

“ ETNOMÜZİKOLOJİDE ÇALGI ODAKLI ÇALIŞMALAR VE KÜLTÜREL BAĞLAMIYLA ÇALGI ” “ INSTRUMENT-ORIENTED STUDIES IN ETHNOMUSICOLOGY AND “MUSICAL INSTRUMENT” WITH ITS CULTURAL CONTEXT ”

Arş. Gör. Dr. Murat Küçükebe*
Res. Assist. Dr. Murat Küçükebe*

ÖZET

*Bu makale belirli bir kültürel bağlamı taşıma, gösterme, değiştirme ya da değişen kültürel tasarımlara görünürlük kazandırma potansiyeli açısından çalgıları ve çalgı kullanımına ilişkin örneklerin incelenmesini merkez almaktadır. Çalgılara ilişkin literatürü incelerken özellikle *Popular Music And Society* dergisinin söz konusu bağlama yerleşen özel sayısından yararlanmaktadır. Bu sayıdaki makalelerin hepsi, değişik konuları ele alsalar da çalgıları kültürel bağlamları içinde değerlendirildikleri için ortak bir merkez çevresinde toplanmaktadırlar.*

Anahtar Kelimeler: *Etnomüzikoloji, Çalgı, Kültürel bağlam.*

ABSTRACT

*This article focuses on the musical instruments with regard to their potential of carrying, displaying and changing the cultural context or making these transformed cultural designs visible and also aims to analyse the examples on the usage of the musical instruments. While analysing the literature regarding the musical instruments, the special issue of the *Popular Science and Society Magazine* that corresponds with the aforementioned context was referred to. Although all of the articles in this issue focus on different subjects, they share a common ground handling the musical instrument with its cultural context.*

Keywords: *Ethnomusicology, Musical instrument, Cultural context.*

* Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü 35320 Narlıdere/ İzmir.

*Etiliz byritilünivewsbey Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü 35320 Narlıdere/ İzmir.

E-mail: muratkucukebe@yahoo.com

GİRİŞ

Amatör ya da profesyonel müzisyenler çalmak için seçtikleri çalgılarla meşgul olurken çeşitli kasları kuvvetlendiren ve o çalgıyı çalmayı kolaylaştıran teknikler ve jestlerin yanında sesler ve o çalgıyı saran anlamlarla da meşgul olurlar (Waksman, 2003:257). Müzik icrasında kullanılmamasından öte, çalgılar “müzik” olarak tanımlanan kültürel fenomeni ortaya çıkaran bir dizi sürecin kesişme noktasında durmaktadırlar. Çalgılar müzik teorisi ve müzik tekniğine ilişkin bilginin maddi kaynaklarıdır. Bununla birlikte, uzun bir geçmişe sahip gelenekleri ve geleceğe ışık tutacak yenilikleri taşımak için kullanılacak kültürel ürünlerdir (2003:252).

Ne var ki çalgıları kültürel bağlamları içinde inceleyen çalışmaların tarihi eski değildir. İnsanlığın müzik yapma ve müzik dinleme ediminin “evrensel” temelini araştırmaya odaklanan karşılaştırmalı müzikoloji döneminin, dünya halklarının müziğini “keşfetmeyi” hedefleyen yaklaşımı uzun süre devam etmiştir. Ancak antropolojik ve müzikolojik yaklaşımın birleşmesi ile etnomüzikolojinin inceleme konuları zamanla zenginleşmiş, antropoloji ve sosyolojinin, etnomüzikolojinin kuramsal alanını beslemeye başlamasıyla müziğin “anlamı” ve “sosyo-kültürel işlevine” yönelik çalışmalar artmış, özellikle 1950’lerden sonra çalgılar da çeşitli çalışmalarda bu yaklaşım gözetilerek ele alınmaya başlanmıştır (Kaplan, 2005:46).

**

Karşılaştırmalı müzikoloji dönemi ve öncesinde yapılan çalışmalar ağırlıklı olarak çalgıları tanımlama, kayıt altına alma, köken ve geçirilen evrimle ilgili değerlendirme yapmaya yönelikler ve bu çalışmalardan elde edilen veriler ışığında çalgıları sınıflandırmaya yönelik çeşitli şemalar hazırlanmaktaydı. İlginin ağırlıklı olarak kapsamlı ve gelişkin şemalar aracılığı ile çalgı sınıflandırması yapmaya yönelik olduğu bu süreç sırasında iki önemli düşünür, Tobias Norlind ve Karl Izikowitz, getirdikleri yeni yaklaşımla araştırmacıların belirli çalgıların ve toplulukların detaylı çalışmalarını yaptığı yeni bir eğilimin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Yeni bir sınıflandırma metodu geliştirmiş olmamasına rağmen Norlind, çalgının “neyi” temsil ettiğine ilişkin bir vurgu yapmasıyla kavramı genişletmiştir. Ona göre çalgılar morfoloji, tını ve diziler gibi konularla birlikte performans pratiği, terminoloji, coğrafi dağılım ve kültür tarihi öğeleri de hesaba katılarak ele alınmalıdır. Izikowitz ise çalgı sınıflandırması sırasında akustik prensiplerine sıkı sıkıya bağlı kalınması gerektiğini söyler. Ancak bunun yanında çalgılara yönelik çalışmaların onlarla bağlantılı kültürel, törensel ve sosyal işlevlerinin de araştırmaya dahil edilerek sürdürülmesi gerekmektedir. Bu iki araştırmacının 1930’lu yıllarda ortaya koyduğu yeni yaklaşımın etkisi ile daha sonraki yıllarda eski ve yeni birçok müzik kültürü araştırılmış, çalgıların akustik ve morfolojik özellikleri yanında sosyal bağlamlarını da göz önünde bulunduran çalışmalar yapılmıştır (Kartomi, 2001:286).

