

موسیقی ترکیه

تجربه‌ی موسیقی،
بازنمود فرهنگ

الیت بیتس

ترجمه‌ی لیلا رسولی



مؤسسه‌ی فرهنگی - هنری ماهر
تهران ۱۳۹۷

۷.....	دیاجه
۹.....	پیش گفتار.....
۱۷.....	مقدمه
۲۲.....	فهرست تراک‌های سی‌دی.....
۲۵.....	۱. سازها و موسیقی‌های روستایی آناتولی.....
۲۶.....	فرم‌های آوازی روستایی: تورکو و اوزون‌هاوا.....
۳۲.....	شعر عاشیقی و شاعران این حوزه.....
۳۴.....	موسیقی مقدس/غیرمذهبی علوی.....
۴۲.....	آلات موسیقی خانواده‌ی ساز.....
۴۷.....	تولید ساز.....
۵۲.....	کمنچه و آواز محلی کارادنیز.....
۵۵.....	موسیقی رقص و طبل‌نوازی: آیون‌هاواسی و آسکی داوول.....
۵۹.....	خلاصه: موسیقی روستایی در مناطق شهری ترکیه.....
۶۱.....	۲. موسیقی‌ها و سازهای شهری.....
۶۳.....	تاریخچه‌ی موسیقی هنری شهری تا سال ۱۹۵۰.....
۶۹.....	عود.....
۷۴.....	بسترها ۱: امین‌انگان اوسکودار موسیقی جمعیتی.....
۷۸.....	شارکی و فصول: فرم‌های آواز و سوئیت.....
۸۰.....	تنبور.....
۸۲.....	ساخت موسیقی هنری سازی.....
۸۳.....	زُمان ایون‌هاواسی.....
۸۵.....	بسترها ۲: موسیقی رستوران‌ها و می‌هانه‌ها.....
۸۷.....	کلاسیک کمنچه (لیرا پلیتیکی).....
۸۸.....	خلاصه
۹۱.....	۳. ویژگی‌های موسیقایی: زمان و کشش دراماتیک.....
۹۲.....	اصول، ساختارهای ضربی و متر.....
۹۵.....	ساختارهای ضربی نامتعارف و حس آکساک.....

تورک آکسائی.....	۹۵
دور توران و دور هندی.....	۹۷
اصول‌های چهارضربی.....	۹۸
نیم‌صفیان.....	۱۰۰
اصول‌های ترکیبی.....	۱۰۱
ریتم‌هایی که در قالب ساختارهای ضربی آکساک ساخته می‌شوند.....	۱۰۳
مقایسه‌ی لایه‌های ریتمیک در فرم‌های رقص کارشیلا و زیبک.....	۱۰۷
فرم موسیقایی: سُرو-جواب.....	۱۱۰
ساختار ملدیک: سیر و دوراک.....	۱۱۳
خلاصه.....	۱۱۸

۴. موسیقی‌های مردمی و هنری تنظیم‌شده و سازهای جدید.....	۱۱۹
آثار تنظیم‌شده در گروه‌های موسیقی هنری.....	۱۲۲
ساخت موسیقی کارادنیز.....	۱۲۸
«بو دنیا بیر پنجره».....	۱۲۸
تنظیم‌های علوی: درتلی دیوانی و قطعه‌ی «زمانی گلیر».....	۱۳۵
آرابسک.....	۱۴۰
تنظیم‌های کردی و «کچه کوردان» آینور.....	۱۴۴
شرح حال: ارکان اُغور.....	۱۴۹
خلاصه.....	۱۵۲

۵. موسیقی، سیاست و معنا.....	۱۵۳
به یاد یک ژنرال: «آتاتورک آغیت» اثر عاشق وِیسل.....	۱۵۳
قهرمانان مردمی و سیاست‌های سوسیالیستی در آوازهای گروپ یُروم.....	۱۵۶
هویت آذری و ارمنی و داستان «ساری گلین/ساری گیلین».....	۱۵۹
کلام آخر.....	۱۶۳
واژگان.....	۱۶۵
منابع.....	۱۷۲

