkretism", inte minst inom musiketnologin. Mitt syfte är här endast att finna ett begrepp som på ett tydligt sätt karaktäriserar det musikaliska utfallet av Yeni Seslers verksamhet. "Min" synkretism är således inte i sig själv någon strukturerande princip, utan endast det musikstrukturellt iakttagbara resultatet av en process som påverkats av ett flertal samverkande faktorer.

Migrans och synkretism

Varför kan då inte de ständigt argumenterande kretensarna enas om något annan än sin oenighet, varför kan de inte lägga armarna om varandras axlar och sammansvetsade dansa ut i en otadlig "syntetikos"? Varför följer Çeşmeli, Pettersson och Hammarlund likt individualistiska Zorbas varsitt mönster, trots att mångkanalbandet mixats ned till två stereokanaler?

Jag tror att orsakerna till synkretismen bör sökas i den speciella sociala situation Fikret lever och verkar i, dvs i det jag kallat *migransens predikament*. Migranternas dilemma har träffande beskrivits som en "tillfällighetens permanens" (Schierup & Ålund 1986). De deltar i och alternerar mellan flera olika sociokulturella system. De upprätthåller gamla sociala nätverk, men är samtidigt involverade i byggandet av nya, både i emigrations- och immigrationslandet. Deras strategier och framtidsplaner, ja hela deras tillvaro kännetecknas av en ambivalens, ja rentav polyvalens. Migranten vill inte klippa av några trådar och inte bränna några skepp, men han vill samtidigt spinna nya nät och underhålla den gamla upplagda skutan. För en andra generationens migrant som Fikret, som upplevt en "kluven" socialisation, som levt som barn i byn men blivit vuxen i Sverige har denna situation och detta förhållningssätt resulterat i en splittrad och "fragmentiserad" social och kulturell kompetens. För att undvika missförstånd vill jag framhålla, att detta påstående givetvis inte innebär någon värdering av Fikrets och hans medmigranternas personliga eller "männliga" egenskaper. Deras speciella erfarenheter har absolut inte gjort dem "okunniga" eller "slagna till slant"; de är snarare "mångkunniga" på ett tidigare okänt sätt. Men kunskapen måste spänna över så väldiga distanser att dess maskor blir oroväckande glesa och uttänjda. Låt oss, för att tillämpa ett annat bildspråk, föreställa oss den sociala kunskap individen behöver för

att orientera sig och handla adekvat och ändamålsenligt i ett samhälle som ett väldigt, färgrikt och snirkligt pussel, där det för oss alla alltid fattas några bitar. Andragenerationsmigranterna har fått flera, sammanblandade pussel, där dessutom ovanligt många bitar saknas. Hur de än vrider och vänder på sina bitar vill de aldrig riktigt passa ihop. Det krävs mycket fantasi och inlevelseförmåga för att komplettera mönstren, så att begripliga bilder kan framträda.

Sociala faktorer

Hur kan då detta säregna tillstånd av "tillfällighetens permanens" medverka till uppkomsten av musikalisk synkretism? Mycket tyder ju på att det helt enkelt är de praktiska omständigheterna kring Yeni Seslers verksamhet (bristande repetitionsmöjligheter, få spelningar etc) som har förhindrat en sammansmältning, ett förenhetligande – en syntes? Är inte dessa omständigheter helt enkelt betingade av det förhållandet att Fikret inte var en etablerad musiker? Skulle inte vilken ensemble som helst haft svårt att nå fram till ett sammanhållet och avrundat uttryckssätt under sådana förhållanden? Jovisst, men poängen är att dessa förhållanden delvis är orsakade av och dessutom accentueras av migransens predikament, av dess rekonstruktion av sammanblandade och ofullständiga pussel.

Vi har sett att det i Fikrets ursprungsmiljö, byn Kozanlı, finns föga stöd för musikerrollen och den självständiga estetiska aktiviteten. Inom dess transplantat i det "anatoliska" Sverige är efterfrågan på emanciperad *müzik* också begränsad. Här erbjuds få speltillfällen, det ekonomiska utbytet är begränsat. De medverkande professionella musikerna kan inte prioritera verksamheten inom en grupp som jobbar på sådana villkor: repetitionstillfällena blir därmed glesa.

Migrantens överblick över det svenska samhällets musikfält är begränsad. Det utbreder sig för honom som ett icke kartlagt terra incognita med ovissa odlingsbetingelser. Han har inte tillgång till dess "sociala kod", kan inte avläsa dess mekanismer. Hur får man spelningar? Vad finns det för tänkbara arrangörer, och hur får man kontakt med dessa? Hur skapar man publicitet kring sin musik? Vad innebär det egentligen att vara frilansmusiker i Sverige? Dessa och andra frågor tornade upp sig, mer eller mindre klart uttalade, för Fikret när han drog igång sin ensembleverksamhet 1986. Av de svenska musikinstitutionerna var det endast Sveriges Radio han hade haft någon kontakt med, men det företaget var genom sin komplicerade struktur (uppdelning i "moderbolag", Riksradio, Lokalradio, diverse redaktionella gränsdragningar mellan t ex Invandrarredaktion och Musikradio etc) svårt att överblicka och interagera med. De musiker som Fikret

genom personliga, informella kontakter samlade kring sig förmedlade efterhand vissa kunskaper om institutioner som Kulturrådet, Rikskonserter, Musikcentrum etc. När Fikret började ta kontakt med institutionerna uppstod dock diverse kommunikationsproblem. Dessa var delvis av rent språklig natur: institutionerna kommunicerar i stor utsträckning skriftligt via informationsfoldrar, ansökningshandlingar, anvisningar mm, och därvid används ett svenskt kanslispråk, som för Fikret med hans oralt präglade svenskkompetens framstår som en skrivarskråets ogenomträngliga jargong. Men svårigheten att förstå vad institutionerna gör, vill göra, kräver och föreskriver bottnar också i den fragmentariska allmänna kompetensen i "det svenska". I institutionernas skriftliga kommunikation är ju mycket av det väsentliga underförstått; mottagarna förutsätts ha vissa grundläggande kunskaper om institutionernas relationer till varandra och om deras platser och roller i den totala musikinstitutionella strukturen.

Svårigheten att kommunicera och interagera med de svenska musikinstitutionerna får då följande resultat för ensembleverksamheten: få speltillfällen, litet ekonomiskt utbyte, låg prioritering från de inblandade, glesa repetitioner – alltså samma negativa effekter som framkallas av musikförhållandena inom det turkiska migrantsamhället. Sammantaget leder detta till att de praktiska möjligheterna till en verklig syntetisering begränsas. De musikaliska interaktionstillfällena blir för glesa och kortvariga, verksamheten blir mer inriktad på inläring och bekräftande av en förelagd repertoar än på ett nyskapande och organiskt sammanväxande.

Intentioner och målgrupper

En annan av "tillfällighetens permanens" betingad faktor finner vi i Fikrets *sociala* intentioner med den nya musiken och ensembleverksamheten. Det bör framhållas att dessa intentioner aldrig har presenterats som någon sammanhängande "programförklaring" eller "målbeskrivning". Mina resonemang kring intentioner och syften är baserade på tolkningar av Fikrets spridda och ofta vagt formulerade yttranden. Vi har samtalat om dessa frågor i de återkommande och i detalj dokumenterade intervjuerna, men de har också blivit föremål för diskussion i samband med repetitioner och spelningar. Det framgick tidigt, att Fikret strävade efter en parallell reception inom flera olika målgrupper. Han ville vända sig till turkarna i Sverige – såväl de från kulutrakten som från andra miljöer – men också till en svensk publik. Samtidigt sökte han genom fonogramproduktionerna en publik i det gamla hemlandet. Denna intention markeras nästan övertydligt genom den alternativa användningen av svenska som textspråk i

några av sångerna (*Bir gemi yapacağım*, *Sevdalı bulut* och *Benim adım bariş* har spelats in i såväl svensk- som turkiskspråkiga versioner).

För att uppnå denna breda reception måste han till varje målgrupp ge ifrån sig igenkännliga musikaliska och litterära signaler. Härvid blir det ofta fråga om sådana musikaliska och litterära resurser och konfigurationer (instrument, bruksskalor, melodytyper, sångsätt mm, men också texternas språk och budskap) som kan betraktas som *emblematiske* för de olika grupperna, som står som samlande musikaliska symboler för etnicitet, nationalitet, generationstillhörighet etc och som därmed kan användas i spelet kring gruppstillhörighet och identitet. En sådan *polyvalent* musik får en synkretistisk karaktär, eftersom de ingående komponenterna, de framvisade emblemen, måste vara tydligt urskiljbara och distinkt framställda. En musikalisk syntes skulle här vara till förfång för den eftersträfvade polyvalensen. Syntesen innebär ju, att en ny helhet med egen identitet uppstår. Där kan inga komponenter längre klart särskiljas, byggstenarna har smält ihop till ett monolitiskt block; man kan hacka loss en bit av blocket, men i denna bit finns då alla syntesens egenskaper förenade.

Den schematiska framställningen på nästa sida kan bidra till att åskådliggöra den polyvalenta emblematismen och symbolismen. Givetvis innebär en uppställning av detta slag en långtgående och plågsam förenkling av den rörliga verkligheten. Målgrupperna i migransens olika rum utgör självfallet inte några homogena kollektiv med uniforma åsikter och värderingar. Vad som här framställs är min schematiserade avläsning av opinionerna i de olika miljöerna. De musikaliska komponenter som anges skulle naturligtvis också kunna fingeraderas; enskilda melodiska vändningar, bruksskalor, rytmiska mönster, sångsätt etc blir ju också bärare av symboliska värden.

Fikrets värdering av de inspelade musikstyckena präglas av hans bedömning av i vilken utsträckning de motsvarar intentionen till polyvalens och den därav följande synkretistiska distinkтивiteten. När vi i ett samtal på våren 1990 diskuterade resultatet av den några månader tidigare genomförda skivinspelningen gjorde han följande belysande kommentar om gitarristens insats i *Gitmeli buralardan*:

"Jag tror att han har försökt anpassa sig efter *saz*, han använder samma plektrum /samma rytmisering/ som *saz*. Jag är inte så förtjust i det. Jag vill att gitarren skall höras för sig, och *saz* för sig, och alla andra /för sig/, inte så där blandat" (FC 90 05 19).

	TURKIET	BYN	SVERIGE	ANATOLIEN I SVERIGE
Instrumentet <i>bağlama</i>	<i>Aşık</i> -kulturen	Emanciperad <i>müzik</i> , sekularism	"Deras turkiska kulturarv	"Vårt" gemensamma kulturarv
Övr. musika- liska resurser från THM	Det turknatio- nella konceptet	Republikansk <i>kültür</i> , sekularism	"	Kulturell konti- nuitet, banden med Turkiet
"Västerländska" instrument	Modernitet, utveckling, nyskapande	"En främmande värld bortom bergen"	MUSIK enligt vår definition	Modernitet, samverkan med svenskar
Flerstämmighet, harmonisering	"	"	"	"
Litterära texter	Intellektuella anspråk, politisk progressivitet	"	"Deras" litterära, intellektuella kultur	En främmande men representa- tiv "finkultur"
Fikret, musiker och kompositör	Turkiskt nyskapande i förskingringen	Ett udda sätt att "lyckas" som migrant	En "vårdare" av "deras" kulturarv	Integration i Sverige

Fig 5 Symbolism och emblematisism.

Det är också intressant att de arrangemang som Fikret anser vara "bäst" (FÇ 90 03 22), är de utpräglade preskriptiva *Bizim pencereler* och *Ağlama ülkem*. Man kunde vänta sig att dessa repertoarens mest artificiella inslag också skulle vara de mest enhetliga, mest syntetiserade, men så är inte fallet. Det är just här vi finner det största och mest varierande uppbygget av musikaliska verkningsmedel inom ett stycke. Här finns såväl triadiska som a-triadiska samklanger, här används flera olika harmoniseringsprinciper, här förekommer såväl samklangsstyrd som kontrapunktisk polyfoni osv. Här är det möjligt att "höra ut" ett stort antal diskreta komponenter, både synkront och diakront i det musikaliska förloppet.

Den starkt positiva värderingen av de preskriptiva arrangemangen beror dock troligen inte enbart på att de motsvarar intentionen till polyvalens. Notationen och den skriftliga fixeringen i sig har ett starkt symbolvärde. Den representerar utveckling, framsteg, kunskap och därmed framgång och social status. Alldeles bortsett från deras användbarhet i polyvalenssträvandena placerar Fikret därför de preskriptiva arrangemangen högt på sin värderingsskala. Att det är fråga om preskriptivt noterade arrangemang kommuniceras inte explicit till målgrupperna. Det är en egenskap hos musiken som inte tas i anspråk i det polyvalenta signaler-

det, utan som snarast används vid Fikrets bygge av en självbild som professionell musiker och konstnär.

Ett välkalkylerat utsändande av distinkta symboler, alltså? Man ger åt varje grupp vad den vill ha, och därmed uppstår en välsorterad musikalisk diversehandel med prydliga hyllor och fack. Problemet är att Fikret inte kan ha någon detaljerad kunskap om preferenserna inom vissa av de tilltänkta kundkretsarna. Kozanlı och "Anatolien i Sverige" är välkänd mark, men de komplexa musikförhållandena på nationell nivå i såväl Turkiet som Sverige är ytterst svåra att överblicka. Vad Fikret kan laborera med är alltså subjektiva föreställningar om vissa musikaliska konfigurationers symboliska värde inom de olika målgrupperna. Det finns ju heller inga entydiga, objektiva och varaktiga kriterier på vad som står för turkiskhet, västerländskhet, modernitet etc, ingen stadfäst symbolhandbok att referera till.

