

*Çeviri Makale***Müzik Aletlerinin Bir Etnomüzikolojisi:
Form, İşlev ve Anlam* 1****An Ethnomusicology of Musical Instruments:
Form, Function, and Meaning****Henry M. JOHNSON**
Çeviren: Seyit YÖRE*******Giris**

Müzik aletlerinin² incele[n]mesi, organoloji³ alanında birleştirilirken, maddi kültürün bu nesnelere [aletler], müzikoloji, etnomüzikoloji, antropoloji, arkeoloji, saha çalışmaları, sanat tarihi, ikonoloji ve müzecilik gibi alanlarda da incelenir. Bu alanların kapsamı, müzik aletlerinin çalışılmasında benimsenen çeşitli yönlerden bazılarını açıkça göstermektedir (örn. van Gulik, 1940; Sachs, 1940; Grame 1962, 1972; Winternitz, 1967; Grame ve Tsuge, 1972; De Vale, 1977, 1988, 1990; Tsuge, 1978; Simonson, 1987; Kárpáti, 1989; Brincard, 1989; De Vale ve Dibia, 1991; Johnson, 1993).⁴

Her ne kadar etnomüzikolojinin ana odağı, müzik veya ses nesnesini sosyokültürel bağlamda incelemek olsa da [bu] disiplin, müzik aletlerini diğer alanlara kıyasla genel olarak daha bütünsel bir yaklaşımla da inceleyebilir. Bunun başlıca nedeni, etnomüzikolojinin organoloji, müzikoloji ve antropolojinin bakış açılarını birleştirerek, belirli ve genel ortamlarda (yani, ses üreten bir aletin çalıştığı veya anlaşıldığı bağlamlar), maddi nesne [alet], onun bağlamı ve müziği arasındaki karşılıklı ilişkinin incelenmesini ve bunların her biriyle bağlantılı anlamların anlaşılmasını içeren bir alet çalışması üretebilmesidir.

Bu tartışma, etnomüzikolojinin müzik aletlerini nasıl inceleyebileceğini gösteren dört ana çalışma alanıyla ilgilidir: form, bağlam, performans ortamı ve çalgı, icracı ve ses nesnesi arasındaki karşılıklı ilişki. Maddi nesnenin formunun ve içinde bulunduğu bağlamın belirlenmesi, belirli durumlarda aletin, performans ortamını [da] içerebilecek, işlevini gösterir. Ses üreten bir aletin

* Bu makale, "An Ethnomusicology of Musical Instruments: Form, Function, and Meaning" başlığıyla ilk olarak *Journal of the Anthropological Society of Oxford / JASO* 26(3), (January 1995), ss. 257-269'da yayımlanmış, yazarının ve dergi editörünün izniyle de ilk defa Türkçe çevirisiyle sunulmuştur. Çevirmenin dipnotları kısaca "(ç.n.)" olarak belirtilmiş olup diğerleri yazarın dipnotlarıdır. Makalede, yazanın alıntılarında haric, çevirmenin ek açıklamaları "[]" biçiminde köşeli parantezlerle yer almıştır (ç.n.).

¹ Makale başvuru tarihi: 01.09.2021, makale kabul tarihi: 06.10.2021.

** Prof., University of Otago, School of Performing Arts, henry.johnson@otago.ac.nz, ORCID: 0000-0002-1123-8415 (ç.n.).

*** Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, seyityore@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5833-4271 (ç.n.).

² "Müzik aleti" ve "müzik" terimleri başlangıçta araştırmanın yüzyesnel düzeyinde kullanılır. Belli davranış biçimlerinin ve ses üreten aletleri kavramsallaştırma yollarının kültürlerarası benzer terimlerle doğrudan ilişkili olabileceği görülebildiğinde, yerel kavramlar elbette belirli bir analiz boyunca baskın olacaktır.

³ Organolojinin sınırının tarifleri, örneğin, Hood, 1971; Wachsmann, 1984; Dournon, 1992; De Vale, 1990 ve Kartomi, 1990 tarafından sağlanmaktadır.

⁴ Başka araştırmacılar gibi bu yazarlar, müzik aletlerini sadece ses üreten nesnelere ziyade, müziğin maddi kültürüne ait anlam nesnelere olarak görerek, müzik aletlerini salt fiziksel biçimlerinin ötesinde incelemişler ve kültürel anlam, sembolizm, mitoloji ve ikonoloji gibi yönlere bakma eğiliminde olmuşlardır.



kültürdeki işlevlerini ve anlamlarını anlamak için kullanıldığı etkinliği incelemenin önemi, bu makalenin son dan bir önceki bölümünde gösterilmiştir. Analiz nesnesinin sadece aletin kendisi olmadığı, icracının ve üretilen sesin birleşimi ile etkinliğin bütünlüğüyle bağlantılı altta yatan anlamlar olduğu ileri sürülmektedir.

Form

Müzik aletlerinin etnomüzikolojik incelemesi için temel olan başlıca bir soru şudur; Onlar [müzik aletleri] nelerdir? Bu kısa ama çok zorlayıcı soru, müzik aletlerinin ve diğer nesnelerin formunun, işlevinin ve anlamının incelenmesine neden olmayı ve böylelikle, sonuçta içinde buldukları farklı kültürlerle ve bağlamlara yabancı olmayan bir şekilde anlaşılabilirliklerini amaçlamaktadır. Bu soru, bazı ses üreten nesnelere ister istemez “müzik aletleri” olarak sınıflandırarak, bunlarla ilgili zorunlu olarak önceden belirlenmiş bir yargıda bulunsa da araştırmanın asıl amacı, ses üreten nesnelerin analizini özendirme ve diğer kültürlerdeki benzer nesnelere aynı özelliklere sahip olduklarını varsaymamaktır. Maddi kültürün ses üreten bazı nesnelerinin, kültürler arası doğrudan karşılaştırılabilir şekilde kullanılması, kullanılan nesnelerin mutlaka aynı şekilde kavramsallaştırıldığı veya [aynı] işlevde olduğu anlamına gelmez. Etnomüzikoloji, tıpkı bir müzik antropolojisi üretmeyi amaçladığı gibi, ses üreten nesnelerin antropolojisi olan bir organoloji üretmeyi amaçlamalıdır.