1960’larda *Anthropology of Music* (Müzik Antropolojisi) adlı kitabında Alan Merriam, müziğin sadece ses ve teknoloji açısından değil, sosyal anlamı açısından da araştırılması gerektiğini savunmuştur. Merriam’ın bu çalışması etnomüzikoloji alanındaki akademisyenler için katalizör görevi görmüştür. 1970’ler ile 80’lerin ortalarına kadar dünyanın çeşitli yerlerinde birçok aka

demisyen çalgıları akustik, morfolojik, ergonomik, biyolojik, etnoğrafik, antropolojik, sosyolojik ve tarihsel açılarından ele alarak detaylı çalışmalar yapmışlardır. Bu çalışmaların içinde yeni çalgı sınıflandırma şemaları da vardır. Ancak hiçbir şemanın tek başına tüm gereksinimleri karşılayacak yeterlikte olmadığına görülmesi ile birlikte 1990'lara gelindiğinde yeni şemalar yaratmaktan vazgeçilmiştir. Bununla birlikte bu dönemdeki üç çalışma dikkati çekmektedir:

Bu çalışmalardan biri Carol Sue De Vale'nin editörlüğünde yayınlanan, çalgıların kültürel ve teknolojik açılarından gruplandırıldığı ve konunun tarihsel bağlamı ile ele alındığı makaleleri içeren *Issues in Organology* (Çalgı Bilimi Meseleleri) adlı kitaptır. Adı geçen kitapta yazarlar, daha önce yapılan çalışmaların aksine mükemmel sınıflandırma yapmaya çalışmak yerine, sınıflandırmacı düşüncenin çeşitli tarihsel dönemler ve kültürel bağlamlarına ilişkin sonuçları ve bunun sosyomüzikal önemine odaklanırlar. Makalelerden bazıları çalgıların sınıflandırılmasına ilişkin kavramlar hakkındaki bilgiyi genişletirken bazıları daha önce araştırılmamış olan yerel çalgıların sınıflandırılma şemalarının oluşturulmasına katkı sağlamaktadır.

İkinci bir çalışma ise Hornbostel ve Sachs'ın şeması ile Andre Scheaffner'in sistemini birleştiren Genevive Durneon'a ait olan bir sınıflandırma çalışmasıdır. *On Concepts and Classifications of Musical Instrument* isimli üçüncü çalışmada da Margaret Kartomi, çalgı sınıflandırmasının tarihi ve teorisine yapılan katkıları bir araya toplayarak bunları biyolojik sınıflandırma tarihi ve teorisi ile karşılaştırmaktadır.

Kartomi, çalgılara yönelik önceden yapılmış sınıflandırma ve tanımlama çalışmalarının ayrıntılı bir dökümünü sunduğu, *The Classification of Musical Instruments: Changing Trends in Research from the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the 1990* (Çalgıların Sınıflandırılması: 1990'lara özel bir önem verilerek 19. yüzyıldan Günümüze Değişen Eğilimler), isimli makalesinde, bu tip çalışmaların başarılı ve yararlı sonuçları olduğundan bahsetmenin mümkün olduğunu, ancak kültürel fenomenler olarak çalgıların anlamı ve önemi hakkında çok az bilgi sağladığını belirtmektedir. Yazar, eskiden var olan ve hala varlığını devam ettiren kültürlerin ve alt kültürlerin çalgı ve müziklerine ilişkin sınıflandırma ve kavramlar hakkındaki veri eksikliğinin bu alanda kesin bir değerlendirme yapmayı imkânsız hale getirdiğini dile getirmektedir (2003:265).

Müziği kültür içinde ele alma ve sosyal bağlamı gözetmeye ilişkin yeni yaklaşımla çalgı sınıflandırma çalışmaları odak değiştirirken, bir yandan da çalgıların kültürel bağlamlarını konu alan diğer etnomüzikolojik çalışmalar da ortaya çıkmıştır. Dönemin çalışmalarından biri Frederick Grunfeld'in 1969 yılında yayınlanan *The Arts and Times of The Guitar* (Gitar Sanatı ve Tarihi) isimli kitabıdır. Kitapta Eski Çağ'dan Avrupadaki klasik ve romantik dönemlere ve oradan da 20. yüzyıla uzanan gitarın öyküsü kültürel bağlamı ile ele alınır. Gitarda neyin önemli olduğunu açıklamak konusunda yazarın cinsiyetle ilgili metaforları kullanması dikkat çekicidir:

...gitar olarak tanımladığımız eşyanın tarihi, bu çalgı bir kadının vücut şeklini aldığı zaman başlamıştır; omuzlardan hafifçe yuvarlak, belden biraz kavisli ve altta tatlı yuvarlak bir kavisle sona eren bir şekil... (1969:6).

Çalgılar, bir kültürün müzik dizgesi ile ilgili bilgi ile o kültüre ait müziğin işitsel unsurlarını barındırdıkları kadar, tasarımlarından, yapımlarında kullanılan teknolojiye değin içinde buldukları kültürün anlamlarına ve değerler dizgesine ulaşmada da yararlanan sosyokültürel ürünlerdir. Söz konusu ürün, yapım sürecinde kullanılan malzemeler kadar kişisel ve sosyal deneyimlerle de şekillendirilmektedir. Bu noktada çalgılar, testere, matkap ya da keski gibi aletlerle üretilmekte, ancak onların sosyal ve kültürel dünyalarla kesiştiği noktada vücut bulmaktadır. (Dawe, 2003:275).

Bu çerçeveye örtüşen yaklaşım Kevin Dawe'in, *Lyres And The Body Politic: Studying Musical Instruments in The Cretan Musical Landscape* (Lir ve Beden Politigi: Girit Müzikal Sahasında Çalgılarla Çalışma) isimli çalışmasında da görülür. Dawe, çalışmasında Girit müziği ile birlikte, Girit müziğinin çok önemli bir unsuru olan lirin, ada halkı ve onun sosyal yaşamı ile olan ilişkisini anlatır ve incelemesini, ilk olarak Chris Shilling'in kullandığı ve adlandırdığı (2003:280) "fiziksel beden" ile "beden politigi" arasındaki karşılıklı ilişki üzerine kurarak yürütür. Bunu yaparken lirin, köy ve kasaba kutlamalarında nasıl kullanıldığını ve üretim atölyelerindeki yapıyı inceler. Ayrıca lirin çalgı satılan mağazalarda nasıl sergilendiği, kaset kapaklarında nasıl gösterildiği, duruş ve hareketler yoluyla ve aynı zamanda vücut diliyle nasıl ifade edildiği üzerinde de durur. Ona göre lirin fiziksel özellikleri ve kullanımı ile ada halkının toplumsal yapısı arasında paralellikler vardır ve "...bu çalgı otoritenin, erkekliğin, köy kimliğinin, Giritli olmanın ve geleniğin sembolü haline gelmiştir..." (2003:267). Bunun ötesinde lir ve lir müziği ada halkının değerlerini ve inançlarını yansıtmakla kalmayıp aynı zamanda bu yapıların şekillenmesine de yardım etmektedir. Lirin yapısında meydana gelen değişiklikler ile kemanlaştırılması, "...doğu yerine batıyla ve folk üslubu yerine klasik üslupla özdeşleştirilmesi..." (2003:273), Dawe'in çalışmasında çalgıların değışen kültürel kimlik kalıplarını da aktarmaya aracılık etmelerinin belirgin örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır.

