

TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNDE ÇALGI VE ÇALGI MÜZİĞİ

İlhan ERSOY

EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Ses Öğretimi Bölümü Öğretim Üyesi, Yrd. Doç. Dr.

ÖZET

Müzikleri seslendirmek için üretilen çalgılar, toplumların kültürel yapılarıyla ilintilidir. Çünkü müzik esasen bir ifade kültürüdür. Dolayısıyla bu kültürel ifadeleri seslendirebilmek için hemen her toplum, zamansal ve çevresel adaptasyona da bağlı olarak kendi kültürel değerleri, tercihleri/beğenileri ekseninde, farklı malzemelerden, farklı biçimlerde ve farklı tınılar üretebilen çalgılar meydana getirmiştir. Bu bağlamda üretilen çalgılar her kültürde değişkenlik göstermiş, kültür içinde farklı bir biçimde konumlandırılmış ve anlamlandırılmıştır. Bu yazıda, kültürel ifade bileşenleri olarak çalgıların geleneksel Türk müzik kültürü içerisinde nasıl konumlandırıldığı ve anlamlandırıldığı irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Çalgı, Çalgı Müziği, Geleneksel Türk Müziği.

ABSTRACT

THE INSTRUMENT AND INSTRUMENTAL MUSIC IN TURKISH MUSIC CULTURE

The instruments produced for performing music are directly linked to the cultural characteristics of the society that produces them. Music is, after all, a culture of expression. In order to musically express its cultural characteristics, almost every society throughout history – depending on temporal and environmental adaptations – has manufactured musical instruments that are based on its values and preferences and are from various materials, shapes and timbres. In effect, the musical instruments belonging to different societies vary in many aspects and are placed and perceived in a unique way in each society. This paper will discuss how musical instruments are placed and perceived within the Turkish culture as components of cultural expression.

Key words: Music, Instrument, Instrumental Music, Traditional Turkish Music

GİRİŞ

Ses, müziği oluşturan en temel unsurdur. Çünkü müziğin oluşması için ilk önce (organize edilmiş) ses(ler)e ihtiyaç duyulur. Bu sesleri üretebilmek için en temel araçlar, insan ses(ler)i ve çalgı(lar)dır. Kaynağı bilinmeyen ve belgelenemeyen, ancak sıkça dillendirilen bir görüşe göre, insanoğlu müziksel sesi elde etmek için önceleri kendi uzuvlarını (ellerini, ayaklarını), çevresindeki kimi maddeleri ve kendi sesini kullanmıştır (Say, 2001:181). Günümüzde ise müziksel sesi elde etmek için insan sesinin yanı sıra artık hem çok sayıda çalgı üretilmiş, hem de üretilmiş olan kimi çalgılarda yapısal değişimler/dönüşümler gerçekleştirilmiştir. Yeni çalgı tasarımları ve

çalgı üzerindeki değişim/dönüşüm denemeleri bugün de aralıksız bir biçimde sürdürülmektedir.

Üretilen hemen her çalgı, üretildiği kültürel bağlam içerisinde biçimlenir. Türk müzik kültürü de kendi değerleri ekseninde çalgıları biçimlendirir/yeniden üretir. Bu yazı, çalgıların Türk müzik kültürü içerisinde konumunu, (kimi zaman) karşılaştırmalı yöntem ile analitik bir biçimde irdelenmesinden oluşur.

ÇALGISAL PARAMETRE AÇISINDAN GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ

Geleneksel bir mirası olan, Türk halk müziği ve Türk sanat müziği her ne kadar ulusalcı bir bakışla homojen bir biçimde, ortak bir kültür potasında değerlendirilse de aslında birçok farklı unsurda, özellikle de sosyo-kültürel bağlamda ciddi biçimde farklılaşırlar. Çünkü her müzik türü sosyo-kültürel bağlamda, bunun bir yansıması olarak da müziksel değerler bağlamında farklılaşır. Eğer durum böyle olmasaydı, müzik türleri diye bir konu olmazdı.