Ses üreten nesnelerin kültürler arası karşılaştırmaları, evrensel olarak müzik aletleri olarak sınıflandırılabilir nesnelere olduğu sonucuna varabilir, ancak Kartomi'nin (1990, s. xvii) belirttiği gibi, “tüm kültürlerin alet sınıflandırmaları yoktur”, ancak “az sayıda kültür hiç müzik aletine sahip olmadığı için ayrılabilir”. Bu, tüm kültürlerin ayrı bir müzik kavramına sahip olmadığını kabul eden etnomüzikoloji ile doğrudan ilgilidir. “ ‘Müzik’ için bir kelimesi olmayan ve onu kavramsal olarak danstan, dramadan, ritüelden⁵ ya da kostümden ayırmayan birçok toplum vardır” (Blacking, 1987, s. 3).⁶ Etnomüzikologlar, dans aletlerine, tiyatro aletlerine, tören aletlerine, kostüm aletlerine vb. bakmalı mıdır? Bu tür sınıflandırmalar ve diğerleri, sadece ilgili kültürlerde bu şekilde sınıflandırıldıkları takdirde, inceleme için ayrılmalıdır. “Müzik” ve “müzik aleti” kavramları, eşdeğer çevirileriyle birlikte birçok kültürde bulunmasına rağmen, başlangıçta ses ve onun ses üreten nesnelerinin, diğer kültürlerdeki aynı kavramlarla doğrudan karşılaştırılmaması gerektiğini söylemeye gerek yok. Bu tür kültürlerarası karşılaştırmalar aslında kültürü daha sonraki analiz seviyelerinde açıklamaya yardımcı olsa bile kavramlar kültürlerarası olarak karıştırılmamalıdır. Buradaki temel bağlantı, seslerin, “müzik aleti” teriminin kültürlerarası uygulanabileceği bir insan davranışı biçiminin parçasını oluşturmasıdır, [müzik aleti terimi] her ne kadar ilgili nesnelere başlangıçta yanlış anlamlar yüklese de sadece genel bir terim olarak kabul edilmelidir.

Müzik aletlerinin kendileri bile her zaman öncelikle insan tarafından düzenlenmiş sesin⁷ üreticileri olarak işlev görmezler, ancak müzik kavramsallaştırmasına katılımları, onlara müzik aleti statüsü verir ve hiç çalınmasalar bile müzik aletleri olarak incelenmeleri gerekir. Müzik aletleri, ses üreten aletler ve hatta ses üretebilen nesnelere arasındaki kavramsal ayrımlar, ses üreten ortamlarla ilgili herhangi bir çalışmada standart başlangıç noktası olarak düşünülmesi gereken kategorilerdir. Maddi kültürün bazı nesnelere müzik aletleri olarak sınıflandırılabilir

⁵ Müzik aletlerinin kullanımı ve ritüel hakkında bir tartışma için bkz. De Vale, 1988.

⁶ Müzik aletlerinin işlevsel bağlamlarının anlaşılabilmesi, organolojik bir dans ve ses kuramının eksikliğini açıklamaya yardımcı olur. Pratik nedenlerle, müzede sergilenmek üzere dansçıyı veya sesi yakalamak zor olsa da insan vücudu müzik aleti olarak kullanılıyorsa, o şekilde görülmelidir.

⁷ Blacking (1973, s. 26) tarafından “müziği” tanımlamak için kullanılan terim, “insan tarafından düzenlenmiş ses” idi.



ve diğerleri (işlevi “müzik” ortamının dışında bulunan) ses üreten nesnelere olarak görülebilir. Bir nesne, sadece ses üretebildiği için her zaman bir müzik aleti olarak görülmez. Ayrıca, ilgili nesne müzik çalan bir müzik aleti olarak kavramsallaştırılmamış olsa bile, ses üreten nesnenin “performansı” sırasında yer alan insan davranışı nedeniyle, yine de bir müzik aleti olarak incelenmek üzere sınırlandırılabilir. Bu durumda, ses üreten maddi kültürle ilgili olarak incelenen, sadece bir müzik aleti kavramı değil, insan davranışı ve ilgili kavramsal çerçevedir (bkz. Merriam’ın müziğin antropolojik incelemesi için 1964 etnomüzikolojik modeli). Geleneksel Japon bahçelerindeki ses estetiği örneği bu noktayı açıklamaya yardımcı olur. Schafer’ın (1992, ss. 40-41) belirttiği gibi:

Japon bahçıvanlar, sadece sesi değiştirmek için akarsu yataklarına kayalar yerleştirmekle kalmalılar, aynı zamanda suyla doldurulduğunda devrilen ve taşlara karşı geri düşerken hoş oyuk ses perdeleri üreten dekoratif bambu sulama pompaları kullanarak geleneksel olarak suyun ürettiği birçok [ses] çeşitliliği geliştirdiler. Ya Wakao [adlı] bir araştırmacı, kendini, çay evine girmeden önce ellerin yıkandığı kaya havzalarının altında gömülü su arplarının... rezonans kavanozlarının [*suikinkutsu*⁸ “su, *koto* (kânun), mağara”]⁹ incelemesine adanmıştı. Hiçbir amaç taşımayan kavanozlar, içine dökülen suyla aşağıdan ezgisel oyuk ses perdeleri şalesi oluşturacak şekilde yerleştirilmişti. Su arpları sadece en eski bahçelerde bulunur; gelenek yaklaşık iki yüz yıl önce terk edilmiş gibi görünüyor, ama ses atmosferi¹⁰ grubu onu [onları] yeniden canlandırmayı umuyor... Bu tür şeylerin müzik olup olmadığını tartışmak boşuna olacaktır; onlara ses atmosferi tasarımı¹¹ örnekleri diyebilirim.