Vad beträffar den "image" som Fikret genom sitt musicerande bygger upp i relation till sina målgrupper bör vi komma ihåg, att det inte bara är de "egna" etniskt eller nationellt emblematiske elementen som mottas och dekoderas av musikanvändarna. De turkiska migranterna i Sverige t ex urskiljer och igenkänner ju inte bara "turkiska" element i den synkretistiska musiken. Också dess övriga komponenter är för dem i högsta grad bärare av symbolisk mening. Bilden av Fikret formas av denna simultanitet. Han kan framstå som "en av oss", men samtidigt avteckna sig som modern och västerländsk, som "en av dem". Den senare tillhörigheten till en "svensk" social kontext kan inom migrantgruppen representera ett positivt statusvärde: "Han har framgång i det svenska". Samtidigt markerar de urskiljbara elementen från *Türk Halk Müziği* en trohet till ursprunget och en lojalitet med migrantsamhället.

Synkretism och inkompatibilitet

De orsaker till synkretism som vi hittills diskuterat är kontextuella, dvs de sammanhänger med den speciella sociokulturella situation Fikret befinner sig i. Men kan inte synkretismen också förklaras utifrån rent musikstrukturella grunder? Skiljer sig inte Fikrets musikaliska resurser så mycket från de övriga medverkandes att en sammansmältning och syntetisering starkt försvåras? Gör inte musiken själv "motstånd" mot fusionen, är inte de olika tonhöjdssystemen och klangidealen som olja och vinäger som förefaller blandas när man skakar dressingflaskan men som sedan omedelbart separeras?

En traditionell och med mångahanda variationer framförd hypotes kring musikaliska kulturmötesfenomen utgår från begreppet kompatibilitet. Man föreställer sig att orsaken till att en process i riktning mot en syntes sätts i gång är att de inblandade musikkulturerna "share central traits" (Nettl 1983:353), att deras musikaliska resurser på ett eller annat sätt är likartade eller överlappande, att det finns komponenter som kan fungera i bägge musikkulturerna. "Lika barn leka bäst" således: musikkulturer dras till varandra genom en strukturell gravitationskraft, om deras musik låter någorlunda lika.³ Omvänt skulle då en låg grad av likhet, dvs inkompatibilitet, förhindra en sammansmältning. Fallet Yeni Sesler skulle från denna utgångspunkt kunna beskrivas på följande sätt: Kontextuella förhållanden pressar samman "turkisk" och "västerländsk" musik. Dessa är inkompatibla system, varför resultatet måste bli den synkretism jag påvisat i arrangemangen.

Men är då verkligen Fikrets musik inkompatibel med de musikaliska resurser som de övriga medverkande besitter? Till att börja med måste vi göra klart för oss att kompatibilitet eller inkompatibilitet inte är några objektivt påvisbara och oföränderliga fysiska egenskaper som kan vaskas fram genom rent musikstrukturella eller akustiska analyser. Det är alltid *någon* eller *några* som anser att bruksskalorna A och B är oförenliga, och dessa åsikter kan förändras utan att skalorna modifieras det minsta. I en kulturmötessituation handlar de agerande utifrån sina *föreställningar* om vad som är "central traits" i de andras musikaliska resurser, föreställningar som ofta utgår från det som synes kontrastera mot det egna. Den möda västerländska och västerländskt orienterade musikforskare ägnat åt att fastställa exakta frekvensrelationer mellan tonhöjderna i de bruksskalor som används i THM-repertoaren är möjligen ett exempel på detta. Man har sett de mikrotonala schatteringarna som essentiella, identitetsgivande egenskaper hos systematiskt relaterade modala strukturer. På en emisk nivå har *komali*-tonernas frekvensvärde dock inte haft denna avgörande betydelse; där har tonplatsernas valensrelationer i stället varit det centrala.

På ett liknande sätt har Fikret i sin strävan efter samverkan med "västerländska" musiker handlat utifrån en färdig, "teoretisk" föreställ-

³ Hypotesen har bl a använts för att förklara interaktionen mellan afrikanskt och europeiskt i afroamerikansk musik: se Waterman 1952 och Merriam 1955. Waterman ser den afroamerikanska musiken som ett exempel på synkretism. Men synkretism förutsätter väl *olikhet* och *kontrast*; oförenliga komponenter som sammanställs utan att smälta samman. De likheter mellan afrikansk och europeisk musiktradition Waterman påtalar har i själva verket möjliggjort en ovanligt fullgången syntes!

ning om inkompatibilitet. Han har utgått från att *komali*-tonerna inte går att förena med de musikaliska resurser han förknippar med västerländskhet, att de inte går att utföra på västerländska instrument, att västerländska musiker inte är kapabla att åstadkomma mikrotonala schatteringar etc. I den repertoar han tog fram till Yeni Sesler sorterade han därför till att börja med konsekvent bort sådana bruksskalor som innehöll *komali*-toner. I de bruksskalor han ansåg kompatibla ingår emellertid ett flertal tonhöjder och intervall som ytterst påtagligt differerar mot den tempererade skalan, men som inte betecknas som *komali*. Så omfattar tex intervallet *eb-f#*, som har en framträdande roll i *Hayal yollari* och *Kalan*, på Fikrets *tambura* inte mindre än 322 cent (tempererat 300 cent: skillnaden motsvarar i det närmaste ett pytagoreiskt komma!). Trots de stämningsproblem och svävningar som uppstod diskvalificerades alltså inte de bruksskalor som innehöll denna överstigande sekund; de hade redan definierats som kompatibla med de "västerländska" skalorna, och detta koncept rubbades inte av de praktiska erfarenheterna.

Intressant nog visar det sig också, att de tonhöjdmässiga diskrepanserna mellan de olika instrumenten (alltså vad man kanske gärna vill beskriva som en fysiskt påtaglig och mätbar inkompatibilitet) förefaller vara större i de arrangerade musikstycken som kan sägas vara minst synkretistiska, alltså i de stycken som har nått längst på vägen mot syntesen och som framstår som representanter för en ny och originell uttrycksform, frigjord från det polyvalenta signalerandet. Jag syftar här på *Yollara yollara* och *Aslıni ararsan*. Speciellt avslutningen av *Yollara yollara* är intressant. Där improviserar *mey* och flöjt över den metriska B-delens melodiförlopp, som spelas på *bağlama*. I synnerhet *mey*'s version av bruksskalan divergerar avsevärt från *bağlamans*. Denna "inkompatibilitet" beträffande parametern tonhöjd placerar alltså inte de olika instrumenten i avskärmade bås, utan bidrar här snarare till den enhetliga effekten. (Fikret har en hög värdering av dessa styckens estetiska kvaliteter; mer därom nedan.)

Tvåsidighet eller mångsidighet i kulturmötet?

Problemen med "central traits" och kompatibilitet hänger samman med vår tendens att söka efter system, vår lata längtan efter de klara kategoriseringar som gör det sociala livets navigationskonst lite enklare och mindre energikrävande. Vi seglar hellre efter ett auktoriserat sjökort än efter kustbornas erfarenhetsgrundade men icke kvantifierbara rekommendationer, trots att det finns nya grynnor och sandrevlar som sjöfartsverket missat. Socialantropologer, musiketnologer, sociologer och tvärkulturella

konsulter presenterar för oss "exakta" kartor (ofta med bruksanvisningar) över kulturer och kulturområden. Kulturmöten beskriver man ofta som möten mellan koherenta och klart avgränsade system som alltid kan mobiliseras i sin helhet av alla sina bärare. Man talar om afrikansk, västerländsk, arabisk eller turkisk musikkultur som statiska och enhetliga företeelser, och bygger med dessa geografiska paraplytermer upp en schematisk och genom sina förenklingar missvisande bild. De enskilda individer som agerar i kulturmötessituationer har inte tillgång till någon sådan bred eller generell turkiskhet eller västerländskhet; de har möjligen tillgång till dessa termer, men fyller dem med eget innehåll.

"Västerländskt" och "turkiskt" var ju också de adjektiv Fikret använde i sin verbalisering kring projektet med den nya musiken. Som vi har sett tycks de icke-turkiska medverkande för honom till att börja med ha framstått som representanter för en enhetlig och ganska monolitisk västerländskhet: ni spelar västerländskt, jag spelar turkiskt, två kulturer möts. Användningen av dessa breda och vaga kategorier är ett exempel på de vardagliga dikotomiseringsmanövrer som vi alla tar till i tolkandet av vår omvärld. Men kan bilden av Yeni Seslers kulturmöte verkligen målas upp med en enkel svart/vit palett? Knappast; när vi granskar de musikaliska praktikerna och produkterna ser vi att verkligheten är så komplex att en mycket välförsedd färglåda behövs för att kunna avbilda den någorlunda troget.

Det musikaliska kulturmöte som jag har studerat i den här boken är inte bilateralt, äger inte rum mellan två monolitiska och abstrakta system. Det är snarare multilateralt, mångsidigt i flera bemärkelser. De icke-turkiska medverkande utgör inte något enhetligt "västerländskt" block med självklart gemensamma estetiska värderingar. Givetvis är de individer med profilerade musikaliska personligheter, men det är inte detta jag syftar på här: de kan också ses som representanter för en mångfald av musikaliska produktionsfält med skiftande uppsättningar av musikaliska resurser och värderingar. Flertalet har genomgått en grundläggande socialisation inom konstmusikfältet i Sverige (inom den kommunala musikskolans institutionella ramar), men har sedan, ofta parallellt, varit aktiva inom så skiftande produktionsfält som svensk folkmusik, rysk/sovjetisk folkmusik, konstmusik, balkansk folkmusik, jazz och rock. En av de svenska medlemmarna (Gustafsson) har fått sin enda formella musikskolning vid en musikinstitution i Indien, som uteslutande ägnade sig åt indisk konstmusik (raga). Men finns det då inte gemensamma och grundläggande "central traits" i de musikaliska resurser som de icke-turkiska medverkande kan mobilisera? De har ju, genom att växa upp i en "västerländsk" miljö, insupit

"västerländska" normer beträffande t ex tonhöjdssystem och intonation? Jo, men beroende på hur vi definierar västerländskheten får dessa normer olika utseende. Så är t ex det tonhöjdssystem som används i svensk spelmansmusik inte identiskt med det vi finner i Chopins, Hindemiths eller Blomdahls pianostycken. Men konstmusikens tonhöjdssystem är väl i varje fall enhetligt och entydigt? Där gäller ju det tempererade systemet med tolv lika stora steg inom oktaven. Riktigt, men det systemet tillämpas när instrument med fixerade tonhöjder används. En stråkkvartett eller en blåsarkvintett förväntas som bekant *inte* spela tempererat. För dem gäller således en annan, konkurrerande norm. Termen "västerländsk konstmusik" sammanfattar i själva verket ett oerhört diversifierat och inkoherent konglomerat av musikaliska resurser alltifrån Monteverdi till Stockhausen. Det urval av musikaliska resurser och därmed förknippade symboliska egenskaper (tempererat tonhöjdsmaterial, funktionsharmonik, "arkitektonisk" kompositionsstruktur, normativt tonhöjdssystem, "effektivitet", "intellektualism" etc) som ofta påstås känneteckna västerländsk eller europeisk musik (se t ex Nylöf 1990 och Sundin 1978, 1988) förefaller vid närmare betraktande vara hämtade från ett specifikt historiskt skikt i konstmusikfältets utveckling, nämligen 1800-talet.

Detta slags västerländskhet är således en idealtypisk konstruktion som valt ut vissa element ur de musikaliska resurser som under en viss tidsperiod använts inom ett av många samverkande musikaliska produktionsfält, och låtit dessa framstå som representativa för den musikaliska totalbilden. En mycket stor del av den musik (speciellt konstmusik) som i det sena 1900-talet produceras i västerlandet motsvarar dock näppeligen denna idealtyp. Det är ju t ex föga fruktbart att funktionsharmoniskt analysera mycken rockmusik eller avantgardistisk konstmusik.

De icke-turkiska medverkande hålls alltså inte samman av några likformiga eller identiska uppsättningar av musikaliska resurser eller estetiska värderingar. Också här kan metaforen med de ständigt disputerande kretensarna tillämpas; det enda man har gemensamt är möjligen versatiliteten, beredskapen att tillägna sig nya musikaliska resurser och koder, den höga värderingen av att vara aktiv inom flera olika musikaliska produktionsfält. Också motivationen för att engagera sig i Fikrets experiment är högst individuell, även om dessa diskrepanser döljs under talet om syntes etc. Tillåt mig en smula introspektion: mitt engagemang bottnade snarast i ett intresse för Fikrets "turkiskhet", alltså hans besittning av för mig delvis nya musikaliska resurser, som var relativt obelastade i symboliskt avseende, bortsett från deras signalering av något "främmande" och "exklusivt" i en svensk kontext. Min spontana estetiska strävan var därför

snarast att tillägna mig och renodla dessa resurser, inte att smälta ned dem i en syntes. Metaforiskt kan man uttrycka det så, att både Fikret och jag befann oss på resa, på jakt efter distinktion, social bekräftelse och estetisk utveckling. Men såväl våra utgångspunkter som våra destinationer var olika. Fikret steg på tåget i Istanbul och färdades sakta men säkert mot nordväst, medan jag redan i mitten av 70-talet hade bokat plats på Orientexpressen i motsatt riktning för att i fjärran söka ett musikspråk som inte redan var inmutat. Nu möts vi på en gränsstation någonstans på Balkan. Medan tullare och gränspolis efter diverse inofficiella motprestationer sätter sina stämplor i pass och valutadeklarationer kan vi göra bruk av våra respektive musikaliska och sociala resurser. Så småningom kommer väl tågsätten att rulla vidare. Våra vägar har korsats i ett musikaliskt intermezzo, men resan måste fortsätta.