Akustik bilgisi, akort sistemleri, perde hesapları, müziğin yazınsal bir alanının, kuramsal bir literatürünün oluşması gibi birçok edim, müziksel temelde sanat müziklerini, halk müziklerinden farklılaştırır. Bu farklılıkları ortaya çıkaran en önemli dinamik “müziksel bilinç” kavramıdır¹. Bu bağlamda sanat müzikleri: “Yüksek kültür taşıyıcısı toplum katmanının malı olan kavramları adlandırılıp tanımlanmış, öğretilmesinden dinlenilmesine değin bütün edimi bilinçle işlenip yöntemler geliştirilmiş müzik türü” iken (Oransay, 1977:5); halk müzikleri bu anlamda yarı bilinçlidir ve kendi iç dinamiklerinde/doğasında sanat müziklerindeki gibi kavramsal ve kuramsal bir gelenek taşımaz. Günümüzde Türk halk müziğinde var olduğu düşünülen kavramsal ve kuramsal gelenek, aslında müziğin sahibi olan halkın dinamiklerinden değil, halkın ürettiği müzikler üzerinden onu sistematize etmeye çalışan akademik kurumlar ve kişilerin çalışmaları sonucunda oluşturulmuştur.

Üretim ve tüketim bağlamında halk müzikleri ve sanat müzikleri, iki farklı sosyo-kültürel kesimin malı oldukları için ilgili müzik türlerinde farklı çalgıları kullanılır. İstisnai olarak Türk müzik kültürü içerisinde her iki müzik türünde de keman, klarnet ve kanun gibi kimi ortak çalgıların bulunması, onların çalgısal bağlamda farklılıklarını ortadan kaldırmaz. Çünkü adı geçen çalgılara yüklenen anlam, kültürel değer ve bu kültürel değer bağlamında çalgıların teknik olarak kullanımı ve müzik gelenekleri içerisindeki konumlandırılmaları bu iki müzik türünü farklılaştırır. Başka bir ifadeyle çalgı, biçimsel olarak aynı olsa da ilgili müzik kültürü içerisinde ürettiği tını, bu tınının üretilmesinde kullanılan yöntem ile kültür içerisindeki anlamı ve konumu itibarıyla farklılaşır.

¹ Bilinç ekseninde vurgulanan bu farklılık, bilinçli müzikler ile yarı bilinçli ya da bilinçsiz müziklerin birbirlerinden daha üstün olduğunu göstermek niyeti taşımaz. Bir müziği “bilinç” kavramı ekseninde değerlendirirken, estetik yargılardan bağımsız hareket edilmektedir. Dolayısıyla burada vurgulanmak istenen, müziklerin kendi iç dinamiklerinden hareketle nesnel, analitik bir tespit yapmaktır.

GELENEKSEL TÜRK MÜZİKLERİ AÇISINDAN “ÇALGI MÜZİĞİ” KAVRAMI

Müzikler, birçok farklı referanslarla² sınıflandırılabilirler gibi, *Çalgısal* ve *Sözlü/Vokal* olmaları bakımından da sınıflandırılabilirler. Vokal bileşeni olan (söz içeren) müziklere “sözlü/vokal müzikler”; yalnızca çalgı(lar) için üretilmiş müziklere ya da orijinalinde vokal olsa da yapıtların yalnızca çalgı(lar) aracılığıyla seslendirilmelerine ise “çalgı müziği” (*instrumental music*) diyebiliriz. Çalgı müziği kategorisinde de bir alt sınıflandırma yapılarak, “çalgı(lar) için üretilen” ve çalgı(lar) aracılığıyla seslendirilse de “çalgı(lar) için üretilmeyen” müzikler olarak iki farklı başlık altında değerlendirilebilir. Bu alt sınıflandırmada söz konusu olan fark ise, yalnızca çalgı(lar) ile seslendirilse de, üretimin çalgıya özel olması ya da olmamasıdır.