دیباچه

در طول سه دهه‌ی اخیر علاقه به موسیقی در سراسر جهان رشد چشمگیری داشته است. گواه این امر را می‌توان در افزایش دوره‌های موسیقی در دانشگاه‌ها، رونق یافتن بازار «موسیقی ملل» در حرفه‌ی ضبط و پخش موسیقی، و رواج اجرای موسیقی به عنوان یک جاذبه در صنعت گردشگری بین‌المللی یافت. این امر موجب شده تا شمار تحقیقات و انتشارات در زمینه‌ی موسیقی‌شناسی قومی که شامل ایجاد ابزارها و متون مرجع می‌شود افزایش چشمگیری یابد. الگوی اصلی دوره‌های آموزشی «موسیقی ملل» (که مثل تورهای جهانگردی آدم‌ها را طوری اسیر برنامه‌ی سفر می‌برد و می‌آورد که گویی نه چشم دارند و نه مغز) مانند ساختار کتاب‌های آن دیگر قدیمی شده است؛ خواه این کتاب‌ها، مجموعه‌ای تک‌جلدی از مقالات با نویسندگان متعدد باشند که وجه اشتراک آنها در ایده‌ی «بررسی» با منابعی معتبر برای مطالعه‌ی فرهنگ‌ها است و خواه مجموعه پژوهش‌هایی با یک نویسنده که مدعی دربرداشتن موسیقی ملل و موسیقی‌شناسی قومی هستند. زمان تغییر فرا رسیده است.

مجموعه‌ی حاضر با عنوان مجموعه‌ی موسیقی جهان الگوی جدیدی را ارائه می‌دهد. اکنون، مدرسین با انتخاب از میان گروهی از پژوهش‌های موردی، می‌توانند دوره‌های آموزشی خودشان را طرح‌ریزی کنند و تصمیم بگیرند که چه موسیقی‌ای و چقدر می‌خواهند تدریس کنند. این مجموعه ویژگی دیگری نیز دارد؛ به جای آنکه منطقه‌ی جغرافیایی وسیعی‌ای را به صورت یکپارچه در نظر بگیرد و از کشورهای مختلف آن منطقه مثال‌های سطحی بیاورد، پژوهش‌های موردی را به دو شکل ارائه کرده است: یک دسته بر روی فرهنگ خاصی متمرکز شده‌اند و دسته‌ی دیگر بر یک منطقه‌ی جغرافیایی مجزا. در هر صورت، هر جلد از این مجموعه ژرفای بیشتری از بررسی‌های متداول را نشان می‌دهد. مضمون برجسته در هر پژوهش ملاک انتخاب موسیقی مورد بحث بوده و موسیقی معاصر، نقطه‌ی آغازین هر مجموعه است. به اطلاعات تاریخی و رسوم نیز به دلیل اینکه شرح مفیدی از زمان حال ارائه می‌کنند،

پرداخته شده است. افزون بر این، مباحثی از قبیل جنسیت، جهانی شدن و اصالت نیز به جهت ایجاد یکپارچگی در خلال مجموعه مطرح می‌شوند. این مباحث در جلدی با عنوان موسیقایی بیان‌دیشیم (نوشته‌ی وید) که حکم چارچوبی برای کل مجموعه را دارد، مطرح شده‌اند. این کتاب راهنما با معرفی موضوعات فوق و روش‌های دیگر اندیشیدن به اینکه مردم چگونه در زندگی به موسیقی معنا بخشیده و از آن بهره می‌برند، راه را برای موردپژوهی‌های آتی هموار می‌کند. به علاوه، موسیقایی بیان‌دیشیم مولفه‌های بنیادین موسیقی را که در نظام‌های موسیقی سراسر دنیا به کار برده می‌شوند معرفی می‌کند. به این ترتیب، نویسندگان هر یک از پژوهش‌های موردی می‌توانند به سرعت و بدون نیاز به صرف زمان برای توضیح آن مولفه‌ها، به موضوع مورد مطالعه‌ی خود بپردازند. آموزش جهانی موسیقی (نوشته‌ی کمبل) نیز کتاب مبنای دیگری است که مدرسین را در استفاده از کتاب موسیقایی بیان‌دیشیم و پژوهش‌های موردی مجموعه راهنمایی می‌کند.