Dawe, çalışmasının girişinde, antropolojideki insan bedenini inceleme alanlarıyla ilgili paradigma değışimlerinin çalgılar üzerinde yapılan çalışmalarda da gerçekleşmekte olduğunu öne sürer. Bu değışim, ilk fiziksel antropologların çeşitli insan topluluklarının vücut ve kafatası ölçülerinden yola çıkarak, köken, geçirilen evrim ve sınıflandırma ile ilgili çeşitli sonuçlara varmış olması, ancak günümüze daha yakın zamanlarda yapılan çalışmalarda "ölçüm"den çok "anlam"ın öne çıkarılması ile ilişkilidir. Fiziksel beden ile beden politikası arasında karşılıklı ilişkilerin arandığı çalışmalar ağırlık kazanırken, benzer şekilde önemli ve kalıcı bir paradigma değışimi de çalgılar üzerinde yapılan çalışmalarda gerçekleşmektedir (2003:265). "Çoklu ve disiplinlerarası perspektifler, akademik bölümler arasında işleyen araştırmanın temelini oluştururken maddi, kültürel ve sosyal dünyaların kesişmesi sürdüğü için organolojinin sınırları artık belirgin değildir" (2003:265).

Etnomüzikoloji, antropoloji, maddi kültür çalışmaları, kültürel çalışmalar, sosyoloji, sosyal ve kültürel tarih, medya ve iletişim alanlarından gelen geniş çaplı fikirler dizisinin çalgılara uygulanması yeni bir olaydır. Önem verilen konulardaki bu yeni değışiklik toplumları ve kültürel hayatı inşa eden ve şekillendiren nesnelere olarak çalgıların rolüne yeni anlayışlar getirmektedir.

Gelişmekte olan bu alan, ses üreten nesnelere, anlamın somut halleri, kimliğin yapılandırıcıları ve mekânın algılayıcıları olarak kültürel belleği devam ettirmede nasıl aracı oldukları konusunda fikirler sunmaktadır. Bu çalışmalarda çalgılar, hayat tarzlarının oluşturulmasında aktif rol oynamakta, kimliklerin oluşturulmasında simgesel değer taşımakta ve politik alışveriş sistemlerinin bir parçası olarak görülmektedirler (2003:265).

Bir çalgı, kültürel bağlama ilişkin referansları taşıma ve aktarmada kullanılan yapısal özellikleri sayesinde belirli bir toplumun simgesi haline gelebilir. Bu durumun belirginlik kazanmış çeşitli örneklerini görmek mümkündür. Moğol çalgısı olarak bilinen *morin huur* bu bağlamda ele alınabilecek bir örnektir. Ortaya çıkışı ile ilgili bir efsaneye göre "...burguluk kısmında at başı şeklinde bir işleme bulunan çalgı, sihirli bir atın kemiklerinden, derisinden ve kıllarından yapılmıştır..." (Broughton-Ellingham, 2000:191).

Çalgının burguluk kısmından, yamuk şeklinde tasarlanan gövdesine uzanan telleri, at kılından yapılmıştır. Bununla birlikte yayında da at kılları kullanılır. Burguluğunda ise at başı şeklindeki süsleme dikkati çeker. Moğol kültüründe at imgesinin kullanımı oldukça yaygındır. Komünizmin hakim olduğu dönemde Cengiz Han'ın ismi yasaklanmış, bunun üzerine şarkılarda 'hızlı at' şeklinde şifrenerek kullanılmış, birçok şarkı ilk iki dizesinde at ile ilgili bir betimlemeyi ya da anlatımı içerecek şekilde bestelenmiştir. Bununla birlikte etnisitenin ve ulusal kimliğin bir sembolü olarak görülen *morin huur* "...günümüzde bağımsız ve demokratik Moğolistan'ın bir ikonu haline gelmiştir..." (2000:192).

At imgesinin yaygınlığının sebeplerini özellikle Moğolların hayvancılıkla iç içe geçen gündelik yaşamı ve bu duruma ilişkin kültürel yapı içerisinde aramak mümkündür. Batı Avrupa'nın tamamına eş olan coğrafi genişliği ve 24 milyonluk nüfusu ile Moğolistan, Dünya'da en az nüfus yoğunluğu gösteren bölge olma özelliğini taşımaktadır. Bununla birlikte toplamda yaklaşık 26 milyonu bulan at, deve, koyun, keçi ve sığır sürüleri ile kişi başına yaklaşık 11 canlı hayvan düşmektedir (2000: 198). Hayvancılığın çok önemli bir geçim kaynağı olduğu bu coğrafyada, göçebe olarak ve hayvan güderek yaşayan halk, günlük yaşamda müziği, avlanırken, hayvanları güderken, sütlerini sağarken ve yavrulamaları esnasında, onları kontrol etmeye yardımcı bir öğe olarak çok yönlü bir şekilde kullanır. Yaşamın hayvancılığa bağlı sürdürülebilecek bu bölgede hayvanlar, hayat ve neslin devamı için gereklidir. Bu nedenle onlar ile ilgili gütmeye, süt alma, avlanma ya da savaşa gitme gibi işler esnasında sergilenen beceriler takdir görür ve yüceltilir. Özellikle gençler bu işleri iyi öğrenmek üzere teşvik edilir ve çeşitli sosyal organizasyon şekilleri ile koşullandırılırlar. Örneğin atı çok iyi kullanmak ve at üzerinde hüner göstermek özellikle ergenlik çağına gelmiş bir Moğol erkeği için gerekli bir davranıştır. At üzerinde *morin huur* isimli Moğol çalgısını çalabilmek ve *kömii* adı verilen özel bir vokal tekniği ile şarkı söyleyebilmek iyi bir Moğol erkeği olabilmek ve takdir görebilmek için çok gereklidir. Yaşı gelen her Moğol gencinden bu becerileri göstermesi beklenir.

Burada öne çıkan, çalgıların sadece ağaç, metal ya da deri gibi yapımlarında kullanılan maddi ürünlerden ibaret olmadıkları, onların, içinde buldukları kültürün kendilerine atfettiği değerlerle var oldukları ve bu değerlerden ve çevrelerini saran anlam öbeğinden, içinde bulun-

dukaları toplumun kültürel bağlamından ayrı olarak ele alınamayacaklarıdır. Morin huur isimli bu çalgının fiziksel özellikleri ve Moğol müziği, içerdiği anlamlar ve ilişkiler bütünü ile sosyal yaşamı, onun içerdiği anlamları ve ilişkiler öbeğini destekleyecek bir yapı sergiler. Halk, kendi varlığı için önemli olduğunu düşündüğü unsurları anlatmada, değerli bulduğu ve gene kendi varlığı için önemli olduğunu düşündüğü bir varlığın imgesini kullanmaktadır. Bu nedenle kimi zaman etnisiteyi, kimi zaman belirli bir siyasi anlayışı, kimi zaman da bağımsızlığı sembolize etmek üzere Moğolistan'da at imgesi çeşitli zamanlarda kuvvetli bir sembol olarak iş görür. Günlük yaşamda müziğe duyulan ihtiyaç ve ona verilen önem ile birlikte Moğol müziksel pratiği içinde kullanılan bu çalgı da, müzik ile birlikte çeşitli anlamları aktaran ya da bu anlamların devamlılığını ve kuvvetlenmesini sağlayan kültürel bir araç durumundadır.