Bu [yukarıdaki] örnekte ses üreten tüm nesnelere müzik aleti olduğu savunulmamakta, ancak ses ortamlarına ilişkin etnomüzikolojik söylemde ses üreten nesnelere göz ardı edilmemesi önerilmektedir, çünkü tüm ses üreten nesnelere, genellikle müzik yapımı olarak etiketlenebilecek bir insan davranışı biçimi sırasında, kesinlikle ses üreten nesnelere hâline gelebilirler. Bir müzik aleti, müzik (veya eşdeğerini ya da ilgili kavramı) yapar ve ses üreten bir araç veya nesne, sadece günlük davranış sırasında veya bu davranışın kavramsallaştırılmasında ses çıkarır. Ancak kavramsal çerçeve, günlük sıradanlığı reddetme işlevi gördüğünde, nesne bir müzik aleti hâline gelir. Bu ayrım, öncelikle, bir müzik aletinin, gündelik davranıştan estetik olarak uzak bir bağlamda insan tarafından düzenlenmiş ses çıkarmak için kullanılan, maddi kültürün ses üreten bir nesnesi olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır.

Ses üreten aletlerin formuna ilişkin bir tartışmayı, onların işlevlerine dair bir analiz takip etmelidir. Onlar müzik yapımında kullanılan nesnelere ise maddi kültürün ses üreten nesnelere olsun ya da olmasın, o olayın bir parçası olarak incelenmelidirler. Nesnenin işlevi, ikincil bir ortam veya kavramsal çerçevede değil, yalnızca birincil ortamı bağlamında anlaşılabilir. [Her ne kadar] İnsan tarafından düzenlenmiş ses üreten [ama] gerçekten müzik yapımı sırasında kullanılmayan maddi kültür nesnelere ve müzik yapımı sırasında kullanılan [ama] birincil işlevleri insan tarafından düzenlenmiş ses üretmeyen diğer nesnelere olsa da [bunlar] bir müzik aleti olarak sınırlandırılabilen ve incelenebilen bir maddi kültür kategorisidir, çünkü o [müzik aleti] esasen, performans ve törensel bağlamlar sırasında, insanlar tarafından anlamlı bir şekilde ses oluşturma aracı olarak kullanılır.

⁸ *Suikinkutsu*, Japonya’da bahçe süslemelerinde yer alan, küçük mağara gibi bir çukura bambu borudan suyun düşmesiyle ortaya çıkan *koto* sesleridir. Bu yüzden “su kotosu” olarak da adlandırılmaktadır (ç.n.).

⁹ *Suikinkutsu*’ya giriş niteliğinde bir tartışma için bkz. Tatsui Take No Suke (ed.), 1990 [orijinal dipnot 7].

¹⁰ Orijinal kelime “soundscape”tir (ç.n.).

¹¹ Ses atmosferinin daha ayrıntılı bir tartışması için Schafer, 1973’e ve ses ortamlarını gösteren incelemeler için Feld, 1982; Roseman, 1991’e bakın [orijinal dipnot 8].

Müzik aletleri etnomüzikolojisinin temel ilgi alanı, müzik aletlerinin tanımlanmasından ziyade, öncelikle maddi kültürün nesnelileri ilişkili davranış ve kavramlar olmalıdır. Böyle bir yaklaşımı kullanarak, sadece maddi kültürün form ve işlevini değil, aynı zamanda bu tür nesnelere ile insan yapısı ses arasındaki ilişkiyi de değerlendirebiliriz. Bir nesne, bir kültürün bir üyesi tarafından doğrudan bir müzik aleti olarak görülebilir, ancak başka bir kültürün üyesi tarafından [da] görülmeyebilir.

Organoloji, müzik aletlerini esas olarak fiziksel boyutları açısından incelemiş olsa da bu tartışmada böyle bir sınırlamanın etnomüzikolojik diyalog için yararlı olmadığını savunmuyorum, ancak bir müzik aletinin formunun, ister fiziksel ister kavramsal olsun, diğer kültürel süreçlerden ve yapılardan ayrı, her zaman basit bir yapı olmadığını öne sürüyorum. Müzik aletleri, genellikle birincil nesnenin, nesneyi icracı ve bağlamsal ortamla ilişkilendirerek gerçek müzik aletini ortaya çıkarmak için kaçınılmaz olarak yardımcı olacak birçok uzantısı dikkate alınmadan birincil formları açısından tartışılır. Terimin genel bir tanımını kullanacak olursak, bir müzik aleti veya eşdeğeri, ancak formu, işlevi ve anlamıyla doğrudan ilişkili olarak bilindiğinde, tam anlamıyla anlaşılabilir.

Bağlam

Ses üreten bir nesnenin formu ve işlevi, müzik çalışmasıyla doğrudan ilgili olup olmadığını belirlemek için, müziksel maddi kültürün etnomüzikolojik analizinin ilk aşamasında tanımlanmalıdır. Bir müzik aletinin bulunduğu bağlamın ve onun varlığını kabul eden bir gözlemcinin varlığına ilişkin mantığın, analitik olarak ilgili maddi nesnelere anlamlarının incelenebileceği iki alan olarak görülebileceğini söylemeye gerek yok.