عنوان فرعی این مجموعه «تجربه‌ی موسیقی، بازنمود فرهنگ» نیز، اشخاصی که یا موسیقی می‌سازند و یا به طریقی آن را تجربه می‌کنند و از این راه، از فرهنگی مشترک سخن می‌گویند را در صف اول قرار می‌دهد. این هم‌صدایی با مطالعات جهانی در رشته‌هایی مانند تاریخ و مردم‌شناسی با تمرکزشان روی روندها و درون‌مایه‌هایی که پژوهش‌های بین‌رشته‌ای را موجب می‌شوند، دلیل نامگذاری این مجموعه است، یعنی مجموعه‌ی موسیقی جهان.

ویراستاران مجموعه

بانی سی وید

پاتریشیا شیهان کمبل

پیش‌گفتار

هدف از نگارش این کتاب معرفی موسیقی ترکیه‌ی امروزی به عموم خوانندگان از جمله دانشجویان و مدرسان قوم‌موسیقی‌شناسی و خوانندگان علاقه‌مند به دانستن درباره‌ی هنرهای بیانگر معاصر در آسیای غربی است. تمرکز اصلی کتاب بر موسیقی در استانبول امروزی است که از آن جمله می‌توان به موسیقی‌هایی که مهاجران از بخش روستایی آناتولی به استانبول آورده‌اند (فصل ۱)، موسیقی‌های هنری و مردمی شهری (فصل ۲)، تنظیم‌های معاصر از موسیقی شهری و روستایی (فصل ۴) و موسیقی‌هایی با مضامین سیاسی (فصل ۵) اشاره کرد.

چهار مبحث به هم مرتبط در سراسر کتاب مطرح می‌شوند و نمونه‌های شنیداری، تمرین‌ها، تصاویر و متن را به هم پیوند می‌دهند: نخست اینکه موسیقی در ترکیه، چه در گذشته و چه حال، جزئی جدانشدنی از هویت ملی و فرآیند شکل‌گیری آگاهی ملی درباره‌ی تفاوت‌های فرهنگی منطقه‌ای و محلی بوده و هست، تفاوت‌هایی که به چندگانگی معنای آن موسیقی‌ها در ترکیه‌ی مدرن منجر شده است. دوم اینکه فن‌آوری‌های متعدد در خلق روایت‌های جدید از موسیقی‌های سنتی و هنری در ترکیه نقشی محوری ایفا می‌کنند (فرآیندی که به آن تنظیم می‌گویند). سوم اینکه شکل‌های آموزش موسیقی و تعامل در قالب گروه‌نوازی، در عین حفظ برخی ویژگی‌های سنتی، دستخوش تغییرات چشم‌گیری شده‌اند که با مسائل ناشی از تغییر در جامعه‌ی ترکیه‌ی معاصر مرتبط است. و چهارم اینکه شیوه‌ی نواختن و ساختمان آلات موسیقی آناتولی امروز با هویت‌های ملی، محلی و منطقه‌ای و همچنین با تنظیم‌های گروه‌نوازی و ضبط شده‌ی موسیقی‌های سنتی و هنری در ارتباط است.