Kültürel bağlama ilişkin referansı taşıma ve aktarma özellikleri nedeni ile belli bir çalgı ile ilişkilmiş olmak, o toplumun alt sosyal katmanlarında yer alma sebebi olabilir. Bunun karşıtı olarak belli bir çalgının, üst/elit sınıfa dahil olma ve üst statü durumunun bir göstergesi olarak görülmesi ya da bunu göstermenin ya da kazanmanın bir aracı olarak kullanılması karşılaşılan bir durumdur. Amerikan popüler kültürü bağlamında "banço" hakkında yazan Karen Linn, çalışmasında bu çalgıyı çevreleyen ve zaman içinde değişime uğrayan anlamları ortaya koyar ve 19. yüzyılın sonlarında bu çalgının destekleyicilerinin bançoju "düşük" yerli pozisyonundan orta sınıfın bir temsilcisi konumuna yükseltmesine değinir. Linn, aynı zamanda 1910'larda ve 1920'lerde bir caz çalgısı olarak kullanılan bançonun bu dönemlerde "modern" müzikal etkilelerin ve müziğin ırka ait karakterinin bir temsilcisi olduğunu öne sürmektedir (1994:162). Linn'e göre çalgı, bir odun parçası, tutkal, teller vs.'den fazlasıdır, bu nesnenin asıl özelliği kültürün ona verdiği anlamlarda yatmaktadır.

Sözü edilen toplumsal gönderimleri nedeni ile genel anlamda çalgı çalmak ya da çalgıcılık yapmak toplum tarafından hoş karşılanmayan, olumsuz anlamlar taşıyan bir davranış olabilir. İnsanların çalma işine ilişkin bakış ve değer yargısını etkileyebilen sosyo kültürel normlar bu işe ilişkin edimi kısıtlayabilir ya da çalgı tercihinde etkili olabilir. Çalgı çalan kişiler için "çalgıcı" ya da "cazıcı" yakıştırmasının küçültücü bir anlam içerecek şekilde kullanıldığını görmek Anadolu'da karşılaşılan bir durumdur. Bu bağlamda "çalgıcılık" gibi anlam bakımından eylemi karşılayan, kullanım bakımından hiçbir sakınca içermeyen ve gayet uygun gibi görünen bir kelimenin yerine günümüzde müzisyen ya da enstrümantalist kelimelerinin kullanımının özellikle tercih edilmesi anlamlıdır. "Şeytan bunun neresinde?" şeklindeki Aşık Dertli'ye ait türküde geçen soru, halk arasında küçültücü anlamlar içeren çalgıcılık yapma durumunun bir eleştirisi ya da konu ile ilgili sıkıntının varlığının bir göstergesidir.

Telli sazdır bunun adı	İçinde mi dışında mı
Ne ayet dinler, ne kadı	Burgusunun başında mı
Bunu çalan anlar kendi	Göğsünün nakışında mı
Şeytan bunun neresinde?	Şeytan bunun neresinde?
Abdest alsan aldın demez	Dut ağacından teknesi
Namaz kılsan kıldın demez	Girişten bağlı perdesi
Kadı gibi haram yemez	Behey insanın teres'i
Şeytan bunun neresinde?	Şeytan bunun neresinde?
Venedik'ten gelir teli	Dertli gibi sarıksızdır
Ardıç ağacından kolu	Ayağı da çarıksızdır
Be Allahın şaşkın kulu	Boynuzu yok, kuyruksuzdur
Şeytan bunun neresinde?	Şeytan bunun neresinde?

Belirli çalgıları çalmak, belirli günlerde, ancak o toplumda yaşayan, ayrıcalığa sahip belirli kişilerce yapılabilecek özel bir davranış olabilir ya da bundan farklı bir durum olarak çalgının adı ve onu çalan kişinin adı, içinde buldukları sosyal konuma göre değişebilir. Avrupa'da genellikle dilencilikle ilişkilendirilen sokak müzisyenleri (kemancılar) için *violinist* (kemancı) yerine *fiddler* kelimesinin, kullandıkları çalgılar için de *violin* (keman) yerine *fiddle* kelimesinin küçültücü biçimde kullanılması bunun bir örneğidir. Aslında keman da *fiddle* da çok ufak farklılıklar dışında yapısal olarak aynı (*Hardanger fiddle* dışında) çalgıdır. Ancak *fiddle* şeklindeki isimlendirmenin *violin* şeklindeki isimlendirmeden farklı olarak halk müziği repertuarına ilişkin bir referansı bulunmaktadır. Bununla birlikte kelime, sözü edilen çalgının konser salonlarında yer alması ve ona ilişkin dağarın oluşması öncesine ilişkin bir gönderme de yapmaktadır.

Çalgılar, kadınlar ve erkekler arasındaki çalınma ilişkin sınırlamalara göre de gruplandırılmışlardır. 1561 yılında İngilizceye çevrilip yayınlanan, Castiglione tarafından yazılmış, *Il Cortegione* adlı kitapta, iyi bir müzik bilgisine ve teorisine sahip olmak ile bir çalgıyı çalmak ya da şarkı söylemek arasındaki ilişki, kont ve saraylılar arasında geçen bir diyalogda tartışılmaktadır. Sözü edilen kitapta, kont o dönemin toplumunda bir saraylının müziğe bakış açısının ve müzik adabının nasıl olması gerektiğini anlatmaktadır. Bazı çalgıların saraylı erkekler tarafından tercih edildiği, bazılarının ise saraylılar için yasak olduğu da belirtilmiştir. Buna göre, erkekler için tercih edilen çalgılar genelde yaylı ve ditmeli olmuştur. Bununla birlikte, çalma şekillerinde de kurallar vardır. Erkek, öğrenme sürecinde harcadığı çabayı saklamalı ve her zaman karşıdan istek geldiği zaman çalmalıdır; bir erkeğin kendinden daha soylu birinin karşısında ya da çok büyük kitlelere çalması uygunsuz sayılmaktadır. Bayanların performansının ise zekâdan çok sevimlilik içermesi ve istekli gözükmeyp mutlaka ısrar üzerine çalması beklenmektedir. Sosyal hayatın diğer alanlarında olduğu gibi, müzikte de bir kadından ağırbaşlılık, alçakgönüllülük ve pasiflik beklenmektedir (La Rue, 1997:192).