Aletlerin akademik ya da müze formlarının dışında anlamlarının değerlendirilmesindeki görece eksiklik [nedeniyle] -her ne kadar mutlak bir ihmal olmasa da-, sesin müzik aletleriyle estetik olarak yapılandırıldığı performans etkinliğini kapsamlı bir şekilde inceleyebilecek bir etnomüzikolojinin gelişmesi için, çok az şey yapıldı. Etnomüzikologlar, müzik aletlerinin incelenmesine, genellikle alet[in] formunun, işlevinin ve anlamının gerçek ve işlevsel tasvirini yanlış temsil eden bir metodoloji kullanarak yaklaşmışlardır. Analiz nesnesini icracısından -veya performansından (fiziksel veya kavramsal)- ve bağlamından ayırmak, müzik aletinin ve kültürünün anlaşılabilirliği gerçek ortamı ortadan kaldırmaktır.

Hornbostel ve Sachs'ın (1961 [1914]) müzik aletlerini evrensel olarak sınıflandırmak için geliştirdiği sistem¹², [aynen] müzik sesinin etnomüzikolojik tasvirinde beş satırlık porte notasyonunun yetersiz kaldığı gibi, birçok kültürde organolojinin paradigması hâline gelmiştir. Etnomüzikologların sesin genellikle etnosentrik görsel biçimlerinden ayrılmayı zor bulmaları gibi, organologlar da bu alanda pratik olarak her yerde bulunan bir sınıflandırma sisteminden ayrılma konusunda zor bir görevle karşı karşıyadır. Sömürge çağının bir mirası olarak müzeler, "egzotik" müzik aletleri koleksiyonlarını tüm aletleri kapsayan metodolojik ve tutarlı bir şekilde kataloglarlar. Hornbostel ve Sachs sistemi ve onun değişiklikleri (bkz. Kartomi, 1990), aletler hakkında bilgi aktarmaya yardımcı olur, ancak bu tür bilgilerin, müzik aletinin kendisinden ziyade, analistin kültürel çerçevesi hakkında daha fazla şey söylediğini iddia ediyorum. Örneğin,

¹² Orijinal Sachs-Hornbostel (1961 [1914]) sistemi dört ana gruba ayrılmış, beşinci gruptaki elektrofonlar, daha sonra Sachs (1940) tarafından eklenmiştir: 1. İdiyofonlar (idiophones); ksilofon (xylophone) gibi kendileri tarafından titreşerek ses üretenler, 2. Membranofonlar (membranophones); davul gibi titreşimli bir deriyle ses üretenler, 3. Kordofonlar (chordophones); piyano veya çello gibi tellerin titreşimiyle ses üretenler, 4. Erofonlar (aerophones); borulu org veya obua gibi hava boşluklarının titreşimiyle ses üretenler, 5. Elektrofonlar (electrophones); synthesizer veya elektrik bas gibi elektrik üzerinden ve bir amplifikatöre bağlanarak ses üretenler (ç.n.).



bir müze ortamında bir aleti gözlemleyen kişi, genellikle, maddi nesnenin birincil formunun soyut bir görünümüyle karşı karşıya kalır, [ve] o [alet], estetik olarak genellikle kendi yerel kültürüne yabancı [olan] terimlerle anlaşılır. Bu bağlamda, müzik aleti, maddi kültürün ses üreten bir aracının sadece temel yapısından biraz daha fazlasını gösterecek şekilde, çoğu zaman aletin bir performans ortamında icracı tarafından nasıl konumlandırılacağına dair çok az görsel sunumla sergilenir. Performans ortamı ve alet, performans ve müzik arasındaki karşılıklı ilişkiyle ilgili hususlara nadiren rastlanır.¹³ Müzelerin, izleyiciye bir nesnenin kültürel veya performans bağlamı dışında, görsel bir temsilini sağlamaya yardımcı olan keşifsel işlevini yok etmeden, böyle bir ilk temsil ortamı, nesnenin daha karmaşık ve genişletilmiş yapılarının bir soyutlaması olarak görülmelidir.

Bir müzik aleti söz konusu olduğunda, anlamın temsiliyeti, her şeyden önce aletin pratik işleviyle ilgili olmalıdır. Elbette çalınmayan aletler, onların kültürel anlamı ve kültürün müzik kavramının yönlerini göstermedeki önemiyle bağlantılı olarak incelenecektir. Herhangi bir bağlamda çok sayıda gösteren ve gösterilen bulunurken, performans (veya çalma) bağlamı, müzik aletinin işlevsel ortamının bir parçasıdır ve etnomüzikolojik söylem sırasında bütünüyle düşünülmelidir.

Performans Ortamı

Bir müzik aletinin temel işlevinin müziği seslendirmek olduğu ve etnomüzikolojinin esas olarak ses nesnesinin kendisiyle ilgili olduğu öncülüne dayanarak, etnomüzikolojik analizde müzik aletinin gerçek bağlamının performans ortamı¹⁴ olduğu varsayılabilir. Müzik ve müzik aletlerinin performans esnasında incelenmesinin önemini vurgulamak için, tartışmanın bu bölümünde, [her ne kadar] analiz için bir nesnenin soyutlanması sınırlı bir bağlamsal çerçevede [onun] belirli fiziksel özelliklerini ortaya çıkarabilse de böyle bir süreç[te], müzik yapımında insan davranışını oluşturan etkinlik ve nesnelerin bulunduğu [dahil olduğu] kavramlar dikkate alınmadan, bir aletin işlevinin hiçbir zaman tam olarak anlaşılamayacağını savunuyorum. Ses nesnesinin incelenmesi, ses üretme aletini herhangi bir bütünsel analizin bir parçası olarak dahil etmeye de çalışabilir. De Vale'nin (1991, s. 255) belirttiği gibi, "önce müzik aletini incelemeyen müziksel sesi anlamaya çalışmak, bedensiz bir sesin anlamını ve işlevini yorumlamaya çalışmak veya metni anlamadan sesli müziği anlamaya çalışmak gibidir".