مفاهیم مکان و فضا و به‌ویژه برهم‌کنش میان هویت‌های ملی، منطقه‌ای و محلی تأثیراتی شگرف بر دانش‌های عملی موسیقی در آناتولی داشته و متقابلاً به شکلی ملموس از این دانش‌ها متأثر شده است. بعضی رقص‌ها، آلات

موسیقی و فرم‌های آوازی صرفاً در منطقه‌ای کوچک یافت می‌شوند و ماهیتی محلی دارند، حال آنکه برخی دیگر به واسطه‌ی اجرا در گروه‌های هم‌نوازی دولتی و برنامه‌های رادیو و تلویزیونی و همچنین تشکیل کمپینی دولتی برای شکل‌دهی نوعی آگاهی ملی درباره‌ی مناطق و نواحی مختلف ترکیه جنبه‌ی ملی پیدا کرده‌اند، و نتیجه‌ی آن ایجاد آرشیوی دولتی با بیش از پنجاه هزار تورکو (آوازهای مردمی ترکیه‌ای با نویسندگان گم‌نام) بوده است که از مباحث اصلی فصل ۱ کتاب است. بعدها حمایت‌های دولتی مشابه شامل حال موسیقی شهری شد و فرم آوازی شارکی به نماد شهر جهان‌وطنی استانبول بدل گردید (فصل‌های ۲ و ۴). نواحی، مناطق و ایده‌های فراملیتی نیز از موضوعات محوری در موسیقی سیاسی ترکیه هستند و در قالب شعری مردمی که در بزرگداشت بنیان‌گذار جمهوری ترکیه سروده شده، آوازهایی در مخالفت با فساد دولتی، آوازهایی که با بهره‌گیری از زندگی‌نامه‌ی قهرمانان مردمی دوره‌ی عثمانی از سیاست‌های سوسیالیستی حمایت می‌کنند و در نهایت ماجرایی یکی از معروف‌ترین و مورد اختلاف‌ترین آوازهای مردمی یعنی «ساری گلین/ساری گیلین» ظهور و بروز می‌یابند (فصل ۵).

فن‌آوری‌های متعددی در انتقال سبک‌های موسیقی روستایی و شهری موثر بوده‌اند. اما هریک از آنها به میزانی متفاوت با دیگران بر دانش عملی اجرای موسیقی تأثیر گذاشته است. با شروع به‌کارگیری سبک ن‌نگاری غربی با استفاده از خط حامل در موسیقی روستایی آوازهایی که پیش‌تر زمان‌بندی منعطفی داشتند خشک و ثابت شدند و این بار با توجه به درک و تصورات اروپایی از زمان موسیقایی تجسم یافتند. نظام اصول (فصل ۳) که شیوه‌ای قدیمی و بومی در تصویر کردن زمان موسیقایی است، همچنان کاربرد دارد، اما زیبایی‌شناسی و دانش عملی اصول هم تغییر کرده است. ضبط صدا در ترکیه از حدود سال ۱۸۹۹ آغاز شد و از آن زمان بسیاری از ضبط‌های اولیه از تکنوازی تنبوری جمیل پی به نمونه‌هایی از دانش عملی اجرای موسیقی هنری شهری بدل شده و بیش از همه سرمشق قرار گرفته‌اند (فصل ۲). از

اواخر دهه‌ی ۱۹۹۰ فن‌آوری‌های ضبط صدا به صورت دیجیتال و چندترایی به ابزاری اصلی در تولید و مدرن‌سازی موسیقی تنظیم‌شده‌ی مردمی ترکیه و قومی آناتولی تبدیل شده‌اند (فصل ۴).