De andra medverkande som Fikret engagerat till sin ensemble befinner sig också på den här obskyra balkanska järnvägsknuten, men de har kommit dit med andra tåg och är på väg mot andra destinationer. Några har Fikret plockat upp på vägen; de var egentligen inte alls ute och reste och följde med mest för sällskaps skull. Så uppstår Yeni Sesler, ett typiskt bangårds- eller transithallsfenomen. I väntan på ovissa avgångstider, angivna i motsägande och troligen sedan länge ogiltiga tidtabeller, utbyter vi musik och sociala informationer:

"Du kommer ju från det där stället som jag är på väg till! Berätta, vart skall man gå för att hitta ett jobb? Vad talar man för språk? Vad är det egentligen för människor som bor där? Vad spelar de för musik? Och vem är det som bestämmer?"

Kozanli – Stockholm tur och retur

Några sidor ur en resedagbok 1989:

I Unkapanı tassar de vilda katterna lika magra och strykrädda som överallt i Istanbul. Avgnagda majskolvar rullar i dammet. En pojke med en bricka full med teglas springer dödsföraktande över Atatürk Bulvarı och undgår med nöd och näppe trafikens plåthorder, som morrande tagit sats nere vid Gyllene hornet.

Unkapanı är en stadsdel i det klassiska Istanbul. Men namnet Unkapanı har också blivit något av en samlande beteckning för den kommersiella musikindustrin i Turkiet. Till ett modernt byggnadskomplex i skuggan av Süleymaniye-moskén har praktiskt taget alla fonogrambolag koncentrerats enligt en princip som för tanken till de osmanska basarerna. Här vandrar man dock inte under svala tegelvalv och kupoler, detta är en modern "basar" i 1970-talets rätvinkliga dräkt av stål, glas och betong.

Runt några gårdar med svalgångar i flera våningar ligger kontors- och lagerlokaler uppradade, konkurrenterna vägg i vägg liksom i den väldiga Kapalı çarşı inte långt härifrån. Men här finns inga ornerade kapital eller sirliga valvmålningar. I stället skriker grälla affischer och insmickrande artistporträtt ut sina föga utsirade budskap.

Vi ger oss lite tveksamt in i labyrinten, letar oss uppför trappor och sneglar in i prång och halvt igengrodda passager, möter brödförsäljare och ett ambulerande tehus för att till sist en aning villrådiga slå oss ned på husets restaurang. Medan vi delar på en Efes pils försöker vi med hjälp av servitören orientera oss i denna sällsamma fonogrambasar.

Fikret vill söka upp några bolag som han tror skulle kunna vara intresserade av att ge ut hans kommande inspelningar. Men hur går det egentligen till här, hur fungerar denna musikmånglarnas marknad, är det överhuvudtaget någon idé att sticka in näsan här om man inte har några kontakter? Vi går in på några ställen, köper några kassetter, Fikret inleder försiktiga samtal.

Så småningom hittar vi högst uppe på takvåningen ett bolag med namnet ASM.

– Det där är Arif Sağ's firma – du vet, *bağlama*-spelaren, säger Fikret, här gör vi ett försök.

Efter en stund blir vi inbjudna till direktionsrummet, där producenten och sångaren Emre Saltuk för tillfället residerar i det pösande möblemanget i nyaste barock-rokoko. Te, cigaretter... Fikret plockar fram en kassett med en inspelning gjord på Radio Stockholm några månader tidigare. Saltuk tar på sig lurar och lyssnar på några slumpmässigt utvalda avsnitt.

– Intressant. Har du någon musikutbildning? Vad är det för musiker som spelar? Svenskar? Det låter för mycket som *Rumeli*-musik, tycker jag / *Rumeli*=balkansk/. Vi brukar ha minst tio stråkar på våra inspelningar.

*

– Şükrü spelar *saz* nu. Han är riktigt duktig. Visste du det, Fikret?

Grannfrun har observerat vår bil och kommer ut för att hälsa när vi besöker familjen Çeşmelis tillbommade och tysta gård i Kozanlı. Efter samtal om familjen och sakernas tillstånd i Sverige berättar vi om avsikten med vårt besök.

– Jag visste faktiskt inte att han spelade *saz*, det är inte många som gör det här i byn, säger Fikret till mig senare. Jag skall fråga om vi får spela in honom.

Efter några dagar återvänder vi med videokamra och mikrofoner. Sükrü tar fram sin *bağlama*, men det visar sig att några strängar saknas; dessutom är stallet defekt. Fikret och Sükrü hoppar in i bilen och åker för att låna ett instrument av brevbäraren, vars dotter sägs spela. Det visar sig att också denna *bağlama* saknar strängar, men Fikret kompletterar ur ett från Sverige medfört förråd. När Sükrü spelat några låtar för oss frågar Fikret hur det kommer sig att han börjat musicera.

– Du var ju på besök här i Kozanlı en sommar i början av 80-talet, Fikret, säger Sükrü. Dom bad att du skulle spela och sjunga några sånger på en fest, det var ett bröllop här i byn. Jag hörde dig då, och så tyckte jag att det där, det var ju fint det, det skulle jag också vilja hålla på med.

*

I mina musikanalytiska kapitel har jag visat hur Fikret, främst på grundval av THM:s musikaliska resurser, sökt skapa en personlig uttrycksform, som han sedan fört vidare in i ensembleverksamheten. Det har också framgått att han samtidigt också har varit tvungen att skapa sin roll som musiker och konstutövare inom det turkiska migrantsamhället i Sverige. Han har varit en av de personligheter som tydligast agerat för att bland sina landsmän i Sverige upprätta ett emanciperat musikfält, där *müzik* frigjorts från *oyun* och blivit en självständig och legitim aktivitet.

Migranssituationen kännetecknas, som jag tidigare visat, av ett parallellt agerande i flera sociala system. Migrationen innebär inte bara en överföring av arbetskraft från emigrations- till immigrationsland med därpå följande "återföring" av ekonomiskt kapital. Den medför ju också ett rikt flöde av kulturella impulser, ett flöde som inte är enkelriktat ("invandrare medför sin kultur till det nya landet") och inte heller enkelspårigt utan följer ett komplicerat mönster med många mellanstationer och reläer.

Fikrets musik lever således inte bara i den "svenska" delen av migransens hus. Fikret "återför" till byn ett musikkoncept, en musikerroll och en uppsättning musikaliska resurser som har varit möjliga att skapa endast genom överflyttningen till Sverige. Genom att "lyckas" som artist i Sverige och Anatolien i Sverige (socialt erkännande och förmodad ekonomisk framgång, "etablering", genom fonogramproduktionerna) blir han en förebild och en vägröjare för en ny syn på de estetiska och expressiva aktiviteternas ställning. Han visar att det är möjligt för en Kozanlı-grabb av respekterad familj att vara *müzisyen*, en omöjlighet under förmigratoriska förhållanden. (Enligt uppgift från informanter i Kozanlı finns det ingen annan bybo, kvarboende eller utvandrad, som framträtt som musiker, artist eller konstutövare.)

Fikrets musikaliska kommunikation med byborna sker främst genom fonogrammen, men genom samarbetet med turkiska bolag agerar han också på det turkiska riksplanet, där han strävar efter att etablera sig som utövare av "*çağdaş müzik*". I denna strävan kan han använda den speciella musikaliska profil som växt fram genom samverkan med de svenska musikerna (vilket dock kan vara problematiskt; jämför den ovan refererade episoden med den alltför "balkanska" klarinetten), samt sin ställning som i Sverige etablerad artist.

Interaktionen med den turkiska kommersiella musikindustrin är dock långtifrån smidig och problemfri; för Fikret är det turkiska musikfältets hierarkier och beslutsprocesser minst lika ogenomskinliga och svårgripbara som det svenskas. Unkapanı och TRT-huset i Ankara är än mer labyrinthiska och motsägelsefulla än Statens kulturråd och studio Decibel. I Turkiet finns inga informationsfoldrar, anvisningar eller handböcker för "alternativa" musikaktivister, där är spelets regler underförstådda och därför helt ogripbara för den som inte kan den sociala koden, som inte har den kulturella kompetensen.

I Sverige blir musiken och musicerandet för Fikret redskap i en strävan efter integration i det svenska samhället. Han blir musiker enligt en "svensk" definition, antar en i majoritetssamhället socialt etablerad roll (och vinner därmed status i migrantsamhället). Denna integration kan han endast uppnå genom att använda de musikaliska resurser han har tillgång till, de som härrör från THM. Härigenom kan han också uppnå den individuella distinktivitet som konstnärsrollen kräver. Han söker främst ansluta sig till sådana musikaliska produktionsfält som beträffande beslutsprocessernas art står närmare den politiska än den ekonomiska makten och har en hög statusposition inom det totala svenska musikfältet (konstmusik, folkmusik). I denna strävan tilldelas jag och de övriga medlemmarna i Yeni Sesler i rollen som *mellanhänder* enligt det från Turkiet medförda mönster (Lundberg & Svanberg 1991:35 ff) som diskuterats ovan i avsnittet om Anatolien i Sverige. Vi har överblick över det svenska musikfältet och är involverade i dess institutionella strukturer, känner dess språk och skrivna och oskrivna spelregler, har kanaler till dess maktbärare och beslutsfattare. Vi blir guider på vägen till musiken.

*

Är det alltså detta Fikrets musik och musicerande handlar om: migransens predikament; de simultana sociala tillhörigheterna och det polyvalenta signalerandet; strävan efter att bli "svensk på turkiska"?

Inte alls, eller i varje fall bara delvis! Musiken *används* till detta, den är en av de många symbolresurser som tas i anspråk i det sociala spelet. Fikret sjunger inte för att bli svensk eller turkisk eller för att nå en viss social status; musicerandets innersta motivationer ligger bortom de sociala strategierna. Men musikaliteten och förmågan till symbolisk expressivitet står till förfogande och blir därför viktiga redskap; de musikaliska produkternas struktur anpassas till dessa speciella användningar.

I Fikrets värdering av de arrangerade styckenas kvalitet har jag lagt märke till en intressant dubbelhet eller kluvenhet, vilket tidigare berörts i samband med resonemangen kring den eventuella inkompatibiliteten. Det förefaller som om två värderingsprinciper här kommer i konflikt med varandra. Den ena utgår från den sociala intentionen, dvs strävan efter parallell reception och polyvalens. De arrangemang som är bra utifrån den utgångspunkten är de preskriptiva och komplexa (många instrument, växlande samklangstyper och harmoniseringsprinciper, fakturmässig mångfald, tydlig mediapåverkan mm), som laborerar med många koder och håller fram mångahanda emblem.

Den andra principen vill jag helt enkelt kalla estetisk. Den är inte lika explicit och programmatiskt uttalad som den som följer av den sociala intentionen. De exempel på bra arrangemang Fikret ger på mina direkta frågor om kvalitet kännetecknas alla av preskriptivitet, komplexitet och polyvalens. Det är i spelsituationer och under mer informella samtal kring musiken som den estetiska värderingsprincipen framträder; den är så att säga mer inofficiell. I stället för komplexitet och mångtydighet kan man då mellan orden och i det musikaliska handlandet avläsa en helt annan ranking, där enhetlighet, koherens, enkelhet och entydighet är klart positiva värden. Här är det således de minst synkretistiska styckena som ges den högsta värderingen, medan det enligt den förstnämnda värderingsprincipen var tvärtom.

Det estetiska engagemanget är djupare, mer grundläggande än den sociala intentionen, där framgång i viss mån får legitimera den emanciperade esteticismen. Ibland tror jag att Fikrets musicerande mer handlar om konstnärens universella utanförstående och ensamhet och om ögonblicken av utsäglig insikt än om migranternas kollektiva dilemma och kluvenhet. Kanske hans hållning bäst sammanfattas genom några citat ur sångtexterna:

Inringad av svala stjärnor,
åter hänryckt, flyr jag
till en kantrad himmel
Geçti gider

Längre, mitt vilda hjärta,
längre än långt
ifrån bergen, molnen och slätterna
Gitmeli buralardan

På hängivelsens hägrande vägar
slocknar saknaden aldrig
Var natt tänds där tusen ljus
Den som valt att vandra dessa vägar
vänder aldrig åter
och färden blir blott längre dag för dag
Hayal yolları

Liten ordlista

Açık Icke-metriskt, improviserat instrumentalt förspel eller mellanspel.

Alt Undre, nedre.

Anatolien (t. *Anadolu*) Turkiets asiatiska del.

Âşık Den folkliga diktaren/sångaren/berättaren.

Ayak Modal entitet inom *Türk Halk Müziği*. Jmf *makam*.

Bağlama düzen En form av *düzen*.

Batı Västlig, västerländsk.

Bottenton En i avhandlingen använd term för den lägsta av de i en samklang ingående tonhöjderna.

Cura Den minsta varianten av *bağlama*.

Çağdaş Samtida, nutida.

Çağırma Ropa, kalla.

Çalmak Spela på musikinstrument.

Çoksesli Flerstämmig.

Çöğür En mellanstorlek av *bağlama*-instrumenten.

Darül İslâm "Islams hus", traditionell beteckning på den islamiska världen. Kan även syfta på den osmanska staten.

Divan bağlama Den största formen av *bağlama*.

Düzen "Ordning"; stämning, dvs intervallförhållandet mellan de lösa strängarna på en *bağlama*.

Ezan Böneutrop.

Fasıl Inom *Türk San'at Musikisi* en svit eller följd kompositioner i samma *makam*. Även beteckning på traditionell underhållningsmusik med osmanska rötter.

Geleneksel Traditionell.

Halâl (arab.) Tillåten, lämplig, legitim enligt islamisk etik.