Müzik aletleri her zaman öncelikli olarak müziği seslendirmek için yapılmayabilir, ancak bu amaçla yapılan aletlerin incelenmesi, ses üreten nesnelere ile icracıları arasındaki ilişkiyi müzik bağlamında tanımlamayı amaçlamalıdır. Bir nesne, ilgili kültür veya saha çalışması tarafından bir müzik aleti olarak kabul edilmese, müzik yapımı sırasında (veya sesin sıradanlıktan çıkarılmış olarak kavramsallaştırıldığı bir etkinlikte) yine de ses üretse bile, onun performansı (veya kavramsallaştırılması), kültürlerin sesi nasıl yapılandırdığının anlaşılmasına yardımcı olabilecek bir olay olarak görülebilir, [ve aletin] kendisi de belirli kültür ve diğerleri içindeki müziksel yapılarla doğrudan ilişkili olabilir.

İcra bağlamı, bir müzik aletinin müzik yapımında birincil anlamını ifade eden gerçek işlevsel ortamdır. Aletle ilgili diğer tüm kavramlar ve bağlamlar, bu birincil bağlamla doğrudan ilişkili olarak karşılaştırmalı çerçevede görülmelidir. Böyle bir yaklaşımı kullanarak, bir aletin biçimi

¹³ Bazı müzeler, eserleri için bir "çalışma" ortamı sağlamayı veya teşhiri geliştirmek için ek işitsel ve/veya görsel ortamlar sağlamayı amaçlar. Müzik ve müzik aletlerinin müzelerde sergilenmesi sorunlarının bir tartışması için bkz. Arnold-Forster ve La Rue, 1993 [orijinal dipnot 9].

¹⁴ Waterhouse (1986) ve Yamaguti (1986, 1991) de performans etkinliğinin incelenmesine yönelik daha bütüncül bir yaklaşım lehinde tartışmışlardır [orijinal dipnot 10].



bile, onun icracı ve icra bağlamıyla nasıl etkileşimde bulunduğunu anlamak için genişletilebilir. Örneğin, Sorrell'in (1990, s. 20) *gamelan* ile bağlantılı olarak yorumladığı gibi, [elle/vücutla] tutulan aletler “esas olarak insan vücudunun (ve sesinin) uzantıları olarak kabul edilir ve tutulmayanlar ise esasen kişiliksizleşmiştir... Gamelan'a¹⁵ [vurmalı çalgılara] aslında neredeyse hiç [eller ile] dokunulmamıştır. Teması yapan tokmaklardır ve sadece bazı aletlerde genellikle [sesi] sönümlemenin ikincil işlevinde eller kullanılır”.¹⁶ Gerçekten de *gamelan*, adını aslında böyle alıyor; Lindsay'in (1979, s. 9) belirttiği gibi, “ ‘gamelan’ adı, neredeyse tamamen vurmalı çalgılar olduğu için, aletlere vurularak çalma yöntemini ifade eder”.

Aleti icracıya bağlayan ara araçlar temelde sınırlı formdayken, müzik aletini performans bağlamına bağlayan uzantı aygıtların iki farklı analiz¹⁷ seviyesini işgal ettiği görülebilir. Bir yanda aleti destekleyebilecek (icracı dahil) dolaysız nesnelere, diğer yanda destekleyici nesnelere uzanan nesnelere vardır. İlki, birincil uzantı nesnelere ve ikincisi ikincil olarak görülmelidir, ancak bunlar genel olarak aletin bütünsel çalışmasına kesinlikle yardımcı olacaktır.¹⁸ Müzik aleti, icracı ve performans bağlamı, sadece müziği ve müziğin işlevini değil, aynı zamanda genel olarak performans ortamında yer alan maddi nesnelere kültürel biçimini ve işlevini de anlamak amacıyla incelenir.

Alet, İcra ve Ses Nesnesi

Müzik aletlerinin performans bağlamlarında incelenmesi, müzik yapımı esnasında çalınırken, maddi nesne (müzik aleti), icracı ve ses nesnesi (müzik) arasındaki karşılıklı ilişkiyi göstermeye yardımcı olacaktır, böylece performans etkinliğinin bir bütün olarak anlaşılmasını sağlar ve etkinlik gerçekten müzik olarak görülsün ya da görülmesin düzenlenmiş ses üretiminde maddi nesnelere nasıl kullanıldığını ortaya çıkarır. Böyle bir yaklaşımı kullanarak, analiz nesnesi, estetik, anlam, performansın işlevi, alımlanması ve zamansal ve uzamsal özellikler gibi yönleri dikkate alarak, etkinliğin bütün ortamıyla da ilişkilendirilebilir. Bir müzik aletinin işlevi çoğu zaman salt müziksel olmanın ötesine geçer ve birçok durumda müziği seslendirmek, müziğin, aletin veya etkinliğin sembolik işlevinin yanında ikincil kalır. Aletlerin formu, işlevi ve anlamı bu tartışmanın ana odak noktası olmakla birlikte, çalışmanın konusunu oluşturan alet, performans ve müziğin üçlü modeli, müzik aletlerinin etnomüzikolojisinde bir başlangıç aşaması olarak görülmelidir. Bu yaklaşımda, ses üreten aletlerin işlevi, müzik aletlerinin ana odak noktası olduğu etkinliklere katkıda bulunan davranış ve kavramlarla doğrudan ilişkilidir.