سرشت اجتماعی موسیقی‌سازی - اینکه مفهوم گفتگو چگونه موسیقی آناتولی را شکل می‌دهد، آموزش و انتقال موسیقی به چه صورت است و اعضای گروه‌های هم‌نوازی چه‌طور باهم تعامل می‌کنند - مساله‌ای عمده در تجربه‌ی موسیقی در ترکیه‌ی معاصر است. یکی از جنبه‌های اصلی فرم موسیقایی در بیشتر سبک‌های موسیقی آناتولی گفتگویی است که در قالب سُرُو (سوال) و جواب (جواب) میان دو بخش موسیقایی در جریان است (از مباحث محوری فصل‌های ۳ و ۴). در حیات موسیقایی علوی‌ها (طریقتی مذهبی توام با بدعت که در سراسر آناتولی پیروانی دارد) هم آموزش و هم اجرای موسیقی در بستر گردهمایی‌هایی نیمه رسمی و «گفت و شنودگونه» موسوم به محبت صورت می‌گرفت (فصل ۱). مشق هم که بستر آموزشی سنتی‌ای مشابه محبت برای موسیقی شهری بود با تبدیل شدن به شیوه‌ی آموزشی اصلی گروه‌خوانی در انجمن‌های موسیقی محله‌ها دستخوش تغییرات ظریفی شد (فصل ۲). پیش از دهه‌ی ۱۹۳۰ موسیقی در ترکیه در گروه‌های بزرگ اجرا نمی‌شد، اما در عرض یکی دو دهه گروه‌های کر بزرگ و ارکسترهای موسیقی مردمی و هنری شکل گرفتند. فصل ۴ به فرآیند تنظیم می‌پردازد که در آن سبک‌های تکنوازی یا گروه‌نوازی کم‌تعداد قدیمی به اجراهای گروهی صحنه‌ای یا گروه‌نوازی‌های شبیه‌سازی شده که در استودیوی ضبط سرهم می‌شوند تبدیل می‌گردند.

آلات موسیقی صرفاً اشیایی با جاذبه‌ی تاریخی یا ابزاری برای موسیقی‌سازی نیستند، بلکه دریچه‌هایی به جامعه، تاریخ و فن‌آوری‌اند. ترکیه بی‌تردید مرکز تولید آلات موسیقی در خاورمیانه و آسیای مرکزی است و تولیدات خود را به آذربایجان، شبه‌جزیره‌ی عربستان، ایران، اروپا و آمریکای شمالی صادر می‌کند. با مقایسه‌ی دو تولیدکننده‌ی ساز و یک سازنده‌ی عود به مسائل مربوط به ساختمان آلات موسیقی، مدیریت جنگل و تاثیر رشد معاملات

بین‌المللی بر صنایع حرفه‌ای محلی می‌پردازیم و بررسی می‌کنیم که چگونه موسیقی‌دانان معاصر و زیبایی‌شناسی موسیقایی در حال تغییر باعث ایجاد تغییرات در طراحی آلات موسیقی شده‌اند (فصل‌های ۱ و ۲). به این مسئله خواهیم پرداخت که چرا باغلامای دسته‌بند حائز چنین نقش برجسته‌ای در ملی‌گرایی ترکیه در قرن بیستم شد، حال آنکه خویشاوند دسته‌کوتاهش، یعنی دده‌ساز علوی‌ها هیچ ربطی به ملی‌گرایی ندارد، اما در مقام یک ساز مقدس جایگاه رفیعی دارد. دو مورد از آلات موسیقی هنری شهری را مقایسه خواهیم کرد: یکی تنبور که گفته می‌شود اصالتاً از آلات موسیقی هنری شهری ترکیه است و دیگری عود که آن را یونانی، عربی یا کردی می‌دانند، حتی وقتی که عودنوازان با قومیت ترک نوازنده‌اش هستند (فصل ۲). خواهیم دید که چه‌طور دو فیدل با نام‌های *لیرا* پلیتیکی و *پیتس لیرا* که خاستگاه‌شان یونان بوده است هردو با نام *کمانچه* (که کم‌نجه تلفظ می‌شود) ساز کلاسیک ترکی و ساز مردمی ترکی/لازی شده‌اند. آلات موسیقی جدید هم همچنان در ترکیه ابداع می‌شوند. پرده‌سبز گیتار که نوعی گیتار آکوستیک بدون پرده و ابتکار ارکان اغور است در حال حاضر عملاً از سازهای آناتولی به شمار می‌آید و در اجرای سبک‌های متنوع موسیقی سنتی و هنری به کار می‌رود (فصل ۴).