Bir çalgının sosyal statü aracı olması, kullanımının meşruiyet kazanması ya da kaybetmesi devletin resmi ideolojisine bağlı olarak da değişebilir. Belirli bir çalgı, devletin belirli resmi ideolojisine ya da resmi ideolojinin müzik üzerindeki bazı “ayarlamalarına” karşıt anlamlar içerebilmesi nedeni ile kültürel bakımdan o topluma ait olsa bile, kabul görmeyebilir ya da resmi ideoloji tarafından fiili olmasa da reddedilebilir ve görmezden gelenebilir. Bunun tersi bir durum olarak resmi ideoloji ile uyuşması ya da onu temsil etme potansiyeli taşıması nedeni ile bir çalgı, kültürel bakımdan “dışarıdan” olduğu halde, kullanıma alınmaya ve yaygınlaştırılmaya ya da değişime tabi tutulmaya çalışılabilir. Türkiye’de Cumhuriyet sonrası hız kazanan batılılaşma hareketleri ile birlikte, devlet politikalarının bu yöndeki etkisi ile oluşturulan TRT çoksesli halk müziği koroları ile ilişkili bir proje olarak mevcut yerel çalgıları bazı yapısal değişikliklere başvurarak “ehlileştirmek” ve çok sesli müziği icra etmeye uygun hale getirerek “çağdaştırmaya” çalışmak, bunun bir örneğidir. Söz konusu dönemde, Köy Enstitüleri müzik derslerinde öğretilen piyano, keman, mandolin gibi çalgılar, Batı müziği eşit yedirimli dizgeleriyle okul şarkıları ya da yerel ezgileri seslendirebilme kapasiteleri nedeni ile uygun görülmüş ve eğitime dâhil edilmişlerdir. Dönemin atmosferi içinde, halk müziği, oluşturulmak istenen “tek Anadolu” kültürü ideası içinde görülür ve yaygın çalgı olduğu için bağlama, halk müziğinin temel çalgısı kabul edilir ve halk müziğinin tampere sisteme çevrilen notaları ilkokullardan itibaren batı dağarının yanında müzik kitaplarında yer almaya başlar (Hasgül, 1996: 35, 43, 46).

Müziğin ve çalgıların kültürel bağlamın sınırlarını simgelediği gibi bir düşünce antropolojinin müziğe yaklaşımı için oldukça uygun bir giriş noktası sağlıyormuş gibi görülebilir. “Ancak günümüzde, icranın kaba bir şekilde, altta yatan temel kültürel kalıp ve toplumsal yapıları yansıttığı yolundaki yapısalcı tez antropologlar ve etnomüzikologlar arasında pek az itibar görmektedir” (Stokes, 1997:4). Bunun sebebi, müziğin ve çalgıların kültürel bağlama ait belirli anlam kalıplarının sorgulanmasına ve “dönüştürülmesine” de aracılık ediyor olmalarıdır. Bu nedenle müzik ve çalgıların işlevi basit bir yansıtmanın ötesindedir. Kendi varlığı ile kültürel bağlamı yansıtma özelliğine sahip olan bazı çalgılar, kimi durumlarda kullanıma dair küçük farklılıklar ve yeniden formüle edilen söylemlerle bağlam değiştirmekte ve bu yeni konumlamaya ilişkin yapının anlaşılmasında analitik bir araç haline gelebilmektedirler. Popüler müzikler gibi çalgılar da baskın sosyal organizasyon şekillerini desteklemek ya da onları karşılamak için olduğu gibi bu sosyal ilişkileri yeniden belirlemek ya da yeni alternatifler yaratmak için de kullanılabilirler (Waxsmann, 2003:257).

Neyin Mercan Dede’nin müziksel bağlamındaki kullanılışı müziğin ve çalgıların belirli anlam kalıplarını ve sınırlarını aşmada ve yeni yörüngeler çizmede bir aracı olarak nasıl işlev görebileceklerini gözler önüne sermektedir. Neyin tasavvuf müziğindeki yerleşik kullanımı ile bugün Mercan Dede tarafından yapılan müzikte, çeşitli elektronik altyapı olanakları ve görsel efektler eşliğinde yer alışı oldukça farklıdır ve bu durum, performansa yönelik ayrı bir ilgiyi gerekli kılmaktadır. Mercan Dede’nin tasavvuf müziği içinde yatan kültürü farklı bir müzik tasarımı ile kullanımı ve yeni yorumu, “elektronik tasavvuf müziği” şeklinde yeni bir tanımlamayı da beraberinde getirir. “Mercan Dede müziği” ya da “elektronik tasavvuf müziği” şeklindeki yeni tanımlama, müziğin ve dinleyicilerinin kültürel sınırlarının yeniden çizilmesini ve yerel

değerlerin ifade edilmesi için yeni bir aktarım kanalı ortaya çıkmasını sağlar. Burada, Mercan Dedé'nin, müziğini böyle tanımladığı gibi bir iddia yoktur; ancak, yapılan müziği yukarıda yer verilen şekilde tanımlayan bir dinleyici grubunun varlığı, konuyla ilgili söylemsel bir bilincin inşa edilmekte olduğuna işaret etmektedir.

Neyin yerleşik müzik üslubu dışındaki farklı kullanımı, farklı toplumsal katmanlarla ilişki kurması gibi bir durumu da beraberinde getirir. Dolayısı ile ney çalgısının kullanımı ile ilgili değişim, popüler müzikte ortaya çıkan, yeni kullanım olanakları ile kültürel kimliğin değişen küçük bir birimi hakkındaki fikirlerin açıklık kazanmasına yardımcı olmaktadır. Bu noktada çalgıların, dinleyicilerin ya da müzisyenin kimi zaman yerleşik normlardan sapmasını önlemeyi sağlamakla birlikte, kimi zaman da müziksel performansı ve üretimi yeniden düzenleme konusundaki potansiyelleri de olduğu ortaya çıkmaktadır.

Ney örneğinde olduğu gibi, verili yapıyı değiştirme ya da yeniden düzenleme ile ilgili bu potansiyel, çalgının farklı bir müziksel bağlamda kullanımı ile ortaya çıkan melezlik durumunun dışında, çalgının kendi yapısında yapılan bazı değişikliklerle melezleşmesi ile de ortaya çıkabilmektedir. Bu durum özellikle yerel unsurlarla yerel olmayan unsurların bir arada kullanılmasında kuvvetli şekilde hissedilir. Yetmişli yıllarda Türkiye'de ortaya çıkan ve "Anadolu rock" akımına öncülük eden gruplardan biri olarak bilinen Üç Hürel müzik grubu ile "saz-gitar" isimli, tasarımı Ferudun Hürel'e ait çalgı, bu bağlamda verilebilecek belirginlik kazanmış bir örnektir. Grubun solisti ve saz-gitaristi Feridun Hürel ile yaptığım görüşmede, (7 Nisan 2006 İstanbul, Feneryolu) gruplarından ve yaptıkları müzikten şöyle söz etmektedir:

...Biz sentez müziği yaptık. Anadolu'da yaşayıp da bu kültürel mirastan faydalanmamak olmazdı. Kültürel mirastan faydalandık ve bunu müziğimizde türkü ve rock kalıplarını birleştirip yeni bir senteze ulaşılarak gösterdik. Bu, gerek kullandığımız çalgılardan gerekse kullandığımız sözlerden ve şarkılarımızda işlediğimiz konulardan anlaşılabilir...