Dolayısıyla bu makalede öne sürülen yaklaşımın türü, müzik, davranış ve kavramlar arasındaki karşılıklı ilişkiyi etnomüzikolojinin temeli olarak gören Merriam'ın (1964) üçlü modeliyle doğrudan ilişkili olarak görülebilir. Merriam müzik aletlerini kısaca ele almış olsa da (a.g.e., s. 64) müzik yapma işlevleri esnasında böyle bir modelin aletlere uygulanmasının, etnomüzikoloji için eşit derecede yararlı olduğu görülmektedir. Müzik aletlerinin etnomüzikolojik incelemesi, bu maddi nesnelere işlevinin altında yatan kavram ve davranışları göz ardı etmemeyi amaçlamalıdır. Etnomüzikolojide müzik aletlerinin analizi yoluyla, düzenlenmiş sesin ilkeleri, icra

¹⁵ “Gamel” kelimesi, Javanese dilinde “bir şeyi elle tutmak” anlamına gelir ve elindeki tokmakla çalmaya hazırlanan bir vurmalı çalgı icracısını çağırır (ç.n.).

¹⁶ Sorrell (a.g.e.), çalgıların uzantılarının dikkate alınması gereken temel parçalar olduğunu vurgulamak için, kiliselerdeki çanlar ve orglarla bir benzetme yapar: “ipler, ziller ve çanlar arasına girer ve org tuşları sesin kilidini açmaya yarar” [orijinal dipnot 11].

¹⁷ Bu alan, yazar tarafından (1993, s. 213-38) Japon koto'su (on üç telli kânun) ile bağlantılı olarak analiz edilmiştir [orijinal dipnot 12].

¹⁸ Wachsmann'ın (1984, s. 408) belirttiği gibi, Dräger'in (1948) organolojik yaklaşımı, “onu sadece nesnenin kendilerini göze sundukları gibi değil, aynı zamanda bir müzik aletini icracının kişiliğine bağlayan birçok bağlantıyı da dikkate almaya yönlendiren fizyolojik özellikleri içeriyordu”, o yine de kültürlerarası analiz için bir sınıflandırma sistemi üretmeyi hedeflemiştir [orijinal dipnot 13].



etkinliğine katkıda bulunan davranış ve kavramlarla doğrudan ilişkili olarak incelenebilir. Bu, böyle bir yaklaşımın etnomüzikolojik araştırma için birleşik bir teori olduğu anlamına gelmez, ancak müzik aletlerinin, sesin kendisi kadar müziğin bir parçası olan maddi kültürün anlamlı nesnelere olduğunu göstermeye yardımcı olabilecek bir yöntemdir.

Örneğin, Afgan *dutārī*yla (uzun saplı lavta) ilgili olarak, Baily (1977, s. 275) şu yorumu yapmıştır:

İnsan vücudunun hareket etmek üzere düzenlenmiş şekli, belirli açılardan müziğin yapısında çok önemli bir unsurdur. Bir müzik aleti, vücudun hareket kalıplarını ses kalıplarına dönüştürür.¹⁹ Bir aletin morfolojisi, onun icra şekline belirli kısıtlamalar getirir ve ergonomik nedenlerle aletin mekânsal yerleşiminde kolayca düzenlenen belirli hareket modellerini destekler. Böylece, insan vücudu ve aletin morfolojisi arasındaki etkileşim, müziğin yapısını şekillendirebilir ve insan yaratıcılığını öngörülebilir yönleri kanallere kanalize edebilir.

Bu nedenle müzik, aletin ses alanı, icracının fiziksel ve “müziksel” yeteneği ve aletin morfolojisi ile insan vücudu arasındaki ilişki tarafından belirlenir. Stockmann’ın da belirttiği gibi (1991, s. 326), “... aletlerin yapımı, bir müzik sisteminin temel özelliklerini somutlaştırabilir ve sabitleyebilir ve bunların şekli ve işlevi, dahası, müzik dışı anlam ifade edebilir”.

Aletin kendisinin gerçek “mimarisi”, böylece kültürel bütün içindeki yapıları yansıtan, müziğin düzenlenmesiyle de ilgili olabilir. Endonezya *gamelan* orkestrasıyla ilişkili olarak De Vale ve Dibia (1991, s. 35) tarafından belirtilen bu nokta, “*plawah* [rezonatör kutuları] ve bronz ses üretme parçalarının yapısını ve tasarımını bildiren, aynı zamanda *gamelan* müziğinin doğasında ve işlevinde de olan “üçlülük”te de vardır. Bu tür bir ilişki, maddi ve sessel kültürün yapılandırılmasının temel bir yönü olarak görülmektedir. De Vale ve Dibia’nın “*gamelan* orkestrasyonu, sosyal yapının müziksel bir simgesi olarak araştırılabilir” (a.g.e., s. 40) şeklindeki görüşü, bu durumda uygun görünmekte, müzik yapısı ile müziğin seslendirildiği ortam arasında ilişki kurmanın önemini vurgulamaktadır (ayrıca bkz. De Vale, 1977).

Aletin yapısının mekânsal düzeni, onun performansı bağlamında, mekânın düzenlenmesi ve kullanımına veya hatta genel olarak aletin toplumunun bakış açılarına karşılık gelebilir. İcracının kıyafeti ve notasyonları gibi alanların bile genel olarak müzik aletlerinin icrasının anlamına katkı sağladığı görülebilir.²⁰ İcracının temel hareketleri, besbelli müzikteki perde değişikliklerine karşılık gelecek ve böylece [herhangi] birinin performansı okuyabileceği görsel bir araç olacaktır. Tokumar (1986, s. 116), örneğin, *shamisen* (üç telli Japon lavtası) ile ilgili olarak, perdenin pratik pozisyonunun ve icracının parmaklarının önemine dikkat çekmiştir. Ayrıca o [Tokumar], bu yüzyılın başlarında Berlin’de Madame Sadayakko’nun *koto* performansının Abraham ve Hornbostel tarafından yapılan transkripsiyonuna (1975 [1903], s. 51, n. 41) dikkat çekerek, müzik, alet ve icracı arasındaki ilişkinin nasıl olduğunu gösterir (a.g.e., s. 111):

Onlar [Abraham ve Hornbostel], *koto* çalan Madam Sadayakko’yu görsel olarak gözlemlemiş olmaları ve buna dayanarak, “*koto* telleri üzerine basılarak yükselen sesler” [transkripsiyonlarında x ile belirtilen; geleneksel terminolojide *oside* (*oshide* “iten el”) olarak adlandırılan; Abraham ve Hornbostel, 1975, s. 68] ve basılmayan sesler arasında ayırım yapabildiler. Onlar²¹, Japon müzisyenlerin yüz ifadelerini okumuş olmaları, çünkü “Japonların doğuştan gelen nezaketinin olumsuz bir fikir edinmeyi çok zorlaştırdığını burada belirtmeliyiz” diye yazmışlar.