علاقه‌مندان به موسیقی ترکیه با مطالعه‌ی کتاب بلافاصله متوجه می‌شوند تعدادی از سبک‌های موسیقی و سازها هستند که در این جلد به آنها پرداخته نشده است. در اینجا هدف نه ارائه‌ی کلیتی جامع از ژانرهای موسیقی در ترکیه بلکه ملموس کردن ارتباطات میان دانش‌های عملی سنتی و موسیقی مردم‌پسند تنظیم‌شده‌ی معاصر از طریق پرداختن به سازها و سنت‌های محوری در حد امکانات این کتابچه بوده است. به سازهای بادی نظیر نی، کوال، زورنا، تولوم و می، همچنین ساز قانون و بسیاری از گونه‌های کوبه‌ای نمی‌پردازم. تمرکز بر لوت‌های زخمه‌ای و آرشه‌ای است، چراکه این دسته سازها فراگیرترین خانواده‌ی ساز در ترکیه‌اند، در گسترده‌ترین طیف سبک‌های موسیقی به کار می‌روند و برای هنرجویی که می‌کوشد صداها و معانی اجتماعی این همه ساز

از خانواده‌ی لوت‌ها را از هم تفکیک کند چالشی اساسی ایجاد می‌کنند. جلد موسیقی مصر از این مجموعه به خوبی سازهای نای (نی)، مزمار (مشابه زورنا، همچنین ن. ک. Bryant 1991) و قانون را معرفی کرده است. این سازها اگرچه با مشابه‌های آناتولیایی خود دقیقاً یکی نیستند، در صدا و ساختمان به آنها شبیه‌اند. جلد موسیقی بلغارستان به فلوت کاوال و گایدا (که با کاوال آناتولی و نی‌انبان‌های تولوم متعلق به شرق دریای سیاه در ارتباط است، همچنین ن. ک. Ahrens 1973) پرداخته است.

درباره‌ی سی‌دی شنیداری

بیشتر گزیده‌های گنجانده شده در سی‌دی شنیداری قطعه‌هایی از ضبط‌هایی هستند که کالان موزیک استانبول منتشر کرده است و همه‌جای دنیا در دسترس‌اند. کالان شرکتی استثنایی است که بسیاری از برجسته‌ترین ضبط‌های موسیقی تنظیم‌شده‌ی مردمی و هنری معاصر را به بازار عرضه کرده، پروژه‌های میدانی گسترده‌ای در باب موسیقی‌های آناتولیایی را حمایت مالی کرده و مسئول حفظ نسخه‌های تکثیرشده‌ی باکیفیت از ضبط‌های آرشیوی موسیقی هنری و مردمی موجود که اهمیت تاریخی دارند است. به خاطر هزینه‌های بالای اخذ مجوز نتوانستم چندین ضبط مهم از شرکت‌های ضبط دیگر را در این سی‌دی قرار دهم.

سپاسگزاری

اگر حمایت ویراستاران مجموعه، بانی وید با تشویق‌هایش و همراهی و خوانش‌های دقیقش از زمان ارائه‌ی طرح اولیه تا تحویل نسخه‌ی پایانی و آگاهی و نگاه جامع‌ش به خاطر نظارت بر کل این مجموعه‌ی عظیم و پاتریشیا کمبل با پیشنهادات بی‌نظیرش در باب چارچوب آموزشی اثر، نبود کتاب حاضر هرگز چاپ نمی‌شد. سه عزیز دیگر که نامشان ذکر نشده ضمن بازخوانی کتاب نظراتی بسیار کارآمد، خوش‌فکرانه و دقیق ارائه کردند. جا