Uluslararası/Batı sanat müziklerinde başta *senfoni* gibi çalgı(lar)ya özel türlerin yanı sıra, *konçerto* ve *sonat* gibi “bir çalgıya özel” türleri görmek mümkündür. Türk sanat müziğinde ise *saz semai*, *peşrev*, *taksim*, *medhal*, *longa* ve *sirto* gibi “çalgıya özel bir” dağarın oluşmasına karşın, genel-geçer olarak “bir çalgıya özel” dağar ve buna ilişkin bir gelenek oluşmamıştır. Ferit Alnar’ın *Kanun Konçertosu*; Fazıl Say’ın *Ney Konçertosu*; Cengiz Özdemir’in *Bağlama Konçertosu*; Onur Akdoğu’nun *Ud İçin Sonat* gibi az sayıda “bir çalgıya özel” dağarın varlığına rağmen bu türden çalışmalar toplum tarafından fazla benimsenmemiş, çok sınırlı bir kesim içerisinde kalmış ve yaygınlık kazanamamıştır. Bu sınırlı kesime ait kimi müzik yazarları ve müzisyenler (Akdoğu, 2005; Erkan, 2011), Türk müziği çalgılarına “kişilik” ve “kimlik” kazandırma yolunun yalnızca Batılı anlamda bir edimle gerçekleşeceğini savunur. Akdoğu, bu edimin “Türkleştirilerek” benimsenmesi gerektiğini önerir:

Kendi türlerimizin dışında, Batıdaki tüm türler örneğin konçerto, senfoni, sonat gibi türler mevcut biçimleri ile müziğimize aktarılabilir. Biçimlerin içinde yer alan ezgiler Türk müziği olacağından bu biçimlerin alınışı, Türk müziğinin Batılılaşması olmayacaktır. Bir başka deyişle içerik Türk, biçim Batıdır yalnızca (2005;210).

Türk halk müziğine gelindiğinde durum biraz farklılık arz eder. Türk halk müziği temelde lokal (*teritoryal*) ve etnik (*ethnic*) bir nitelik taşıdığı ve zaten bölgenin/etnisitenin lokal çalgılarıyla icra edildiği için sanat müziklerinden farklılaşır. Bir başka söyleyişle, etnisite ekseninden hareketle, “Laz” müziklerinin seslendirilmesi için “Laz” çalgılarının, bölgesel bir eksenle, “halay” bölgesi olarak bilinen Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde “halay” çalgılarının kullanılması, çalgıya özel bir literatürden bahsetmeyi mümkün kılabilir. Elbette bu, halk müziğinden bahsederken halkı özne olarak kullanıldığında geçerlidir. Günümüzdeki uygulamada ise, ulus-devlet ideolojisinin etkisiyle, Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu’nun (TRT) öncülüğünde ve önderliğinde halk müziği orkestrası oluşturulmuş, Anadolu’da etnik/lokal olarak birbirlerinden çok farklı müzik kültürlerine ait çalgılar bir potada toplanarak, yeni bir halk müziği tınısı (*sound*) üretilmiştir. Bu tını üretilirken

² “Ulusalıcı” bir referans ile *Ulusal - Uluslararası*; ya da “İnanç” referansı ile *Dini - Dindışı (Seküler)* ayrımları gibi.

başat çalgı olarak bağlama benimsenmiştir³. Dolayısıyla bağlama, kimi lokal veya etnik çalgıların tınlarını ve üsluplarını benzetleme (*imitation*) potansiyeli taşıdığı için bugün gerçekten de Türk halk müziğinin “ana çalgısı” olarak algılanmaktadır. Bağlama bu potansiyelini “tavır” edimiyle gerçekleştirmektedir. Tavır, ulusal ölçekte Türk halk müziği dağarının bağlama tarafından seslendirilmesinde anahtar bir rol üstlenir ve bağlamayı ulusallaştırır. Seslendirmelerde kullanılan “tavır”, ilgili ezginin seslendirilmesini meşru kılar. Tavır bu eksende bir yerde “icazet” makamıdır. Tavır olgusuyla birlikte TRT dağarı bir bakıma “ulusal bağlama dağarı”na dönüşebilmektedir (Ersoy: 2009; 275).