¹⁹ Bu da Merriam’ın (1964), üç parçalı modelinde öne sürdüğü “müziksel sesin insan davranışları sonucu oluştuğuna dair” düşüncesiyle örtüşmektedir (ç.n.).

²⁰ Japon müziğiyle bağlantılı bu alanların incelenmesi için bkz. Tsuge, 1983; 1986 [orijinal dipnot 14].

²¹ Abraham ve Hornbostel (ç.n.).

Müzik aleti, icracı ve ses nesnesi arasındaki karşılıklı ilişkinin incelenmesi yoluyla, performansın işlevsel bağlamı, kültürel analizin diğer alanlarıyla ilişkilendirilebilecek anlamlı bir etkinlik olarak anlaşılabilir.

Sonuc

Bu makale, eleştirel bir organoloji veya etnomüzikoloji tarihi üretmeyi amaçlamamış ve (birçok organoloğun ortak endişesi) yeni bir müzik aleti sınıflandırma sistemi tasarlamaya çalışmamıştır. [Makalenin] Yaptığı şey, maddi kültürün ses üreten bu belirli nesnelere, icracıyı veya müziği dışlamadan bütünsel bir şekilde inceleyerek, etnomüzikolojinin, müzik aletlerinin incelenmesine daha fazla katkıda bulunabileceğini göstermektedir. Çalışmanın asıl amacı, -ana vurgu onun üzerinde olsa bile- sadece aletin kendisi değil, alet, icracı ve müzik arasındaki işlevsel ortamdaki karşılıklı ilişki olmalıdır. Sonuçta icracı, etkinlik için esastır ve müzik, aletin tek olması da birincil işlevidir.

Bir müzik aleti, sadece ses üreten bir aletten daha fazlasıdır. O, müzik yapmak için gereklidir ve performans etkinliğinin bir analizi, etnomüzikolojik, antropolojik ve organolojik araştırmayı doğrudan geliştirebilir ve katkıda bulunabilir. Müzik aletleri sadece müzik kültürünün bir parçası değildir, aynı zamanda kültürel analize doğrudan katkıda bulunabilecek daha geniş bir bağlamın parçasıdır. Bu nedenle, burada müzik aletleri etnomüzikolojisinin, daha geniş bir müzik antropolojisinin parçası olarak bir alet antropolojisi sunabileceği öne sürülmüştür.

Kaynaklar²²

Abraham, O. ve von Hornbostel, E. M. (1975 [1903]). Studies on the tonsystem and music of the Japanese (G. Kurath ve W. Maim, çev.). Klaus P. Wachsmann, Dieter Christensen ve Hans-Peter Reinecke (ed.), *Hornbostel opera mmnia* içinde (ss. 1-84). The Hague: Martinus Nijhoff, Vol. I.

Arnold-Forster, K. ve La Rue, H. (1993). *Museums of music: A review of musical collections in the United Kingdom*. London: HMSO.

Baily, J. (1977). Movement patterns in playing the Herati *dutār*. J. Blacking (ed.), *The anthropology of the body* içinde (ss. 275-330). London: Academic Press.

Blacking, J. (1973). *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.

Blacking, J. (1987). *'A commonsense view of all music': Reflections on Percy Grainger's contribution to ethnomusicology and music education*. Cambridge: Cambridge University Press.

Brincard, M. T. (ed.). (1989). *Sounding forms: African musical instruments*. New York: American Federation of Arts.

De Vale, S. C. (1977). *A Sundanese²³ gamelan: A Gestalt approach to organology* (Yayımlanmamış doktora tezi). Northwestern University, Illinois.

De Vale, S. C. (1988). Musical instruments and ritual: A systematic approachd. *Journal of the American Musical Instrument Society*, 14, ss. 126-60.

De Vale, S. C. (1990). Organizing organology. *Selected Reports in Ethnomusicology*, 8, ss. 1-34.

De Vale, S. C. (1991). Musical instruments and the micro-/macrocosmic juncture. T. Yoshihiko vd. (ed.), *Tradition and its future in music: Report of SIMS²⁴ Osaka* içinde (ss. 255-62). Tokyo: Mita Press.

²² Kaynaklara dair bazı bilgiler, hakem ve editörlerin talebi nedeniyle Türkçeye çevrilmiş ve kaynakların yazım biçimleri de bu derginin yazım kurallarına göre uyarlanmıştır (ç.n.).

²³ Sunda, Endonezya'da Batı Java'yı, "Sunda gamelan" da oraya özgü müziği ifade eder (ç.n.).

²⁴ SIMS kısaltmasının açılımı "Uluslararası Müzikoloji Derneği Sempozyumu (Symposium of the International Musicological Society)"dur (ç.n.).