دارد از ویرجینیا دَنیلِسِن از دانشگاه هاروارد؛ تئودور لَوین از کالج دارتموث؛ اسکات مارکوس از دانشگاه کالیفرنیا - سانتا باربارا؛ آیرین مارکاف از دانشگاه یورک؛ آن ک. راسموسِن از کالج ویلیام و مری؛ و مارتین استوکس از کالج سنت جان آکسفورد قدردانی کنم. لادی دل آیرا به هزاران شکل این پروژه را حمایت کرد، به ویژه با بر دوش گرفتن مسئولیت سنگین عکاسی، همکاری در انجام مصاحبه‌ها، مدیریت سفر در ترکیه، ویرایش نسخه‌ی دست‌نویس و حمایت‌های معنوی بی‌حد و حصر. در انتشارات دانشگاه آکسفورد گُری شنايدر، جَن بیتی و جنیفر بابسرت تا رسیدن اثر به مرحله‌ی تولید نهایی آن را همراهی کردند. از بنجامین برینر هم به خاطر توصیه‌ها و حمایت‌هایش از این پژوهش از مرحله‌ی پیش از تز تا تبدیل شدن به کتاب سپاسگزارم.

نُه موسیقیدانِ متخصص در ترکیه در انجام این پژوهش در بخش استودیوهای ضبط، تنظیم و موسیقی‌های روستایی نقش عمده‌ای داشتند. مصطفی اوجی دانش تخصصی خود در باب آلات موسیقی خانوادگی ساز^۱ و آموزش آنها را در اختیار من قرار داد و بزرگوارانه در بازخوانی ترجمه‌ی آوازا همراهی‌ام کرد. عایشه‌نور گلیوار سخاوتمندانه آرشیو شخصی‌اش از ضبط‌های میدانی و تخصصش در باب فرهنگ‌های موسیقی و رقص کارادنیز را در اختیارم گذاشت و در طول سفرمان به دریای سیاه مهمان‌نوازی کرد. در شرکت کالان رکوردز، حسن سالتیک محبت کرد و مجوزهای استفاده از آرشیوهای موسیقی و عکس کالان را به ما داد. اولاش اُزدمیر امکان دسترسی آسان به استدیو را فراهم (و افتخار ضبط آلبومش، بودم، را نصیبمان) کرد و همچنین دیدگاه‌های قابل توجهی درباره‌ی فرهنگ و دانش عملی موسیقایی معاصر علوی ارائه نمود. هنگام کار برای آیتکین آتاش، فاتح یاشار و ییلماز یشیل‌یورت چیزهای زیادی درباره‌ی فرهنگ‌های تنظیم و شکل‌گیری ژانر ضبط‌شده‌ی موسیقی قومی آناتولی یاد گرفتم. یلیز کِسکین با سخاوت اجازه داد از عکس‌هایش استفاده کنم و در استانبول و سوملا از ما پذیرایی کرد و در بحث‌های مربوط

۱. در کتاب هر جا «ساز» به صورت ایتالیک نوشته شده منظور نوعی آلت موسیقی ترکی با این نام است، و در غیر این صورت به معنای کلی آلت موسیقی به کار رفته است.

به فرهنگ کارادنیز و لازم مشارکت نمود، عمر اوجی هم دنیای کوبه‌ای‌های آناتولی در موسیقی تنظیم‌شده‌ی علوی و کردی را به ما معرفی کرد. حمایت سرسختانه و بلندمدت همه‌ی این افراد شامل حال این پژوهش شده است. دو استاد و راهنما الهام‌بخش من برای آغاز حدود دو دهه پژوهش بودند. در سال ۱۹۹۲، اسکات مارکوس یک عود و چند برگ نُت به دستم داد و با آن دنیای موسیقی و فرهنگ عرب را پیش رویم گشود. درباره‌ی این کتاب هم بازخورد مفصلی ارائه نمود که به واسطه‌ی آن نحوه‌ی ارائه‌ی مفاهیم موسیقایی-نظری تا حد زیادی اصلاح شد. نجاتی چلیک، استادِ عود و مقام، مرا به تحصیل در ترکیه دعوت کرد و تشویق نمود تا ناظر تمرین‌های گروه دولتی موسیقی ترکی استانبول باشم و از سال ۱۹۹۳ با لطف و محبت برایم کلاس خصوصی دایر کرد.