Üç Hürel'in müziğinde yerel ve yerel olmayan pek çok müziksel öge birlikte kullanılır. Bu birliktelik ve sentezleme, bir yandan belirli ritim kalıpları ve ezgi seçimi ile yapılırken, diğer yandan da çalgı tercihi ile yapılmaktadır. Bateri, bongo ve çan gibi yerel olmayan ritim çalgıları ile tef ve köy davulu gibi yerel vurma çalgıların birlikte kullanımı buna bir örnektir. Sözü edilen yapı ile müziğin sentezlenmesi kullanılan çalgı bileşimlerinin melezleşmesinden geçmekte, çalmaya ilişkin özelliklerin yanı sıra Üç Hürel'in müziklerini tanımlamaya yönelik tüm "söylemleri" ile de sentezleşme desteklenmektedir. Grubun saz-gitaristi Feridun Hürel'in kullandığı çift saplı elektrogitar ve bağlama bileşimi çalgı, grubun önemli bir kimlik işaretleyicisidir ve sözü edilen sentezlemenin karakteristik bir ögesidir. İlgi çeken bir tasarım olan bu çalgıda, grubun *rock* kimliğini temsilen elektrogitar ile Anadolu kimliğini temsilen bağlama bir araya getirilmiştir. Bu yeni çalgı, çalmaya ilişkin çeşitli kolaylıklar sağladığı gibi (bağlama sesi ile gitar sesinin peş peşe çalınabilmesi vb.) grubun kimlik oluşturmaya yönelik stratejisine de görünürlük kazandırır. Bu eylem, belli bir üslup ile özgül bir unsur olarak çalgının (saz-gitar) kullanımı yolu ile ortaya çıkar. Bu bağlamda çalgı, grubun kendini tanımlama girişimleri içinde somut bir örnek olmakta, dinleyici ile kurulacak ilişkiyi kuvvetlendirmede ve aidiyet hissi yaratmada

sembolik bir anlatım işlevi görmektedir. Çalgı, bir yandan yabancı ve yeni olanla, yani kültürel olarak ithal değer olduğu düşünülebilecek bir öge ile dinleyici karşısına çıkarken, bir yandan da aslı ile olan ilişkisini sürdürmekte bunu da melez olarak nitelenebilecek özelliği ile yapmaktadır. Üç Hürel'in kimlik arayışına ilişkin diğer girişimleri ile birlikte saz-gitar isimli bu çalgı, çifte anlam/bağlam yaratan yapısı ya da anlamındaki muğlaklık olarak görülebilecek özelliği ile grubun farklı toplumsal katmanlarla ilişki kurmasına yaramaktadır. Bununla birlikte müzikte mezleğin oluşumu her zaman bu şekilde olmak zorunda değildir. Çalgılar ve çalgı tınları belirli bir siyasal alana ait çeşitli kültürel grupların farklılıklarına ve bu farklılıklara ilişkin kültürel bağlamlara işaret edecek şekilde de mezelik kurabilirler. Özey Gönlüm ile özdeşleşmiş "yaren" isimli çalgı böyle bir farklı bağlam içinde yerleşmektedir. Yaren, saz-gitar örneğine benzer bir düşünce ile cura, bağlama ve çöğür'ün aynı gövdede birleştirilmesinden oluşur. Bu birleşim, çalma esnasında kimi kolaylıklar sağlamakta, bununla birlikte, sahip olduğu tınlarla, adı geçen üç çalgının kullanıldığı üç farklı kültürel bağlama ilişkin gönderme de yapmaktadır.

Çalgılar üzerinde çalışma yapmanın, tınıya bir dereceye kadar kültürel bir özellik vermek anlamına geldiğini belirten Michael Lydon ve Ella Mandel, akustik ve elektrogitarların kullanıma yönelik farklılıkları hakkında yazmışlardır. Lydon ve Mandel, çalışmalarında, akustik gitar ve elektrogitar arasındaki teknoloji ve kullanıma ilişkin farklılığın ve değişimin, bu çalgılar ile yapılan müziği, edimsel yan ile birlikte kültürel bir eylem olarak da değiştirmiş olduğuna ve bu değişimin çeşitli yeni ilişki biçimlerini ortaya çıkarmış olduğuna dikkat çekmektedir. Lydon ve Mandel'e göre, akustik gitarı çalan kişi tarafından çıkartılan seslerle bu kişinin gitar tellerindeki ve gövdedeki parmak hareketleri arasında doğrudan bir ilişki vardır. Bu nedenle akustik gitar, "içtenlik" içermektedir ve akustik gitardaki bu özellik, rahatlatıcı bir kesinlikte önceden ne olacağının bilinmesine imkân sağlamaktadır. Aksine elektrogitarın sesi, çalgının fiziksel özelliklerine ve çalgıyı çalan kişinin fiziksel özelliklerine daha az bağlıdır. Çalgının sesi bir elektrik dalgası haline geldiği zaman ölmekte ve yeniden siyah bir kutudan çıktığında tekrar doğmaktadır. Bir bağırtı ya da inilti, bazen de bu ikisinin karışımı şeklindeki ses, mıknaşlar tarafından ortaya çıkartılmakta ve çalıcının, hangi hareketin hangi sonucu ortaya çıkartacağı konusundaki beklentilerine dayanmaktadır. Bu nedenle hem elektro ve akustik çalgılarda söz konusu tekniklerin uygulanması sonucu ortaya çıkan sesler, hem de çalıcının teknikleri arasındaki ilişkiler, farklı ilişki çeşitlerini ortaya çıkarmıştır ve bu sesler müzikte çok farklı kullanım alanlarına sahiptirler (1980:152, 153).

Belirli çalgılar belirli türlerle ilişkili kültürel bağlamların göstergesi olabilirler. Örneğin elektrogitar *rock* müzik ile anılırken, çeşitli sentezleyiciler ve dijital kaydediciler tekno, banço *bluesgrass* müziği ile tanınmakta, saksafon ise genelde *jazz*'ı simgelemektedir. Belirli türler belirli çalgısal kimliklere sahiptirler (Waksman, 2003: 255).