- De Vale, S. C. ve Dibia, I. W. (1991). Sekar Anyar: An exploration of meaning in Balinese²⁵ *gamelan*. *World of Music*, 33(1), ss. 5-51.
- Dournon, G. ve Arom, S. (1981). *Guide for the collection of traditional musical instruments*. Paris: The UNESCO Press.
- Dournon, G. (1992). Organology. Helen Myers (ed.), *Ethnomusicology: An introduction* içinde (ss. 245-300). London: The Macmillan Press.
- Dräger, H.-H. (1948). *Prinzip einer systematik der musikinstrumente*. Basel: Barenreiter-Verlag (Musikwissenschaftliche Arbeiten, Gesellschaft für Musikforschung, Nr. 3).
- Feld, S. (1982). *Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics and song in Kaluli²⁶ expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Grame, T. C. (1962). Bamboo and music: A new approach to organology. *Ethnomusicology*, 6(1), ss. 8-14.
- Grame, T. C. (1972). The symbolism of the “ud”. *Asian Music*, 3(1), ss. 25-34.
- Grame, T. C. ve Tsuge, G. (1972). Steed symbolism on Eurasian string instruments. *Musical Quarterly*, 58(1), ss. 57-66.
- Hood, M. (1971). *The ethnomusicologist*. New York: McGraw-Hill.
- Hornbostel, E. M. von, ve Sachs, C. (1961 [1914]). Classification of musical instruments (A. Baines ve K. P. Wachsmann, çev.). *Galpin Society Journal*, 34, ss. 3-29.
- Johnson, H. M. (1993). *The Symbolism of the koto: An ethnomusicology of the form and function of a traditional Japanese musical instrument* (Yayımlanmamış doktora tezi). University of Oxford, Oxford.
- Kárpáti, J. (1989). Myth[s] as organological fact[s]: After rereading Dénes Bartha’s “Double Pipe of Jánoshida”. *Studia Musicologica*, 31, ss. 5-38.
- Kartomi, M. J. (1990). *On concepts and classifications of musical instruments*. London: The University of Chicago Press.
- Lindsay, J. (1979). *Javanese gamelan*. Oxford: Oxford University Press.
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Roseman, M. (1991). *Healing sounds from the Malaysian rainforest: Temiar²⁷ music and medicine*. Berkeley etc.: The University of California Press.
- Sachs, C. (1940). *The history of musical instruments*. New York: W. W. Norton and Co.
- Schafer, R. M. (1973). The music of the environment. *Cultures*, 1(1), ss. 15-52.
- Schafer, R. M. (1992). Music, non-music and the soundscape. J. Paynter vd. (ed.), *Companion to contemporary musical thought* içinde (Cilt 1, ss. 34-45). London: Routledge.
- Simonson, L. (1987). A Burmese arched harp (saung-gauk) and its pervasive Buddhist symbolism. *Journal of the American Musical Instrument Society*, 13, ss. 39-64.
- Sorrell, N. (1990). *A guide to the gamelan*. London: Faber and Faber.
- Stockmann, D. (1991). Interdisciplinary approaches to the study of musical communication structures. B. Nettl ve P. V. Bohlman (ed.), *Comparative musicology and anthropology of music: Essays on the history of ethnomusicology* içinde (ss. 318-41). London: The University of Chicago Press.
- Tatsui, T. N. S. (ed.). (1990). *Suikinkutsu no hanashi* [A discussion of *suikinkutsu*]. Tokyo: Kenchiku Shiryô Kenkyû-sha.

²⁵ Bali, Endonezya'nın Bali adasına özgü Güneydoğu Asya halkıdır, “Bali gamelan” da onlara özgü müziktir (ç.n.).

²⁶ Kaluli, Papua Yeni Gine'deki yerli halklardandır (ç.n.).

²⁷ Temiar, Malezya'da Malay yarımadasına özgü halklardandır (ç.n.).



Tokumaru, Y. (1986). The interaction of orality and literacy in structuring *Syamisen*²⁸ music. T. Yosihiko ve Y. Osamu (ed.), *The oral and the literate in music* içinde (ss. 110-29). Tokyo: Academia Music,

Tsuge, G. (1978). Bamboo, silk, dragon and phoenix: Symbolism in the musical instruments of Asia. *The World of Music*, 20(3), ss. 10-19.

Tsuge, G. (1983). Raiment of traditional Japanese musicians: Its social and musical significance. *The World of Music*, 25(1), ss. 55-67.

Tsuge, G. (1986). Explicit and implicit aspects of *koto kumiuta*²⁹ notations. T. Yosihiko ve Y. Osamu (ed.), *The oral and the literate in music* içinde (ss. 252-72). Tōkyō: Academia Music.

Van Gulik, R. H. (1940). *The lore of the Chinese lute: An essay in Ch'in ideology*. Tokyo: Sophia University.

Wachsmann, K. (1984). Classification. S. Sadie (ed.), *The New Grove dictionary of musical instruments* içinde (Cilt I, ss. 407-10). London: Macmillan Press.

Waterhouse, D. (1986). The logical priority of performance for the analysis of music. T. Yosihiko ve Y. Osamu (ed.), *The oral and the literate in music* içinde (ss. 371-79). Tōkyō: Academia Music,

Winternitz, E. (1967). *Musical instruments and their symbolism in Western art*. London: Faber and Faber.

Yamaguti, O. (1986). Music and its transformations in direct and indirect contexts. T. Yosihiko ve Y. Osamu (ed.), *The oral and the literate in music* içinde (ss. 29-37). Tōkyō: Academia Music.

Yamaguti, O. (1991). Performance as a historical source in music research. T. Yosihiko vd. (ed.), *Tradition and its future in music: Report of SIMS Osaka (the Fourth Symposium of the International Musicological Society)* içinde (ss. 153-57). Tōkyō: Mita Press.

²⁸ *Syamisen*, "shamisen" ve "samisen" olarak da bilinen Japonya'ya ait üç telli çalgıdır (ç.n.).

²⁹ *Kumiuta*, Japon koto çalgısının üslûplarından biridir (ç.n.).