Halk evleri "Folkets hus". Kemalistisk organisation med ideologiska och kulturpolitiska syften, inrättad 1932.

Halk odaları "Folkets rum". *Halk evleri*-rörelsens manifestation på bynivå.

Haram Olämplig, förbjuden enligt islamisk etik.

İmam Böneledare.

İnce saz Trad. beteckning för ensembler med ljudsvaga instrument.

Karadüzen En form av *düzen*.

Karar "Finalis"; den tonhöjd som är den dominerande orienteringspunkten i en modal entitet (*makam, ayak*).

Kemalizm Den ideologi som formades under Mustafa Kemal Atatürks ledarskap.

Kıraat Koranuppläsning, korankantillation.

Kırık hava "Bruten sång." Metrisk melodi.

Komalı "Kommåförsedd"; ton som altererats med ett visst antal pytagoreiska komman.

Koşma Ett versmått.

Köy enstitüsü "Byinstitut"; folkbildningsenheter som inrättades på 1940-talet.

Makam Betecknar inom *Türk San'at Musikisi* modala entiteter, karaktäriserade genom bruksskala, valensförhållande mellan skalstegen samt specifika melodiska progressionsmönster.

Mani Ett (ofta improvisatoriskt tillämpat) versmått.

Müezzin Böneutropare.

Orta Mitt, mellan-.

Osmanlı "Osmansk", "osmanska"; skriftspråket i osmanska riket.

Osmansk Adjektivet syftar på den dynasti och statsbildning som grundades av den turkiske fursten Osman I (1280-1324). Formen ottomansk förekommer även.

Oyma "Urholkning"; *bağlama* vars korpus tillverkats av ett urgröpt trästycke (jmf *yapraklı*).

Oynamak Leka, dansa, spela.

San'at Konst.

Saz Generell term för musikinstrument. Används ofta i betydelsen "*bağlama*-instrument".

Söylemek Tala, säga, sjunga.

Tambura En mellanstorlek av *bağlama*-instrumenten.

Tel Sträng.

Triadisk Treklangsmässig.

Türkü 1. I allmänt språkbruk en generell term för "folklig sång". 2. Repertoarkategori inom *Türk Halk Müziği*: metrisk vokal komposition med strofisk text. 3. Ett traditionellt versmått.

Usûl Metrisk cykel (*Türk San'at Musikisi*)

Uzun hava "Lång sång"; Generell term för icke-metrisk melodi ; i specifik mening en ickemetrisk vokal kompositionsform.

Üst Övre

Yapraklı "Av löv el. blad"; Om *bağlama* med kravellbyggd korpus.

Özgün Originell, ursprunglig, speciell.

Summary

Introduction

In 1982, in my professional rôle as producer at the music department of Sveriges Riksradio (Swedish National Radio Company), I organized a concert with immigrant musicians from Turkey. One of the performing artists was the singer and *bağlama* player *Fikret Çeşmeli*, age 20. Four years later, when I started my research on Turkish music in Sweden, I resumed the contact, since Fikret naturally was one of the projected informants. He now realized that I was also a practicing musician and a possible collaborator in a new ensemble project which he was then contemplating. "Just playing the old tunes, singing the traditional songs is not enough, it doesn't work any more; I want to make a synthesis", he said. I decided to join the ensemble and made it the focus of my ethnomusicological research on the music of the Turkish immigrants in Sweden. In this thesis I sum up the experiences and conclusions from four years (1986–90) of musical involvement with Fikret's ensemble *Yeni Sesler* ("new voices/sounds" and its Turkish-Swedish environment.

European labor migration peaked in the 1960s and 1970s as a consequence of the boom of the economies of the north-western part of the continent. Millions of unskilled workers were recruited in southern and south-eastern Europe and the adjacent parts of Asia and north Africa. This international migration initially was considered as a temporary, "guest-worker" solution for labor shortage in industrialized countries. But since most migrants chose to remain in their new environment, the ethnic and cultural situation in many countries changed profoundly. This applies also to Sweden, where at the end of the 1980s there were about 700 000 immigrants. The immigrant population in a broader sense (including the second and third generations) amounts to more than a million of a total population of about 8.5 million. Swedish society prior to this migration is usually described as ethnically homogeneous, even if there were a few autochthonous minorities (Finns, Lapps).

European ethnomusicology only recently started to investigate the consequences of the migration, even if there were some early attempts in the field, like Baumann 1985. Trying to build a theoretical basis for my work with Turkish migrants I therefore turned mainly to American and Israeli literature. Studies by Katz (1970), Shiloah & Cohen (1983), Slobin (1982, 1984) and Reyes Schramm (1986, 1989) may be mentioned as especially informative and inspiring.

I started my research with the ambition to study the general music situation among the immigrants from Turkey. Soon I realized the complexity of the group. There were ethnic cleavages; of about 20 000 Turkish citizens living in Sweden in 1985, 3 000 were Kurds, 9 000 Assyrians/Syrians (a Christian minority), but there were also strongly marked divisions based on religion, language, social background, place of origin etc. Not even the group of ethnic Turks was culturally homogeneous; a wide gulf separated the Anatolian villagers from intellectual immigrants coming from old urban centres like İstanbul and İzmir.

This is one of the reasons why I decided to concentrate on the music and musical activities of an individual. Choosing this individualized perspective I found it easier to avoid forced generalizations and preconceived categories. Mapping "the music of the Turks in Sweden" was no longer my main purpose; rather was I trying to understand *the predicament of a musical migrant*.

There is also an ethical motivation for my choice of focusing upon an individual instead of a group. In much migration research there are certain reductionistic and alienating tendencies. Due to the instrumental needs of the institutions dealing with immigrants and to some extent also initiating and sponsoring the research, that intricate and often ambiguous interaction between individual human subjects which constitute the migration phenomenon is reduced to "flows of populations", "push and pull effects", etc. In such a paradigm the migrating individual, with his unique life history and experience, is interesting only as an illustration to some general phenomenon, as a specimen. I think that this attitude enhances the anonymity and difference of the the immigrants. In the present European situation of growing tribalistic stereotyping in the attitudes towards immigrants I think that scholars in Arts and Humanities have a special responsibility to make the individual visible, to free him from the one-dimensional perspective of ethnic or social categories. In fact, Fikret Çeşmeli is not at all a "typical representative" of the Turkish immigrants. With his ethnic background he is rather very unique, and that is why I found his case so interesting and illuminating.

Working with Yeni Sesler

Organizing his new ensemble, Fikret drew on different social networks. The violinist and the double bass player came from *Orientexpressen*, a professional folk music ensemble with mainly Swedish members playing "Balkan music". From his own circle of acquaintances Fikret recruited a guitarist and a violoncellist. I was supposed to be the flautist, and Fikret

also tended to put me in the rôle of transcriber and arranger. Now and then the professional Turkish multi-instrumentalist Ziya Aytekin participated as percussionist.

Rehearsals were held about once a month, but at rather irregular intervals, since it was difficult to find occasions suitable to all involved. In 1987 the group made a series of appearances, but it became clear at an early stage that Fikret's main objective was to produce a commercial recording. He sent a demo tape to two Turkish record companies; one of them (based in Germany) responded positively, and in January 1988 a studio recording was produced in Stockholm.

During the following year there were some changes in the ensemble. These changes resulted in a higher degree of professionalism and musical versatility. On the other hand the majority of the ensemble now was blocked by other engagements, and as a consequence the number of appearances decreased.

In 1989 Fikret, backed up by Turkiska Riksförbundet (Central Organization of Turkish Associations in Sweden), was awarded a grant from Statens kulturråd (National Council for Cultural Affairs); consequently the activity during the later part of that year was mainly devoted to preparations for an LP-recording scheduled for January 1990. At the prospect of this recording the ensemble was supplemented with a Swedish jazz percussionist. Early in the summer of 1990 the LP was released. Aiming at putting his record out on the Turkish market Fikret went to İstanbul, where he eventually signed a contract with the company Uzelli, which released a cassette version by the end of the year.

"Continuing temporariness": The predicament of migrancy

Fikrets new music and its process of development may appear as a nice and handy example of transcultural synthesis: A person who grew up in a Turkish village brings his local folk music to Sweden. In the new country, he maintains this musical heritage, but also exposes it to Swedish and Western influences. The outcome of this process is a new musical idiom, a kind of fusion between Turkish and Swedish music.

As you may suspect the case is not at all that simple. First, migrating people are not just bringing their music along, like furniture or family treasures. Only in a very limited sense can music and musical concepts be said to be part of their "luggage". Music belongs to the symbolic toolbox, and its transmission or migration is therefore a much more intricate phenomenon.

Secondly, Fikret's social situation is in reality much more multi-faceted than what might be expected from the simple label "Turkish immigrant". He is acting simultaneously in several different social systems, in each of which there is a complicated interplay of musical subcultures. In earlier research, labor migration was seen as a unidirectional phenomenon. A dichotomy of "before" and "after" was made, and the act of emigration was understood as a definitive transition. The "before" was interesting since it explained the migration; in the "after" life people merely preserved a culture brought from the old country. But during the 1980s this static perspective was challenged by a more process-oriented approach. In Scandinavia this theoretical framework was advocated mainly by Schierup & Ålund (Schierup 1984, Schierup & Ålund 1987). In their studies the concept of *migrancy* was given a central status. Labor migrants were in fact "oscillating", literally and symbolically, between the old and new countries. They didn't leave the village once and for all. They kept their estate back home, reinvested in new buildings and and machines; they continued to participate in the social system of the "sending" country. But eventually they struck roots in the "receiving" country and became more and more involved in its socio-economic structure. It is this ambivalent situation of "continuing temporariness" and simultaneous engagement in different social systems that is summarized in the migrancy concept. People living in this predicament should not just be labeled emigrants or immigrants; they are, precisely, *migrants*.

Fikret's situation fits very well into this pattern of migrancy. His father came to Sweden in 1966, planning to work hard for a few years and send back money to the family in Turkey. But as the years passed, he realized that it was possible to settle in Sweden, perhaps not for the rest of his life, but at least for a much longer period than what was originally foreseen. And so he brought his family to the new habitat in the far north. Fikret came to Stockholm in 1975, at fourteen, and his experiences during the first years in Sweden are typical for the second generation of migrants. With an unfinished socialization in Turkish society they were forced to socialize once again, now in a new and very strange system with values that often ran contrary to the traditions of Anatolian village life.

In his variant of the predicament of migrancy, Fikret can be seen as acting in four different but interlocking social systems, each with its own musical profile. There is not only the dichotomy between Swedish and Turkish society on the national level. We also have to take in account the local scene, the village of Kozanlı and the "Anatolian village" in Sweden, i.e. the social world of the Turkish migrants.

The musical field

In sociologically oriented works about the structure of Swedish musical life the words *subkultur* and *delkultur* ("component culture") are often ambiguously used as synonyms of terms like *genre*, *tradition* or *musikform* ("type of music"). The latter terms refer primarily to musical resources, the former mainly have connotations to groups of social agents or populations handling such resources. There is a tendency to regard the subcultures as separate and exclusive populations with their own institutions, as independent and isolated societal entities. These subcultures are commonly seen as reflections of class divisions in the overall society ("music of the working class", "bourgeois music" etc). In this way the complex social pattern of musical activity is reduced to a rigid set of boxes, into which the individuals are sorted by deterministic social mechanisms.

A static way of reasoning also affects the handling of concepts like tradition and cultural identity. Tradition refers to the past, and this reference is regarded as a kind of material deposition, as if it simply was artifacts and static structures that were handed over from old to young. But it must be acknowledged that the reference to the past is of a *symbolic* nature: the acceptance of the tradition implies continuous interpretation and reconstruction. The continuity of a musical subculture should therefore not be seen as consisting in the deposit of a closed corpus of musical resources, but in the *transmission* and *interpretation* itself.

So what we are looking for is the *social locus* of this transmission and interpretation. In this thesis I draw on Pierre Bourdieu's concept of the social field, which played an increasingly important rôle in the sociology of the 1980s (Bourdieu 1985, 1986, Schierup & Ålund 1987). The "field" is the social scene of a distinct type of practice – politics, science, sports, art etc. The development of a field follows a relatively autonomous historical course which has its own dynamism, even if it is naturally also influenced by the overall development of society. The dominant agents of a field strive to maintain a set of "doxic" ideas and concepts, while the dominated challenge their positions, trying to expand the domains of discourse. In this interaction new symbolic resources are continually drawn in, while old, "worn-out" material is rejected.

If the total musical scene of a society is regarded as a social field, then its different segmentations, the many contrasting and interacting musics, can be seen as musical *subfields*. Such a subfield is exactly that locus of transmission and interpretation that we looked for. The continuity and identity of the subfield is determined mainly by the *distinctiveness* of its musical resources, by the *contrast* to other subfields in the whole system of

the total musical field. The personnel of the different subfields may overlap to a great extent; many agents are active in several subfields and move between these in complex patterns. Thus, the subfields are interrelated social modalities, woven together in a colorful musical carpet.

Four compartments of migrancy

Now I turn back to Fikret's "continuing temporariness", to the four-room apartment he shares with his co-migrants from Turkey. His apartment is a rather peculiar one, since there are no doors that can be shut between the different compartments. The inhabitants move, both physically and symbolically, between the different corners of the dwelling, and the music played in one of the rooms is somehow perceived in all the others. These four compartments I have labeled

A The Turkish republic

B The village of Kozanlı

C Swedish society

D The transplanted Anatolian village

In the second part of the thesis the musical maps of these four social systems are outlined:

A The Turkish republic

Like many other aspects of social life in Turkey, the musical situation is marked by the cleavage between a "domestic" culture, based on the traditions of the Islamic, Ottoman state, and the secularistic and westernizing ideology and symbolism of Kemal Atatürk's republicanism. Music was one of the main ideological means which were used to forge the new nation state after 1922, when the last sultan left the realm. There are two musical subfields of modern Turkey, the establishment of which is a direct result of the kemalistic cultural policy, *Batı San'at Müziği* (Western art music) and *Türk Halk Müziği* (Turkish folk music). Turkish folk music was propagated through political and cultural organizations, and – since the 1940s – by the state controlled broadcasting system. Its musical resources, which were created on the basis of the local repertoires of the village culture, are becoming more and more standardized. A corpus of "Turkish folk" is cultivated in folk music institutes and associations.