از افراد متعددی که در استانبول ما را در انجام این پروژه یاری رساندند متشکرم. در استدیو ز ب: سُنِر آکالین، نریمان گوئش، متین کالاج، ایوب هامیش، ارتان تکین، سرکان چاغری و متین ییلماز همفکران و همکارانی فوق‌العاده بودند که با آنها بحث‌های سازنده‌ای درباره‌ی فرهنگ کار استدیویی در استانبول داشتیم. لادی و من از صباح آکادیر، آینور دُغان و آیسون دغان به خاطر پیشقدم شدن برای مصاحبه و ارائه‌ی دیدگاه‌های شخصی به ترتیب درباره‌ی فرهنگ محبت علوی و سنت‌های موسیقی زنان گرد ممنونیم. در اوسکودار موسیقی جمعیتی آسلی آکبا امکان حضور و مشارکت‌مان در مشق را فراهم آورد و با دل و جان در بحث مربوط به معنای موسیقی صنعت (هنری) و نقش جمعیت شرکت کرد. جاهت دنیز هم با شور و علاقه درباره‌ی آموزش در جمعیت و مشق با من صحبت کرد. در دانشگاه فنی استانبول شهوار بصیراُغلو مرا به کلاس نظریه‌ی مقامش دعوت کرد و رابرت ریگل ضمن ارائه‌ی حمایت‌های سازمانی برای گفتگوهای درباره‌ی سبک‌های آوازی دنگ‌بج پیش‌قدم شد. تشکر ویژه از اینان آلتان و اعضای گروه پروم برای در میان گذاشتن تجربه‌ی ضبط ییلدیز کوشاندیک؛ از ایلک‌نور یعقوب‌اُغلو

برای مهمان‌نوازی‌اش در آنکارا و به خاطر اینکه با گفتگو و نوای کمنچه شبی الهام‌بخش برایمان آفرید؛ از اندر آباداغلو برای بحث درباره‌ی فرهنگ عامه، سیاست و تأثیرات موسیقایی بر موسیقی تنظیم‌شده‌ی معاصر؛ نائل یورت‌سور برای گشودن درهای استدیو ساند بر روی این پژوهش؛ و از انگین ارسلان برای راهنمایی‌هایش در بحث آموزش ساز در درس‌خانه‌ها. همچنین سپاس از ارگل سُنمز به خاطر صحبت‌هایش درباره‌ی سبک‌های موسیقی محلی متعلق به تونجلی و به خاطر آن شب‌های به‌یادماندنی در ویکتوریا لُکانتاسی؛ از سینان اردم‌سل به خاطر نظراتش در باب نظریه‌ی مقام و موسیقی مولوی و صوفی سینانی؛ باب بیر برای همکاری‌های لُجستیکی و گفتگو درباره‌ی آموزش ساز؛ و از آرزو اُزترکمن به خاطر گفته‌های الهام‌بخشش در باب تاریخ فرهنگ عامه‌ی ترکیه. ازبک اوچار و حسن ساریکایا و رمضان چالای سازندگان عودی بودند که با لطف و مهربانی نظراتشان درباره‌ی دنیای تولید آلات موسیقی را در اختیارمان گذاشتند و دربِ مغازه‌هایشان را به روی لادی و من گشودند.

در خارج از ترکیه از ریچارد اندرُسن به خاطر راهنمایی‌هایش در زمینه‌ی چرخه‌ی کاریِ تصویر دیجیتال ممنونم. کُری ویتزلین، جاسلین گیلبو و گراهام سنت جان همگی دوستی و حمایت‌های معنوی‌شان را در مراحل مختلف پروژه نثار ما کردند. همچنین از خانواده‌های بیتس و دل‌آیرا به خاطر تشویق‌ها و کمک‌هایشان به هزار شکل و صورت کمال امتنان را دارم. بخشی از هزینه‌های این پژوهش را موسسه‌ی پژوهشی آمریکا در ترکیه (۲۰۰۶-۲۰۰۷)، بنیاد آموزش بین‌المللی فول‌برایت (۲۰۰۵-۲۰۰۶) و یوسی برکلی و دانشگاه وزلین تأمین کرده‌اند.