Çalgının kimliksel bağlamı ve ona ilişkin bilgi, çalgının yapısal ve kullanıma dair tını-dışı özellikleri üzerine kurulu olan, türler ile onlara ilişkin kültürel göndermelerin yanı sıra çalgının özel tınısına dair çeşitli mecazlar ve atıflarla da oluşturulur. Bu yaklaşımla tını, farklı türlerle ilişkin bağlamsal yapıyı inşa etmeye ve onunla ilişki kurmaya yarayan bir özellik olarak öne

çıkır. Elbette görsel özellikler, anlamlandırmada kuvvetli referanslar sağlar. Ancak işitsel özellikler de taşımaları nedeniyle çalgılar ile ilgili anlamlandırma yapmak çalgının kendini görmeyi gerektirmez. Tıpkı tanıdık birinin sesi ile zihinde canlanan, kişinin fiziksel özellikleri ile isim, cinsiyet, yaş, ortak hatıralar gibi özgün kimliksel özelliklerin ve o kişiye ait belirli yargıların da hatırlanması gibi. Çalgılar gibi çalgı tınıları da belirli türleri ve bağlamları çağrıştıran kimliksel referanslardır.

Çalgı tınıları çeşitli müziksel bağlamların göstergesi olabildikleri gibi aynı bağlam içinde yer alan belirli bir çalgı da sahip olduğu farklı tını ile kullanıldığı ve ait görüldüğü farklı bir coğrafi bölgeye gönderme yapabilir. İzmirli kemençe yapımcıları ile İstanbullu kemençe yapımcı ve çalıcılarının, ürettikleri ve kullandıkları kemençelerin yapısal özelliklerinin farklı olması ve bunun bir sonucu olarak tınısal fark taşımaları nedeniyle kemençenin, İzmirli çalıcı ve yapımcılara göre iki ayrı coğrafi bölgeye, dolayısı ile iki farklı kültürel oluşuma gönderme yapması bunun bir örneğidir.

Birkaç yıl öncesine dek geçerliliğini koruyan genel yargıya göre, “İstanbul kemençesi”, “İzmir kemençesine” göre daha “koyu” ve “yumuşak” olarak nitelendirilebilecek bir tını üretmekteydi. Gerçekte “İzmir kemençesi” olarak nitelenen çalgı, İzmir’de Ege Üniversitesi Devlet Türk Müsikisi Konservatuvarı Çalgı Yapım Bölümü dışında üretilmiyordu. Başka bir deyişle piyasada profesyonel anlamda bu işi yapan ve sadece kemençe yapımı konusunda uzmanlaşma yoluna girmiş herhangi bir kişi yoktu. Bununla birlikte kemençe çalıcısı olarak ustalaşmış ve isim yapmış kişi sayısı da İstanbul’a göre oldukça azdı. Çalıcı ya da yapımcı olarak belirli bir düzeyin üstünde görülen ustalaşmış okullu eğitimciler ya da çalıcılık yapmakta olan belirli kişiler vardı. Ne var ki bu, özellikle “otorite” olarak görülen ve çalıcı sayısı bakımından İzmir’e göre çok daha önde olan İstanbul’un, mesleğin kriterlerinin belirlendiği alan olmasına ilişkin önceliğini değiştirecek oranda değildi.

Bu durum, okuldaki atölyenin ve okul kemençe üretiminin bu işe ilişkin sektörel yapıdan ve piyasa koşullarından, dolayısı ile çalgının üretim kriterlerine ilişkin tınısal referansı elinde tutan önemli bir kaynaktan ve çalgının içinde oluşturulduğu “kültürel bağlamdan” uzak kalmasına sebep oldu. Genel işçilik ve süsleme özellikleri bakımından İzmir’de, İstanbul’da üretilenlere göre daha iyi çalgılar üretildiğini görmek mümkün olsa da sözü edilen durum, okul çalgılarının, çalıcıların tınısal istekleri ile örtüşmemesine sebep oluyordu ve İstanbul kemençesi ya da İzmir kemençesi gibi genel bir tanımlamayı da beraberinde getirmekteydi. Bununla birlikte bu fark, mesleği profesyonel anlamda icra eden genç yapımcıların sayıca artması ve İstanbullu bazı çalıcılar ve yapımcılardan mesleki destek ve öneri almasıyla son yıllarda büyük ölçüde kapandı. İzmir’de de, “İstanbul kemençesi” olarak tanımlanan ve çalıcılar tarafından değer atfedilen çalgının yapısal ve tınısal özellikleri ile benzerlik gösterecek çalgılar üretilmeye başlandı.

Belirli çalgı tınıları, belirli kültürlere ilişkin referanslar taşıyabilir ve onlara gönderme yapabilir. Balalayka sesinin Rusya, sitar ve tabla sesinin Hindistan ya da buzuki sesinin Yunanistan’la ilişkilendirilmesi bu nedenle olasıdır. Ancak bu ilişkilendirmeler için gerekli bağlamsal kodların önceden alınmış olması gerekir. Kodların alımı kültürel deneyim yolu ile olur ve deneyimin şekline, kültürel ve bireysel özelliklere göre anlam değişebilir. Bu nedenle tulum sesinin Anadolu’da yaşayan insanlarca Karadeniz ile ilişkilendirilmesi beklenirken çalgıya ait özel tını,

Anadolu dışında yaşayan, Karadeniz ve Karadeniz müziği ile ilgili hiçbir deneyimi olmayan insanlarca İskoçya ve İskoçyalılarla ilişkilendirilebilir veya benzer tınıya sahip bir çalgıyı kullanan herhangi bir topluluk ile ilgili referans sağlayabilir. Pakistan'da da kullanılmasına rağmen tabla sesinin, Pakistan müziği ve Hint müziği farkına ilişkin herhangi bir referansa sahip olmayan dinleyicilere Hindistan'ı ve Hint müziğini çağrıştırması bu duruma ilişkin bir örnektir.

Musicking (müzikleme) isimli çalışmasında Small'ın "müzik"ten "müzikleme"ye yaptığı terminolojik değişiklik, değiş tokuş edilen, tüketilen ve tekrar üretilen nesnelere koleksiyonu olan "müzik"ten, insanların katkıda bulunabilecekleri bir süreç olarak "müzikleme"ye uzanan kavramsal bir değişimi de içermekte ve müzik etkinliğinin önemine vurgu yapmaktadır. Small, müzikal etkinliğin en temel anlamının bu etkinliğin doğurduğu ilişki çeşitleri içinde bulunduğunu ve müzikal bir performans süresince kurulan ilişkilerin iki çeşit olduğunu belirtir. Bunlardan birincisi sesler arasında kurulan ilişki çeşididir ki bu ilişki müziği icra edenlerce kullanılan formlar ve tekniklerle ilgilidir ve kişilerin müzik yapma konusunda izledikleri çeşitli yolları kapsamaktadır. İkincisi ise katılımcılar arasında ortaya çıkan ilişki çeşididir ve belirli bir performans sonucu ortaya çıkan tüm sosyal olasılıkları kapsamaktadır. Small, bu olasılıkların varlığının birinci ilişki çeşidinden bağımsız olmadığını söyler ve çalgılar aracılığı ile yapılan müziksel katkının, çeşitli vasıtalar ile bu ilişkilerin kuvvetlendirilmesine katkıda bulunduğunu öne sürer.