Kemalism regarded Ottoman art music (now usually labelled *Türk San'at Müsikisi*) as a relic of a deceased culture. Consequently, it received little institutional support. In urban, intellectual circles there has been a

revival of this sophisticated art form since the seventies. Makam principles also are cultivated in *Fasıl*, a subfield of domestic entertainment and "night club" music, into which much of the urban tradition of practical musicianship has been channelled.

Since the 1960s, the media expansion made possible the development of several medialized subfields. Most important of these is the *Arabesk*, an outspoken commercial phenomenon which has its roots in the film music of the Arabic-speaking middle east. In progressive, leftist intellectual circles there has been a lot of experimentation with other kinds of fusions of western and traditional traits during the 1980s.

B The village of Kozanlı

Here in the village of Kozanlı nobody used to play any musical instrument. Playing and singing was regarded as being *biraz abes* ("useless and foolish"). Then people who had emigrated to Europe came back, bringing *bağlamas*. And so we had a few players here.

This statement of an informant in Fikret's Anatolian place of origin pinpoint two important features of village culture; the scarcity of music production, and the cultural changes effected by migration. The low social status of music-making corresponds to the restrictive attitude of Islam, the dominant ideological factor in the village. Musical "aestheticism", emancipated from the verbal message of religion, is considered *haram*, "inappropriate and sinful". The word *müzik* did not belong to the vocabulary; in fact there was no category in the traditional conceptual system corresponding to the semantic field covered by the English term "music". Non-religious musical expression was included in the wider category of *oyun*, a word meaning play, game and dance. The most competent musical agents in the village were the *müezzins*, the religious functionaries responsible for the calls to prayer, but their vocal productions never were classified as *oyun*; they "read", "said" or "cried" the prescribed texts. The local song repertoire belonging to the *oyun* category mainly was cultivated in connection with wedding parties and other celebrations; villagers never figured in outright performance situations.

Now and then people belonging to travelling, stigmatized outcast groups, usually labelled Gypsies, visited the village. Singing, dancing and playing *bağlama*, the performed in the streets, getting a few coins from the amused but condescending villagers. At weddings, dance musicians playing *zurna* (shawm) and *davul* (drum) were hired. These expressive specialists, also

classified as Gypsies, lived in a village far away from Kozanlı.

In the village, secularistic republicanism was a foreign influence, in many ways antagonistic to traditional customs. It was represented by the school and the police.

These conditions prevailed during Fikret's childhood years in Kozanlı. *Türk Halk Müziği* reached the villagers almost exclusively through the broadcasts of the Turkish radio. It was only in the 1970s that the cultural impact of migration was beginning to change the picture. This coincided with the arrival of TV and cassette players on the local scene.

C Swedish society

Arriving in Sweden, the migrants from Kozanlı moved into an urbanistic welfare state. There were centralized and paternalistic traits in the system which could remind them of the homogenizing étatism of the Turkish nation-state, but in many ways the institutional structures of Swedish society were difficult to decipher for the newcomers. Many aspects of social life, which in the Anatolian village were dealt with on an informal level inside the family or kinship group, belonged to the domain of formal institutions. This institutionalization also characterized the musical field. A host of organizations, commissions, committees associations etc, many of them state-sponsored, administrated the activities of a growing number of subfields. The state, and different public authorities successively had taken over the rôles of royal, noble and bourgeois patrons. The state mainly sponsored the institutions of Western art music, even if some subsidies also were channelled to subfields like jazz and rock. It is a interesting fact that those subfields which use to be associated to a specific Swedish ethnicity, like Swedish folk music, only recieved a minimal support from public funds. Finally, there were the subfields of popular music which in many ways can be seen as extensions of the international music industry.

D The transplanted Anatolian village

In Stockholm the migrants from Kozanlı and other villages around the town of Kulu formed a community of "Kulu-Turks" which may be described as a kind of social transplant of an Anatolian village. Ties of kinship and neighbourhood retained their importance and became the basis of interaction with Swedish society. The formal institutions of the Swedish system was used to maintain informal, traditional patterns. This is most clearly illustrated by the establishment of Turkish associations and the central organization *Turkiska riksförbundet*, which is dominated by the Kulu people. In 1975 the Swedish government decided to sponsor the emerging

immigrant organizations. On the condition that they accepted traditional Swedish regulations concerning internal democracy and organizational structure the central organizations could get financial support. It was supposed that a substantial share of the subsidies should be used for cultural purposes ("to keep up traditional culture"), like ethnic festivals, cultural soirées and music courses. Vis à vis the surrounding society these cultural manifestations had clearly representative and emblematic functions. For the migrants it was mainly the social event in itself that was attractive; as we have seen, music didn't exist as a self-sufficient and emancipated social field in the village culture, and consequently the readiness to respond to formal stage performances was restricted among the transplanted Anatolians. The premises of the local Turkish association often became an informal "village café" disguised as an officially recognized *kulturförening* ("cultural association").

After the establishment of the associations there was a growing demand for ethnic music, and a loose network of musicians formed. It was mainly musical resources of *Türk Halk Müziği* that were used in the emblematic contexts. As in Kozanlı, the expressive specialists didn't belong to the village population. Most of them came from the big cities of Turkey and their ethnic backgrounds were diverse. They were employed not only by the Turks: Kurdish, Assyrian, Arabic and even Greek circles needed their services. So a field of "levantine migrant music" took shape in Sweden, a field without formal structures, but with a growing cassette and record production (mostly cassettes) during the 1980s.

The cultivation of *Türk Halk Müziği* in the Turkish associations was encouraged by the leading circles of the organizations, who, in doing so responded to the expectations of the Swedish cultural bureaucracy ("maintenance of the cultural heritage"). Fikret's musical career actually started in this context of "Turkish" cultural activities organized in a "Swedish" framework, when, in 1978, he took part in a *bağlama* playing course. Participating in this course was an act *against* village tradition; Fikret's father opposed any music-making and did not encourage him to buy an instrument!

The musical preferences of the majority of the migrants tended to be inclined rather towards *Arabesk* and other commercial genres of the medialized side of Turkish music. Except for occasional visits of popular artists, full-scale *Arabesk* has not been performed in Sweden. The migrants in Sweden are connected to the *Arabesk* subfield mainly through the importation of music and video tapes.

Literary and musical resources

In the third part of the thesis the repertoire of Yeni Sesler is examined in detail. The repertoire consists of eighteen pieces, all introduced by Fikret. Out of these, thirteen are Fikret's own compositions; the rest have been picked from the stock of *Türk Halk Müziği*. All but one are songs, the only purely instrumental piece is a short composition by Fikret, used as the point of departure for lengthy improvisations.

Fikret doesn't write any texts himself; the Turkish poems that he has chosen to set music to are selected from many different sources. It is an interesting fact that seven of the poems are taken from the oeuvre of well-known – and in some cases even classical – modern, Turkish poets, like *Nazım Hikmet* (1902–1963) and *Bedri Rahmi Eyuboğlu* (1913–1975). Fikret has chosen texts with a predominantly lyrical and emotional character, poems which deal with irrational and subjective experiences and states of mind. There is little of the logic of narration; instead it is the sudden moment of emotional enlightenment and perspicuity that is conveyed with the help of symbolically charged metaphors. Even if themes like departure and wandering occur, there are only few references to the migrant situation. Only two texts by *Özkan Mert* (b.1944), a Turkish poet living in Sweden since 1972, contain any open social criticism.

The structural principles used in the texts are relatively variegated. Metrical and strophical verse forms dominate, based on syllable counting and end rhymes. Except for Mert's contributions, which are examples of Turkish free verse, the modern poems are structurally akin to the traditional texts of the repertoire.

Fikret's instrument, the *bağlama*, is a three course, metal stringed, longnecked lute with a pear-shaped body. The adjustable frets are made of nylon monofilament wound around the comparatively thin neck. The number of frets varies between different sizes and variants of the instrument but is usually between 19 and 26. The available pitch material can be described as a non-tempered, chromatic scale, in which some of the notes are equipped with microtonally graded alternative pitches. The strings are thin, their tension comparatively low. The modern *bağlama* is characterized by its sonority. Due to the string quality, the plectrum technique and the use of parallel octave tunings in the courses, the sound is rich in harmonics, and has an unmistakable fullness and suppleness. On the other hand, the *bağlama* is a soft instrument with limited dynamic resources. In solo performance and under favourable acoustic circumstances, the sound may be experienced as forceful and dominant; in ensemble playing it is often only the plectrum attacks that penetrate the total soundscape.

Nine different standard scales, most of them heptatonic, are used in Fikret's ensemble repertoire. Only in one composition are the microtonal possibilities of the *bağlama* exploited. The melodic progressions follow modal principles. (I have refrained from ranging Fikret's scales and modal structures under any pre-existing modal system, since in Turkish folk music there is no system of that kind.) The total ambitus of a melody is often broken up into two sections, and this binarism seems to be a salient structural feature of the repertoire. The two sections are contrasted against each other, and their low-high dichotomy is used to express oppositions such as stable-unstable, calm-disquiet, introvert-extrovert. Descending melodic progression dominates inside the melodic phrase, and stepwise movement is clearly more frequent than leaps.

The repertoire is monophonic. In the sung sections, the *bağlama* plainly follows the melodic line in an unobtrusive manner. Nevertheless, in the instrumental sections, there is a frequent use of harmony; not functional harmony in the western, academic sense, but a simultaneous sounding of several string courses in a manner idiomatic to the *bağlama*.

The compositional form is variegated, though the number of closed sections is seldom greater than three. Usually one of the sections of the song is used as introduction and interlude, but the instrumental sections may also be independently conceived. All the song melodies follow the strophic form of the texts, though the exact pattern of relationship between the lines of the poems and the musical phrases vary considerably from song to song. Musical analysis shows that Fikret's own compositions are stylistically very close to the traditional pieces of the repertoire and to the general "corpus" of *Türk Halk Müziği*.

Fikret's music disguised

During the period of my fieldwork in Fikret's musical circles his repertoire was confronted with the demands of ensemble playing and with the conflicting aesthetic ideals of the actors on the scene. Of course, in the development of the arrangements no standardized method was followed. Some of the pieces were treated prescriptively, i.e. one of the members of the ensemble elaborated a written arrangement, which was communicated to the other in the form of separate parts. On the other hand, there were arrangements that developed out of the rehearsal situations; these collectively conceived versions were written down only fragmentarily and left some space for extemporization. There were also combinations of the prescriptive and collective methods; a few accompanying parts or a har-

monic progression could be notated in advance, and then be wrapped up in a "spontaneously" developing arrangement. Choosing the working method, the musical properties of the compositions played a minor rôle. Instead, it was often the practical circumstances that determined the course of action. The prospect of a scheduled recording date gave rise to some prescriptive arrangements, since the opportunities to rehearse with the full ensemble were too restricted to render possible the slow, collective method.

Of course, in performance the arrangements were not just "mechanically" reiterated. There were many temporary adjustments to the instrumental resources occasionally available. My remarks on the nature and character of the arrangements refer to the recordings, which were seen as a kind of "frozen", ideal versions. Comparing the ensemble versions to Fikret's "originals", the most striking thing is the small amount of structural change. There are no regroupings of the form sections, those changes that occur can be described as standardizations; for example, durationally variable "bridge" sequences (short, reiterated *bağlama* motives linking an introduction to a sung section) are equalized.

Fikret's music was not really remolded. It was given new clothes but this new and colorful costume was no homogeneous creation. The many different materials used were kept clearly visible, the different colors were separated and clearly defined, but all the time the costume was worn by a body of compositions, the structural identity of which was never challenged. This patchwork disguise resulted mainly from Fikret's verbalized intention to keep the Turkish and Western instruments audibly distinguishable in the total mix. The rôle of the *bağlama* was especially emphasised, and it was often contrasted, not assimilated to the guitar. Fikret continued to sing his songs, to play his *bağlama*. His system of musical expression was kept intact and uninfluenced by the surrounding accompaniment, and he seldom tried to transfer patterns from the arrangements to his own performance. So, what happened was really very much of a "playing side by side", a kind of "parallel" music making, instead of an integration and confluence of the various musical resources involved.

Migrancy and syncretism: a concluding discussion

Trying to characterize the musical results of Fikret's work with the Yeni Sesler ensemble I find *syncretism* to be the appropriate term. There is some confusion concerning the meaning of the word syncretism. Even in the ethnomusicological literature it is sometimes ambiguously used as a synonym of *synthesis*, covering a wide semantic area of mixtures, blends and

fusions. But *syncretism* doesn't imply the emergence of a qualitatively new, holistic system or structure. The term should only denote the coexistence of *discrete* components from different systems. (The original meaning of the Greek word *synkretismos* is "coexistence between endlessly disputing Cretans, who only agree on their disagreement on everything and on being Cretans.) Syncretism doesn't imply the emergence of a qualitatively new, holistic system or structure.

As has been illustrated above, the different stylistic and instrumental components are kept apart in the arranged versions of Fikret's songs. This can be seen as resulting from his peculiar migrancy experience. There are different mechanisms working in this direction. First there are the "practical" problems; in his unestablished "outsider" position in relation to the Swedish social system, with limited access to the values of its musical subfields, he can only achieve a peripheral engagement from the musicians recruited. The limited time and effort available prevent the emergence of a musical synthesis.

But Fikret's own social strivings also tend to hamper his aesthetic intentions. He is aiming at some kind of integration into Swedish society, leaving the transplanted Anatolian village but at the same time keeping his ties to Turkish culture. During the period of my fieldwork he actually left the multiethnic and somewhat proletarian suburb Rinkeby and moved with his wife and children to a typically Swedish, middle class residential district. His music is one of the primary symbolical resources in this reorientation; it is a means to become accepted in an established, "Swedish" social rôle, that of the musician. To make his music more digestible for a Swedish audience he wraps it in a Western covering; at the same time it is precisely its "Turkishness" that enable him to profile himself in the Swedish context, and consequently it becomes important not to blur the ethnic signals.

In Turkish contexts, both in Sweden and in Turkey, the "westernizing" arrangements are seen as symbols of modernity, progress and social success. But also here it is important not to leave out the ethnic signals, as tokens of tradition and fidelity to the culture of the old country.

Fikret can be seen as trying to act *simultaneously* in several contrasting musical subfields, both on the Swedish and Turkish musical arenas. He operates with suppositions about the musical preferences of potential audience groups, without possibly knowing very much about the actual situation. In his verbalizations on the transcultural aspects of the ensemble activities, he frequently operates with a dichotomy of "Turkish" and "Western" musical traits. Taking into account the musical backgrounds

of the individuals involved in the ensemble it becomes clear that what is happening is more a multilateral than a bilateral transculturation. The geographical and musical span is immense; from Argentine to eastern Turkey, from classical Western music to rock. The non-Turkish members do not form any homogeneous "Western" flank; they command different musical resources and have widely differing aesthetic preferences. This of course contributes to the syncretistic tendencies.

Now it is important to stress, that even if music is an important means in a social struggle for recognition and integration, this instrumentality should not be seen as the cause or *raison d'être* of Fikret's musical activity. The cultural contextualization that I have given above therefore only help us to understand how the outward form or package of Fikret's music is brought about, how the choice of musical resources and means of expression is determined by his use of music in the social predicament of migrancy. The deeper motivations behind his musicianship lies beyond social strategies and ethnic symbolism; they are plainly and simply *aesthetic*. Asked to evaluate the the musical items of his recordings, Fikret explicitly praises the complex, syncretistic arrangements, a ranking corresponding to his social intentions. But in playing situations and informal discussions an inverse, purely aesthetic ranking can be discerned. Here it is homogeneity, coherence and simplicity that are valued, not complex syncretistic signaling. So perhaps Fikret's music basically deals with and expresses the universal outsidership of the aesthete. The collective dilemma of the migrants is a secondary theme or only an envelope; the main theme is the lot of the poet and the magic of poetic perspicuity.

Litteratur

- al Faruqi, Lois Ibsen (1985): Music, musicians and muslim law. *Asian Music* XVII-1 s 3-36.
- Aksoy, Bülent (1989): Is the Question of the Origin of Turkish Music not Redundant? *Turkish Music Quarterly* volume 2, Number 4:1-7. Baltimore, University of Maryland.
- Alpay, Şahin (1980): *Turkar i Stockholm. En studie av invandrare, politik och samhälle*. Stockholm Studies in Politics 16. Stockholm.
- Alpay, Şahin & Sarıaslan, Halil (1984): *Effects of Emigration. The effects on the Town Kulu In Central Turkey of Emigration to Sweden*. EIFO English Series, Report No. 8. Stockholm.
- Ambjörnsson, Ronny (1992): Diktare med rätt att utrota folkslag. *Dagens Nyheter* 92 06 07.
- Anoyanakis, Fivos (1979): *Greek popular music instruments*. Athens, National Bank of Greece.
- Ansary, Tuğrul (1988/89): Türkei. Das Türkische Rundfunksystem. *Internationales Handbuch für Rundfunk und Fernsehen*. Baden-Baden, Nomos Verlagsgesellschaft.
- Arnstberg, Karl-Olov (1988): Kultur och kulturvariation. I: Åke Daun & Billy Ehn (red) *Blandsverige*. Stockholm, Carlsson Bokförlag.
- Baučić, I (1979): *Possible Positive Effects of External Migration on the Development of Mediterranean Sending Countries*. Paper prepared for presentation at the International Migration Conference, Bellagio Study and Conference Center, June 4-8, 1979. Como.
- Baumann, Max Peter, hrsg. (1985): *Musik der Türken in Deutschland*. Kassel 1985, Verlag Yvonne Landeck.
- Becker, Howard (1982): *Art worlds*. Berkeley, University of California Press.
- Berger, Peter L. & Luckmann, Thomas (1979): *Kunskapssociologi. Hur individen uppfattar och formar sin sociala verklighet*. Stockholm, Wahlström & Widstrand.
- Birdoğan, Nejat (1988): *Notalarıyla türkülerimiz*. İstanbul, Özgür yayın dağıtım.
- Björklund, Ulf (1981): *North to another country. The formation of a suryoyo community in Sweden*. Stockholm studies in social anthropology 9. Stockholm.
- Bourdieu, Pierre (1985): *Outline of a Theory of Practice*. (Cambridge Studies in Social Anthropology 16). Cambridge University Press.
- Bourdieu, Pierre (1986): *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. London & New York, Routledge & Kegan Paul.

- Bourdieu, Pierre (1986): *Kultursociologiska texter*. I urval av Donald Broady och Mikael Palme. Stockholm, Salamander.
- Breton, Raymond (1964): Institutional Completeness of Ethnic Communities and the Personal Relations of Immigrants. *The American Journal of Sociology* 70:2, s193–205.
- Broady, Donald (1983): *Dispositioner och positioner. Ett ledmotiv i Pierre Bourdieus sociologi*. UHÄ Arbetsrapport 1983:2.
- Broady, Donald, red. (1985): *Kultur och utbildning. Om Pierre Bourdieus sociologi*. UHÄ Skriftserie 1985:4.
- Bäck, Henry (1983): *Invandrarnas riksorganisationer*. Delegationen för invandrarforskning, rapport 24. Stockholm, Liber.
- Cohen, Anthony P. (1985): *The Symbolic Construction of Community*. Chichester, London, New York. Ellis Horwood och Tavistock.
- Copeaux, Etienne (1991): Ozan Z.: Un troubadour happe par la politique. *Cahiers d'études sur la Méditerranée Orientale et du monde Turco-Iranien* No 11, s 61–66.
- Daun, Åke & Ehn, Billy, red. (1988): *Blandsverige. Om kulturskillnader och kulturmöten*. Stockholm, Carlsson Bokförlag.
- Dorn, Pamela J. (1991): A la turka / a la franka: Cultural ideology and musical change. *Cahiers d'études sur la Méditerranée Orientale et du monde Turco-Iranien* No 11, s 51–59.
- Einarsson, Mats (1990): Taxími – improvisation på grekiska. Om den instrumentala improvisationens miljö och praxis på grekiska restauranger och nattklubbar i Stockholm. I: Owe Ronström (red) *Musik och kultur*. Lund, Studentlitteratur.
- Ellen, R. F., ed. (1984): *Ethnographic research. A guide to general conduct*. London, Academic Press.
- Emery, Walter B. (1969): *National and International Systems of Broadcasting. Their history, operation and control*. East Lansing, Michigan State University Press.
- Engel, Hans (1987): *Die Stellung des Musikers im arabisch-islamischen Raum*. Bonn, Verlag für systematische Musikwissenschaft.
- Engelbrektsson, Ulla-Britt (1978): *The Force of Tradition. Turkish Migrants at Home and Abroad*. (Acta Universitatis Gothoburgensis: Gothenburg Studies in Social Anthropology 1). Göteborg.
- Filosoflexikonet (1988). Red. Paul Lübcke. Stockholm, Forum.
- Finnegan, Ruth (1989): *The hidden musicians. Music-making in an English town*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Gazimihal, Mahmut R. (1960): *Saz. Türk folklor arastirmalari*. İstanbul 1960, cilt 6.

- Geertz, Clifford (1973): *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. New York, Basic Books.
- Gellner, Ernest (1987): What is structuralism? I: *Relativism and the Social Sciences*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Grandin, Ingemar (1989): *Music and media in local life. Music practice in a Newar neighbourhood in Nepal*. (Linköping Studies in Arts and Science 41). Linköping.
- Hammarlund, Anders (1983): *Kaval. Ett bulgariskt folkmusikinstrument*. (Stockholms Universitet, Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen 2). Stockholm.
- Hammarlund, Anders (1990): Från gudstjänarnas berg till folkets hus. Etnicitet, nationalism och musik bland assyrier/syrianer. I: Owe Ronström (red) *Musik och kultur*. Lund, Studentlitteratur.
- Hammersley, Martyn & Atkinson, Paul (1983): *Ethnography. Principles in Practice*. London & New York, Tavistock publications.
- Herskovits, Melville J. (1952): Introduction. I: Sol Tax (ed) *Acculturation in the Americas*. Proceedings and selected papers of the XXIX international congress of americanists. Chicago, University of Chicago Press.
- Hjarnö, Jan (1988): *Invandrare fra Tyrkiet i Stockholm og København*. Esbjerg, Sydjysk Universitetsforlag.
- Hjärpe, Jan (1979): *Islam. Lära och livsmönster*. Stockholm, AWE/Gebbers.
- Hornbostel, Erich M. von & Sachs, Curt (1914): Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch. *Zeitschrift für Ethnologie*. Heft 4 u. 5.
- Hütteroth, Wolf-Dieter (1982): *Türkei*. (Wissenschaftliche Länderkunden Band 21). Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Idelsohn, A. Z. (1967): *Jewish Music in Its Historical Development* (1929, 1956). New York, Schocken Books.
- Karadeniz, M. Ekrem (1981): *Türk müzikisinin nazariye ve esasları*. Ankara, Türkiye iş bankası kültür yayınları.
- Karlsson, Henrik (1985): *Musikspelet. Det svenska musiksamhället av i dag*. Stockholm, Liber.
- Kartomi, Margaret J. (1981): The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts. *Ethnomusicology* 25:2.
- Katz, Ruth (1970): Mannerism and Cultural Change. An Ethnomusicological Example. *Current Anthropology* Vol 11, no 4-5:465-75.
- Lewis, Bernard (1968): *The Emergence of Modern Turkey*. London & New York.
- Lundberg, Dan (1990): Improvisationen – det är melodins frukt. En metod-diskussion kring analys av improvisation i grekisk och turkisk folk- och populärmusik. I: Owe Ronström (red) *Musik och kultur*. Lund, Studentlitteratur.

- Lundberg, Ingrid (1989): *Alby turkiska arbetar- och kulturförening / Alby türk işçi ve kültür derneği*. Stockholm. Sveriges Invandrarinstitut och Museum, Alby turkiska arbetar- och kulturförening, Turkiska Riksförbundet.
- Lundberg, Ingrid (1991): *Kulubor i Stockholm. En svensk historia*. Invandrarminnesarkivet, Serie A:4. Stiftelsen Sveriges Invandrarinstitut och Museum i Botkyrka.
- Lundberg, Ingrid & Svanberg, Ingvar (1991): *Turkish Associations in Metropolitan Stockholm*. Uppsala Multiethnic Papers 23. Centre for Multiethnic Research, Uppsala University.
- Malm, Krister & Wallis, Roger (1984): Transculturation and the rise of national pop and rock in small countries. I: *Tvärspel. Trettioen artiklar om musik*. (Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, Göteborg 9). Göteborg.
- Manuel, Peter (1989): Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish Syncretic Musics. *Yearbook for Traditional Music* vol. XXI:70–94.
- Markoff, Irene J. (1986): *Musical Theory, Performance and the Contemporary Bağlama Specialist in Turkey*. Diss., University of Washington.
- Mayer, Philip (1962): Migrancy and the study of Africans in Town. *American Anthropologist* 64:576–92.
- Merriam, Alan P (1955): The Use of Music in the Study of a Problem of Acculturation. *American Anthropologist* 57:28–34.
- Nettl, Bruno (1983): *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana–Chicago–London, University of Illinois Press.
- Nylöf, Göran (1967): *Musikvanor i Sverige*. Bilaga till SOU 1967:9.
- Nylöf, Göran (1970): *Den ojämlika kontakten med musik*. Stockholm, Rikskonserter.
- Nylöf, Göran (1977): Så har våra lyssnarvanor förändrats under 70-talet. I: Sixten Nordström, (red): *Vem bestämmer din musik?* Stockholm, ABF.
- Nylöf, Göran (1990): Trends in Popular Music Preferences in Sweden 1960–1988. I: Keith Roe & Ulla Carlsson (eds.) *Popular music research. An anthology from NORDICOM-Sweden*. (NORDICOM-Sweden No 1–2 1990). Göteborg, Statsvetenskapliga institutionen, Göteborgs Universitet.
- Okyay, Erdoğan (1982): Türkische Musik und die geschichtliche Entwicklung der Musikerziehung in der Türkei. I: M. Fehr (Hrsg.) *Kultur im Migrationsprozess*. Berlin, Ararat Verlag.
- Olsen, Dale A. (1980): Japanese Music in Peru. *Asian Music* 11(2):41–51.
- Olsen, Dale A. (1983 A): Japanese Music in Brazil. *Asian Music* 14(1):111–31.