Çalgı, çalıcı tarafından, var olan kültürel kalıplara ilişkin yerleşik normlarla ilişkilendirme ya da onları yeniden düzenleme amacı ile kullanılacak geniş olanaklar sağlayabilen, önemli ve oldukça kullanışlı bir araçtır. Bu durum, yapısal değişiklik yaratma ya da onu farklı müziksel bağlamlarda kullanma yolu ile olabildiği gibi, çalgının kullanımına ilişkin normlarda küçük değişiklikler yaratmakla da ortaya çıkabilmektedir. Öyle ki çoğu zaman çalcının çalgısını "tutuş şekli" gibi küçük olduğu düşünülebilecek bir ayrıntı bile, izleyici tarafından belirli bir kültürel kalıba gönderme yapılmasına yeterli olacak kuvvetli bir referans sağlayabilir. Örneğin; İzmirli keman çalıcıları için kemanı göğse yakın, arşeyi de ortasına yakın sayılabilecek bir noktadan tutarak çalmak, özel anlam içeren bir davranıştır. Bu davranış, kemanla ilişkilendirilmiş kişiler (çalıcı, dinleyici ya da çalgı yapımcısı da olabilir) için, daha çok geçimini para karşılığında çalgı çalarak sağlayan, genel ve çoğu zaman küçültücü bir anlam içerecek şekilde kullanıldığı söylenebilecek bir adlandırmayla "Roman" olarak isimlendirilen kültürel grubu ifade etmektedir. Özellikle kurumsal anlamda eğitim almış keman çalıcıları için hoş görülmemeyen bir davranış olarak kemanı ve yayı sözü edilen şekilde tutma, çalgı aracılığıyla gerçekleştirilen kültürel anlamlandırma potansiyelinin ne derece yüksek olduğunun görülebilmesi açısından ilgi çekici bir başka örnek olarak öne çıkmaktadır.

SONUÇ

Karşılaştırmalı müzikoloji dönemi ve kendine özgü koşulları sonrasında, antropolojik ve müzikolojik yaklaşımın birleşmesi ile etnomüzikolojinin araştırma alanlarında büyük bir değişim ve genişlemenin ortaya çıktığı görülmektedir. Etnomüzikolojinin, antropoloji ve sosyolojinin, kuramsal alanından yararlanması, müziğin anlamı ve işlevine yönelik çalışmaları arttırmış, söz konusu durum, kültürel bağlamı gözeterek çalgıyı merkezine alan çalışmaların ortaya çıkmasını

da beraberinde getirmiştir. Yukarıda ele alınan örnekler ve incelenen çalışmalar, çalgıların katı bir malzeme ya da müzik yapmaya yarayan ve sadece akustik nitelikleri olan gereçler olmanın ötesinde, insanların birbirlerini etkilemelerine, yeni sosyal örgütlerin kurulmasına ya da kurulu olan sosyal örgütlerin dönüşümüne katkıda bulunan önemli araçlar olduğunu göstermektedir. Bu noktadan bakıldığında etnomüzikolojinin kazandığı bu önemli çalışma sahasının, çalgı yapımı ve kullanımını konu alan ya da çalgının anlam aktarımına imkân tanıyacak şekilde yer aldığı süreçler ve bu süreçlere ilişkin davranış ve tutumlarla ilgilenen çalışmalar açısından ufuk açıcı olduğu görülmektedir.

KAYNAKLAR

- BROUGHTON, Simon, Ellingham, Mark. (2000). *World Music, Roughguide*, London.
- DAWE, Kevin. (2003). "Lyres and the Body Politic: Studying Musical Instruments in The Cretan Musical Landscape", *Popular Music and Society*, Volume 26, No:3, New York: Routledge, s:263-283.
- DAVE, Kewin. (2003). "The Cultural Study of Musical Instruments", *The Cultural Study of Music*, Routledge, New York, s. 274-283.
- DE VALE, Carole Sue, ed. (1990). *Issues in Organology, Selected Reports in Ethnomusicology*, vol. 8, Los Angeles: University of California.
- DOURNON, Genevieve. (1982). "L'héritage muséographique d'André Schaeffner: les collections d'instruments de musique du Musée de l'Homme", *Revue de Musicologie*, s: 214-220.
- GRUNFELD, Frederick. (1969). *The Art And Times of The Guitar: An Illustrated History of The Guitars and Guitarists*, Collier Books Guides Ltd. New York.
- HASGÜL, Nejd. (1996). "Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları", *Dans Müzik Kültür*, Sayı: 62, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, s: 27-45.
- HÜREL, Feridun. (2000). *3 Hürel Bir Efsanenin Öyküsü, Ada Yayıncılık ve Müzik Tic. Ltd. Şti. İstanbul.*
- IZOKOWITZ, Karl G. (1935). *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians*, Göteberg: Wettergen and Kerber.
- KAPLAN, Ayten. (2005). *Kültürel Müzikoloji, Bağlam Yayınları, İstanbul.*
- KARTOMI, Margaret. (1991). *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*, University of Chicago Press, Chicago.
- KARTOMI, Margaret. (2001). "The Classification of Musical Instruments: Changing Trends in Research from the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the 1990s", *Ethnomusicology*, Vol 45, No.2 s: 283-314.
- LA RUE, Helene. (1997). "Music, Literature and Etiquette: Musical Instruments and Social Identity from Castiglione to Austen", *Ethnicity, Identity and Music*, ed: Stokes, Martin, Berg Publishers. s: 189-204, New York.
- LINN, Karen. (1994). *That Half Barbaric Twang: The Banjo in American Popular Culture*, Urbana University of Illinois Press, Illinois.
- LYDON, Michael, Ellen Mandel. (1980). *Boogie Lightning: How Music Became Electric*, Da Capo Pres. New York.
- MERRIAM, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*, Evenston: Northwestern University Press.
- NORLIND, Tobias. (1932). "Musikinstrumentensystematik", *Svensk Tidskrift for Musikforskning*, vol 14, s: 95-123.
- SHILLING, Chris. (1993). *The Body and Social Theory*, London: Sage Publications.
- SMALL, Christopher. (1998), *Musicking*, Wesleyan University Press, Connecticut.
- STOKES, Martin. (1997). "Introduction", *Ethnicity, Identity and Culture in Anthropology*, Oxford.
- STOKES, Martin. (1998). *Türkiye'de Arabesk Olayı, İletişim Yayınları, İstanbul.*
- WAKSMAN, Steve. (2003). "Reading The Instrument: An Introduction", *Popular Music and Society*, Vol. 26, No: 3, Routledge Publications, London, s: 251-261.