- Olsen, Dale A. (1983 B): Social Determinants of Japanese Musical Life in Peru and Brazil. *Ethnomusicology* 27(1):49–70.
- Ortner, Sherry B. (1984): Theory in Anthropology since the Sixties. *Comparative Studies in Society and History* Vol 26:1.
- Powers, Harold S. (1980): Mode. *Groves Dictionary of Music and Musicians*.
- Picken, Laurence (1975): *Folk Musical Instruments of Turkey*. London, Oxford University Press.
- Regeringens proposition 1985/86:98*: Invandrarpolitiken.
- Reinhard, Kurt & Reinhard, Ursula (1984): *Musik der Türkei* (1-2). (Taschenbücher zur Musikwissenschaft Herausgegeben von Richard Saal 96). Wilhelmshafen, Heinrichshofen Verlag.
- Reinhard, Ursula & Pinto, Tiago de Oliveira (1990): *Sänger und Poeten mit der Laute. Türkische Âşık und Ozan*. Berlin, Dietrich Reimer Verlag.
- Reyes Schramm, Adelaida (1986): Tradition in the Guise of Innovation. Music among a Refugee Population. *Yearbook for Traditional Music* vol.18:91–102.
- Reyes Schramm, Adelaida (1989): Music and Tradition: From Native to Adopted Land Through the Refugee Experience. *Yearbook for Traditional Music* vol. 21:25–35.
- Riddle, Ronald (1976): Music Clubs and Ensembles in San Francisco's Chinese Community. I: Bruno Nettl (ed.) *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change*. Urbana, University of Illinois Press.
- Riddle, Ronald (1983): *Flying Dragons, Flowing Streams. Music in the Life of San Francisco's Chinese*. Contributions in Intercultural and Comparative Studies 7. Westport & London, Greenwood Press.
- Ronström, Owe (1989): Making use of history. The revival of the bagpipe in Sweden in the 1980s. *Yearbook for Traditional Music*, vol. 21:95–105.
- Ronström, Owe (1992): *Att gestalta ett ursprung. En musiketnologisk studie av dansande och musicerande bland jugoslaver i Stockholm*. Stockholm, Institutet för Folklivsforskning.
- Roth, Lena, ed. (1987): *Musical Life in Sweden*. Stockholm, Svenska institutet.
- Sarıçiftçi, İbrahim (1965): *Uygulanmış türkölü bağlama metodu*. İstanbul.
- Sarisözen, Muzaffer (1940): Çok sesli müzik ve bağlamalar. *Güzel sanatlar* 1940, sayı 2, s 117–124. Ankara.
- Sarisözen, Muzaffer (1962): *Türk Halk Musikisi Usulleri*. Ankara, Resimli Posta Matbaası.
- Schierup, Carl-Ulrik (1984): *Do They Dance to Keep up Tradition? Analysis of a Social Situation Among Yugoslav Immigrants in Scandinavia*. Research Reports from the Department of Sociology, University of Umeå RR No 81.

- Schierup, Carl-Ulrik & Ålund, Aleksandra (1987): *Will They Still be Dancing? Integration and Ethnic Transformation among Yugoslav Immigrants in Scandinavia*. Stockholm, Almqvist&Wiksell.
- Shaw, Stanford J. & Shaw, Ezel Kural (1988 (1977)): *History of the Ottoman Empire and Modern Turkey*. Vol 1-2. Cambridge, Cambridge University Press.
- Shiloah, Amnon & Cohen, Erik (1983): The Dynamics of Change in Jewish Oriental Ethnic Music in Israel. *Ethnomusicology* 27:2 s 227–252.
- Skelton, Geoffrey (1975): *Paul Hindemith. The man behind the music*. London, Victor Gollancz.
- Slobin, Mark (1982): *Tenement Songs. The Popular Music of the Jewish Immigrants*. Urbana, University of Illinois Press.
- Slobin, Mark (1984): Klezmer Music: An American Ethnic Genre. *Yearbook for Traditional Music* vol.16 s 34–41.
- Stoddart, William (1982): *Sufism. The Mystical Doctrines and Methods of Islam*. Wellingborough, The Aquarian press.
- Sundin, Bertil (1978): *Barns musikaliska utveckling*. Lund.
- Sundin, Bertil (1988): *Musiken i människan. Om tradition och förnyelse inom det estetiska områdets pedagogik*. Stockholm.
- Sutton, R. Anderson (1983): Okinawan Music Overseas: A Hawaiian Home. *Asian Music* 15(1):54–80.
- Sutton, R. Anderson (1987): Korean Music in Hawaii. *Asian Music* 19(1):99–120.
- Svanberg, Ingvar (1985): *Invandrare från Turkiet. Etnisk och sociokulturell variation*. (Uppsala Multiethnic Papers 4.) Uppsala.
- Svanberg, Ingvar (1988): *Turkar. I: Ingvar Svanberg & Harald Runblom (red) Det mångkulturella Sverige*. Stockholm och Uppsala.
- Svanberg, Ingvar (1986): Zigenare och andra lågstatusgrupper i Turkiet. *Svenska forskningsinstitutet i Istanbul. Meddelanden* 11: 63–75. Stockholm.
- Svanberg, Ingvar & Runblom, Harald, red. (1988): *Det mångkulturella Sverige. En handbok om etniska grupper och minoriteter*. Stockholm och Uppsala, Centrum för multietnisk forskning och Gidlunds bokförlag.
- Söderberg, Karen (1990): Kultur mot Sjöboanda. Kulturrådet missionerar för kulturen. *Dagens Nyheter* 90 08 26.
- Taptık, Güray (1972–1976): *Bağlama büyük metod*. Ankara.
- Tarlabaşı, Burhan (1983): *Öz çalgımız kaval. Metod (1)*. İstanbul. Günlük Ticaret Gazetesi Tesisleri.
- Tonkin, Elizabeth (1984): Participant observation. I: R. F. Ellen (ed) *Ethnographic research*. London, Academic Press.

- Tuğlacı, Pars (1986): *Mehterhane'den bando'ya. Turkish bands of past and present*. İstanbul, CEM Yayınevi.
- Wallis, Roger & Malm, Krister (1984): *Big sounds from small peoples. The music industry in small countries*. London, Constable.
- Waterman, Richard Alan (1952): African Influence on the Music of the Americas. I: Sol Tax (ed) *Acculturation in the Americas*. Proceedings and selected papers of the XXIXth international congress of americanists. Chicago, University of Chicago Press.
- Yetkin, Memo (1984): *Kurderna och Kurdistan*. Stockholm, Socialstyrelsen.
- Zannos, Iannis (1990): Intonation in theory and practice of Greek and Turkish music. *Yearbook for Traditional Music* vol 22:42–59.
- Århem, Kaj (1988): Kultur. I: Svanberg & Runblom (red.) *Det mångkulturella Sverige*.
- Özakman, Turgut (1969): *Radyo notları*. Ankara.
- Özdalga, Elisabeth (1978): *I Atatürks spår. Det Republikanska Folkpartiet och utvecklingsmobilisering i Turkiet från etatism till populism*. Lund, Dialog.
- Öztuna, Yılmaz (1969–1976): *Türk Musikisi Ansiklopedesi*. İstanbul, Millî eğitim basımevi.

SPRÅKLEXIKA

- Alderson, A.D. & Iz, Fahir (1959, 1980): *The Concise Oxford Turkish Dictionary*. Oxford, Oxford University Press.
- Güner, Musa (1985): *Turkisk-svensk ordbok / Türkçe-isveççe sözlük*. Tredje omarbetade och utvidgade upplagan. Lund, Studentlitteratur.
- Hornby, A.S. (1948, 1976): *Oxford Advanced Learners Dictionary of Current English*. Third Edition. London, Oxford University Press.
- Küçük Redhouse *Türkçe-İngilizce Sözlük (Shorter Redhouse Turkish-English Dictionary)* (1972). İstanbul, Redhouse yayınevi.
- Redhouse *Yeni Türkçe-İngilizce Sözlük (New Redhouse Turkish-English Dictionary)* (1990). İstanbul, Redhouse yayınevi.
- Svenskt-turkiskt lexikon* (1984). Stockholm, Skolöverstyrelsen och Statens Institut för Läromedelsinformation.
- Wessén, Elias (1960, 1975): *Våra ord, deras uttal och ursprung*. Andra, tillökade upplagan. Nacka, Esselte Studium.

Källor

A Fonogram

MUSIKKASSETTER

Bir Kış. Fikret Çeşmeli. Türküola 2316. Köln 1988.

Bir Kış. Fikret Çeşmeli. Türküola 2340. Köln 1989 (Ommixad version av Türküola 2316).

Sevdalı Bulut. Fikret Çeşmeli ve Yeni Sesler. Uzelli 1253. İstanbul 1990.

Tango över egeiska havet. Dikter. Özkan Mert. Solna 1991.

LP

Det förälskade molnet. Yeni Sesler YS-001. Stockholm 1990.

B Musikinspelningar, intervjuer och övrig dokumentation på ljud- och videoband i författarens ägo.

Teckenförklaring och läsanvisningar till transkriptionerna

1. Melodiska efterslag. Frambringas genom att ett av vänsterhandens fingrar efter plektrumanslag hastigt förkortar strängen vid ett ovanför utgångsläget beläget greppband, för att genast åter släppa den.

- a  Efterslag till närmaste högre steg i *bruksskalan*.
- b  Som a men utan återgång till utgångstonen före nästa anslag
- c  Efterslag till närmaste högre greppband utan hänsyn till *bruksskalan*.
- 2. x Perkussiv effekt, frambringad genom slag med högerhandens fingrar mot instrumentets lock.
- 3.  Glissando.
- 4.  *Komali*-förtecken. Altereringsgraden ungefärligt angiven i pytagoreiska komman (24 cent).
- 5. o Utförs på *orta tel*, dvs den mellersta strängkören.

I flertalet av mina transkriptioner används tre notsystem. På det översta systemet återges sången, på de bägge andra det instrumentala ackompanjemanget. Det övre av ackompanjemangssystemen är i princip reserverat för melodisträngen, dvs den undre strängkören på *baglamen*, medan det understa systemet representerar de övre och mellersta strängkörerna. I transkriptionen bortses från de unisona strängdubblingarna. Den övre strängkörns underoktavsträng återges, medan jag avstått från att redovisa den undre strängkörns (melodisträngens) underoktavsträng, eftersom notbilden då skulle bli överlastad och svårsläslig. Den mellersta strängkören får stundom en självständig roll, och de på denna utförda klanghändelserna återges då på sådant sätt att de tydligt framträder i notbilden, t ex med uppåtriktade notskaft i det nedersta systemet. När den mellersta strängkören används för melodispel ovanför c¹ noteras detta på det övre av ackompanjemangssystemen, varvid nedåtriktade notskaft används.

Transkriptionerna återger reell tonhöjd. I mina analytiska kommentarer använder jag de konventionella svenska tonnamnen. (För enkelhetens skull bortses härvid att sångstämmor klingar en oktav lägre än den melodistämman som återges på det övre ackompanjemangssystemet i transkriptionen).

Varje ton som frambringas med plektrumslag återges i princip med ett eget nottecken. Toner som frambringas med efterslagsteknik, dvs utan plektrumslag, men som i det musikaliska sammanhanget kan tolkas som melodiskt självständiga från utgångstonen får också egna nottecken. Det är i dessa fall ej fråga om efterslagsornamentik utan legatospel.

Toner som anslås på övre och/eller mellersta strängen får ibland klinga ut utan att dämpas. När klangen ligger kvar över ett taktstreck utan att slås om, återges detta enbart med utdragna bindebågar.

1. Bir kış

B
a + 3 $\text{♩} = 100$

b + 4 c + 4

A1
a - 1 a - 2 b

c z

A
a a - 1 a - 2

Yâ - dı nız - la mıdır o çok kar - lı gün bir kış - ın el - in - den

b c z

tu - nuş - nuş - tık biz.

B
a + 3

Bas - ı ғı - mız yer - ler

b + 4

be - yaz - dı bü - tün

c + 4

(2)

16

[illegible]

A1

a-1

a-2

yâ - th - nız - da mî - tîr

o çok kar - lı gün

22

25

2. Bizim pencereler

Musical score for "The Rose Tree" in 2/2 time, key of B-flat major. The tempo is marked as ♩ = 220. The score is for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The melody is written in a simple, folk-like style. The first staff shows the beginning of the piece, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as ♩ = 220. The key signature is B-flat major. The melody is written in a simple, folk-like style. The first staff shows the beginning of the piece, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as ♩ = 220. The key signature is B-flat major. The melody is written in a simple, folk-like style. The first staff shows the beginning of the piece, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

ce - re - ler ye - le ka - ri - si - di - r

A

bi - zim pen - ce - re - ler ye - le ka - rı - sı dı -

16

21

B_c

r mu - hab - bet de - di - ğin kar - ı d kar -

26

B

su - bi - li - ter mu - hab - bet de - di - gin kar -

31

d z

si kar - şa - dı - r

ü

36

A

a b

ün - ya - nın gü - ze - li yâr be - ni - mi ol - sa

41

A

a b

ün - ya - nın gü - ze - li yâr be - ni -

46

B

c

mi ol - sa ge - ne mu - hab - be - tim sa -

51

B

d c

na kar - şı - dı - r ge - ne mu - hab - be -

56

d

tim sa - na kar - şı - dı - r

3. Aslını ararsan

$\text{♩} = \text{ca } 92$ **B1**

1

4

7

10

[illegible]

A

Ben yal - nız ne - ni B ö y ü r - ken

15

Görmüşüm Mehtap
 18

21

3.15----- $\downarrow$ B $\text{♩} = 92$

ol - muş bit - mi - y bul - duk gök - yü - zü çok - tan

27

ça - ıl - mış top - rak yağ - rıl - mış

30

si - çağı si - ça - ğı - na pe - tek - ler

33

dol - muş ağ - ız - na ka - dar

36

nar - la - r ya - rıl - mış

39

4. Kışlada bahar

B_b = 230

1

6

A

Ka-ra - göz - lüm ef - kâr - lan - ma gül - gay - rı gül - gay - rı

11

B

i - bi-bik - le - r ü - ter ü - t(u) - mez or - da yı - m i - bi-bik - le - r ü - ter ü - t(u) - mez

16

C

or - da - yım mek - tu - bun - da di - yor - sun ki gel ga - y - rı mek - tu - bun - da

21

B

di - yor - sun ki gel ga - y - rı süt - ler kay - ma - k tu - tar tu - t(u) - maz or - da yı - m

26

b'

süt - ler kay - ma - k tu - tar tu - t(u) - maz or - da - yım

5. Hayal yolları

z $\text{♩} = \text{ca } 56$

A

Ha-yal yol - lu -

1

rn - da e - mel - ler sön - mez

4

o - ra - lar - da lın nur yagar her ge -

7

Y

ce

10

B

o yol - lu - ra sa - pan bir ıla - ha dön -

13

Y

mez

16

The musical score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'z' (moderato) with a quarter note equal to approximately 56 beats per minute. The score is divided into sections A and B. Section A begins with the vocal line entering on the first measure, followed by the piano accompaniment. The lyrics 'Ha-yal yol - lu -' are under the first vocal phrase. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Section B begins with the vocal line entering on the fourth measure, followed by the piano accompaniment. The lyrics 'o yol - lu - ra sa - pan bir ıla - ha dön -' are under the first vocal phrase. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. The score ends with a final measure in section B.

C

yü - rü - dük - çe u - za - r u - zar gün - ler -

19

Z

ce

22

C

yü - rü - dük - çe u - za - r u - zar gün - ler -

25

C 1

ce

28

C 1

ce

31

ce

34

6. Yollara, Yollara

B ♭ = ca 210

Measures 1-4 of the piece. The music is in 2/4 time, key of B-flat major. The melody in the treble clef consists of eighth notes: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3. The bass line is a single note B3. Measure numbers 1, 2, 3, and 4 are indicated below the staff.

Measures 5-8 of the piece. The melody continues with eighth notes: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3. The bass line consists of eighth notes: B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2. Measure numbers 5, 6, 7, and 8 are indicated below the staff.

Measures 9-12 of the piece. The melody continues with eighth notes: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3. The bass line consists of eighth notes: B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2. Measure numbers 9, 10, 11, and 12 are indicated below the staff.

Measures 13-16 of the piece. The melody continues with eighth notes: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3. The bass line consists of eighth notes: B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2. Measure numbers 13, 14, 15, and 16 are indicated below the staff. The piece ends with a fermata over the final note.

A

17

Biz daha ölmelik oğul

3.37

3.88

c

18

5.72- d

19

Gel bir se - fer ey - le ye - li - m

3.90

c1

6.35

20

d1

21

Dü - şe - rim yol - la - ra yol - la - ra

3.84

z (Pauslängd variabel)

(slag mot locket)

22

B

Kay - ley - le - dik dost yū -

26

zū - nū dū - mū dil - le - re dil - le -

30

B

re gel bir se - fer ey - le -

34

ye - lim dū - şe - lim yol - la - ra yol - la - ra

38

7. Karahisar kalesi

♩ = 108 B_1
b

1

5

9

13

17

21

ver e - li - ni kar - li dağ - lar a - şa - lım bay - ram ca - sa -

25

lım yay - la - dan gel al - li ge - lin yay - la - dan

29

kes - me u - mu - du - nu ka - dir mev - la - dan kâ - dir mev - la -

33

dan

A $\text{♩} = 108$

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece in 4/4 time, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts on a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B-flat4. The bass line consists of a whole note chord of G4 and B-flat4. The second system continues the melody with a half note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The bass line continues with a whole note chord of G4 and B-flat4. The third system shows the melody ending on a half note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The bass line continues with a whole note chord of G4 and B-flat4.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass staff. The second system includes a 'fine' marking above the treble staff and a 'B' marking above the bass staff. The third system shows the end of the piece with a double bar line and a 'B' marking above the bass staff. The score is written in 2/4 time and features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff.

The musical score for Example 6-10, measures 5-7, consists of three measures. The key signature has one flat (B-flat). Measure 5 starts with a treble clef and a bass clef. The melody in measure 5 begins with a quarter note G4 (marked with a 'c' above it), followed by eighth notes A4 and Bb4, and ends with a quarter note C5. The bass line in measure 5 consists of two half notes: F3 and Bb2. Measure 6 continues the melody with a quarter note D5 (marked with a 'c' above it), followed by eighth notes E5 and F5, and ends with a quarter note G5. The bass line in measure 6 consists of two half notes: C3 and F2. Measure 7 concludes the phrase with a quarter note A5 (marked with an 'A' above it), followed by eighth notes B5 and C6, and ends with a quarter note D6. The bass line in measure 7 consists of two half notes: G2 and C3.

[illegible][illegible]

17 e bir tū - tū - n a - cı çek - me ye - ni - n yū - re -

[illegible]

23

xi - ya - man a

23

ti - ni - ja - za - ra - tü - tü - n ge - len ge - gen

29 si - yam il - miş de - sin - ler

32

35

E
38 At ü - tün - de kay - lar gi - bi

41 diğ - nen yâr ken - di gi - diğ

44 *D.C.*

44 *D.C.*

ah - la - ri ka - lan yar.

44

9. Bir gemi yapacağım

C
b J. = 63-66

1

5

9

A
a

Bir ge - mi ya - pa - ca - ğım

13

b a

ki - raz i - çek - le - rin - den

17

B
d c

yüz - dü - re - ce - ğim o - nu

21

gö - nül de - niz - le - rin - den

25

yüz - dü - re - ce - ğim o - nu

B

29

gö - nül de - niz - ler rin - den

10. Geçti gider

Y $\text{♩} = 240$ Y § B

C

C

Y Y

A

Top - rak bir sa - da - ka ve - ril - miş du - rur

21

A'

Gök - ler da - vul gi - bi ge - ril - miş du -

25

B

Yol - lar yü - zü ko - yun se -

29

C

ril - miş gi - der yol - lar yü -

33

Y

Dalış

xü ko - yun se - ril - miş gi - der

11. Çağrı

A $\text{♩} = \text{ca } 100$

B

C

Spelat pã cîgîr, bağlama dîženi

A

A: $\text{♩} = \begin{matrix} 1: 80 \\ 2: 86-88 \\ 3: 90 \end{matrix}$

12. Ağlama ülkem

B

dur. $\begin{matrix} 1: 5.63 \\ 2: 4.68 \\ 3: 4.53 \end{matrix}$ dur. $\begin{matrix} 1: 3.40 \\ 2: 3.37 \\ 3: 3.25 \end{matrix}$

Ağ - la - ma be - nim i - çin Tür - ki - yem
Ağ - la - ma ko - ca ül - ke
Ağ - la - ma ko - ca ül - ke

Ağ - la - ma - yın yıl - dız - la - rım gö - ğüm Sog - uk ge - ce - le - rim cip - lak so - kak - la - rı - m
Ağ - la - ma hü - zün - lü ve acılı ülkem Biz - ler sen in oğulların kız - la - rı - n
Hü - zün - lü acılı ülkem ağlama Bay - ks kim ağ - lar - sa ağ - la sa - n

C $\text{♩} = 1:116$
 h $\text{♩} = 2:116$
 $\text{♩} = 3:120$

21

i $\text{♩} = 1:122$
 $\text{♩} = 2:124$
 $\text{♩} = 3:126$

h 1+4

Ben ge-ne ge-le-çim sis-le-re
 Zan-daların sür gün le-rin ci-cakleri
 Bağ-ka kim ag-lar sa-ğ-la-sın

28

h 1+4: $\text{♩} = 1:122$
 $\text{♩} = 2:124$
 $\text{♩} = 3:126$

J

u-zak de-niz-le-r den u-zak kent-le-r den
 dönce - gız na - sa a - cak yang - mor -
 so - rar - lar sa - lı - zım a - dı - mın

34

k

yū-re-ğim ba-tık bir ge-mi gi-bi
 a-na rah-mi ne dö-ner gi-bi
 tek ke-li-mey-di der-ol-ur

39

i strof 2 är denna takt
 endast 3/8

k

strof 3: härtfrån
 till Coda

k: m: $\text{♩} = 1:126$
 $\text{♩} = 2:126$
 $\text{♩} = 3:126$

D
 i

yū-re-ğim
 Dönce - gız sa-

$\text{♩} = 1:120$
 $\text{♩} = 2:124$

45

51

la - tik bir su - ge - mi gi - bi la sar - ul - aa da
na cak yağ - mur - lar lar ana rah - mi - ne

1+2

56

D.C. *Coda*

dö ge - le - ce - ğim öz - gür - lük öz - gür - luk
ner gi - bi

60

öz - gür - lü

♩ = 132

poco rit.

k

13. Gitmeli buralardan

B $\text{♩} = \text{ca } 92$

resonans utan anslag

C'

a IV

C''

A

U - zak - la - ra

pp

25

de- li gön - lüm u - zak - la- ra en u - zağa

f *pp*

31

B

of o of o

f *pp*

37

C

u - zak - la- ra en u - zağa dağ - lar - dan

f *pp*

43

a IV

bu - lut - lar - dan o - va - lar - dan o - va lar - dan hey

f *pp*

A1

♩ = 92 z

1

p *mf*

* i melismo.

1. 2. A

U - ya

mf

[illegible]

göllerin yeşili yapraklar yeşil, yeşil Uyu

mi - si mi - si nin hi z A nin - ni

26

nin - ni nin hi nin - ni

z A

mf

31

nin - ni nin ni

z Mellanspel Dai 5 A Strof 3

ti - yu o.

mf

36

dün - ya gü - zel lim u - yu

z B

na - na

mf

41

yl - dux - lan - dan ge - tir - dim uy - ku - yu

z A

lu - yu
2 ko - yu

p *mf*

46

(1) dün - ya - gü - ze tim u - yu
ma - vi ka di - fe - den

z A $\text{♩} = 88$

yü - re gim - di -

p *mf*

51

r ba - qu - cun - da be - kle - yen

nin - ni

mf *p*

A

56

nin - ni nin - hi nin - ni

mf *p*

C ♩ = 88

61

nin - ni nin - ni nin - ni

f *mf* *p*

Z

66

nin - ni

f *p*

Z

15. Benim adım barış

z ♩ = 96

1

Y Y

4

A
s a b

Be - num a - dım ba - rış ben As - ya - dan

7

z

ge - li - yo - rum

10

B B
b1 b1

ben As - y - a - dan ge - li - yo - rum Af - ri - ka - dan

13

B
b1

Av - ru - pa - dan A - vu - stral - ya - dan A - me - ri - ka - dan

16

C
c Mellanspel

19

c-1

22

b"

25

d

28

31

16. Kalan

$\text{ca } 235$ B' $b-2$ $b \text{ IV-4}$ B'' $b \text{ V-2}$

1

$b \text{ II-4}$ Z Z

6

A S_a b A' a

Ken - di - mi ev - re - ne bül - düm, ken - di - mi
Dün - ya - yı halk - la - ra bül - düm, dün - ya - yı

{ A,B : $\text{ca } 240$ }

12

$b \text{ I}$ B $b-2$ $b \text{ II-4}$

ev - re - ne bül - düm sev - giyi bul - dum sev - giyi bul - dum
halk - la - ra bül - düm tür - kü yü bul - dum tür - kü yü bul - dum

17

Z B $b-2$ $b \text{ II-4}$

sev - giyi bul - dum, sev - giyi bul - dum
tür - kü yü bul - dum, tür - kü yü bul - dum

23

1. Z 2. C $\text{b III}+3$ $\text{b III}+3$

Mellanspel

29

c c-1 a 1 b IV-4

35

b V-2 b II-4 Z

40

Z Dal §

46

(Mellanspel 1 : $\text{♩} = 240$)

17. Hangi bağın bağbanısan gülüşen

C

d1 z

1

D

d1 f

5

g

d z

9

A

z b

Di - yar - ba - kir e - tra - fın - da bağ - lar va - r

13

B

b-1 z b-1

bağ - lar va - r fi - til ip - ler yü - re - ğim - de

17

21

d *z* *A*
a
ya - ram va - r a - man sen gi - der - sen be - nim bağ - ka

25

b *b-1* *z* *B1*
c
ki - mi - m va - r ki - mi - m va - r is - te - rem ki

29

b-1 *d1* *z* *C*
e
bir - gün ev - vel ge - le - sen a - man öl - düm, bit - tim

33

d1 *z* *D*
e1
e - ri - di - m kül o - l - düm a - man o se - nin a - ı -

37

d1 *l* *g*
kin e - lin - den ha - yul - düm a - ma - n se - sin al - dım

41

The musical score for page 41 consists of three staves. The top staff is a vocal line in a bass clef, with lyrics written below it. The lyrics are: "yü - zü - nū shē gōr - dūm a - yī - dūm a - mān". Above the vocal line, there are three labels: "dī" above the first measure, "z" above the second measure, and "x" above the third measure. The middle staff is a piano accompaniment in a treble clef, and the bottom staff is a piano accompaniment in a bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The music is written in a Western style with notes, rests, and bar lines.

18. İlk yazla

A
a

$\text{♩} = \text{ca } 116$

a

1

B
b

b'

4

C
c

C
d

7

z

10

B^I
b⁺+2

b⁺+2

b IV+1

Bir kuş uç - tu, duy - dum

bir - çi - çek aç - tı, duy - dum

pp

f

pp

13

bV+1

b VI

b⁺

bir yel es - ti, duy - dum

f

pp

mf

16

b⁺

C

ilk - yaz - la, ilk - yaz - la ilk - yaz - la, ilk - yaz - la

f

f

f

f

19