TÜRKİYE PİYASASINDAKİ ÇALGISAL ALBÜM KONSEPTİNE BİRKAÇ ÖRNEK

Türkiye’de piyasaya sürülen çalgısal müzik albümlerin kapakları, -çalgı merkezli- değil, çalgı üzerindeki etkinliği ve becerisi yüksek olan, yani çalgıyı ustaca çalabilen müzisyenlerin öne çıkarılan görüntüleriyle düzenlenir. Bu konuda burada birkaç örneğe değinmek yerinde olacak. Örneğin, Klarnet çalan Hüsnü Şenlendirici’nin *Hüsn-ü Hicaz* adlı albüm kapağında klarnet, Şenlendirici’nin görüntüsünün arkasında, yalnızca gölgesi/silueti ile yer almıştır.



Şekil 1. Hüsnü Şenlendirici’nin *Hüsn-ü Hicaz* Albüm Kapağı

Başka bir örnekte ise, *Enstrümantal Folk Music* adlı albümünde Çetin Akdeniz de albüm kapağında kendi fotoğrafını ön plana almış, bağlama ise yalnızca bir “karaltı” olarak yer almıştır.

³ Konuyla ilgili olarak bkz “Türkiye’de Uluslaşma Sürecinde Bir Simgе Olarak ‘Bağlama’” (Ersoy, 2009; 268-278)



Şekil 2. Çetin Akdeniz'in *Enstrümantal Folk Music* Albüm Kapağı

Konuya ilişkin son ve çarpıcı örnek ise Ahmet Koç'a ait *Sözün Bittiği Yer* albümünde yer almaktadır.



Şekil 3. Ahmet Koç'un *Sözün Bittiği Yer* Albüm Kapağı

Koç, bağlamayı tek parmağı ile taşıdığı bir pozunu albüm kapağına taşımış ve bağlama çalmanın kendisi için ne denli basit olduğunu vurgulamıştır. Yani Koç da bu pozuyla albüm kapağındaki fotoğrafı ile çalgının önüne geçmektedir.

Yukarıda konuyla ilgili seçilmiş olan örneklerde görüleceği üzere, çalgısal müzik albüm kapakları ekseninden bakıldığında, müzisyenler kapak fotoğraflarında çalgılar(ın)dan belirgin bir şekilde öne çıkarılmaktadır. Türkiye'de çalgısal müzik albümlerinin tamamının bu biçimde üretildiğini söylemek güçtür, ancak yukarıdaki

gibi örnekler, Türkiye’de çalgısal albüm kapaklarının hangi müziksel tutumla ve bilinçle piyasaya sürüldüğüne ilişkin fikir vermektedir.

TÜRK MÜZİĞİNDE ÇALGISAL SESLENDİRMEYE İLİŞKİN BETİMLEMELER

Türk müziği literatüründe çalgısal seslendirmelere ilişkin “tatlı çalmak”, “yumuşak çalmak” ve “sert çalmak” gibi seslendirmeyi olumlayan ya da olumsuzlayan yerleşik ve yaygın sözcükler kullanılır. “Duygusuz çalmak” da yaygın kullanılan başka bir ifade olarak dikkat çeker. Bu ifade aynı zamanda Türk müziğinde usta seslendirmelerin “duygu” yüklü olması beklentisinin olduğunu bize gösterir. Türk müziğinde bu “duygu”nun ortaya çıkarıldığı düşünülen temel seslendirme biçimleri olarak ölçsüz/usulsüz müzik seslendirmeleri önemli bir konumdur. Geleneksel kültür içinden bakıldığında sanat müziğinde genel bir ifadeyle, “taksim”; halk müziğinde “açış” olarak tanımlanan ölçsüz/usulsüz seslendirmeler bu bağlamda önemli bir ölçüt kaynağıdır. Seslendiricilerin hemen hepsinden bu beklenir ve virtüöz kriteri bu seslendirme ekseninde belirlenir. Çoğu profesyonel seslendirme kurumlarında/kuruluşlarında da aranan kriterlerin başında bu ölçsüz/usulsüz seslendirmeler gelir. TC Kültür Bakanlığı topluluklarında ya da TRT’de çalgı seslendiricileri arasında seçim yapılırken bu vazgeçilmez bir beklentidir. Bu seslendirmeler kimi zaman ölçülü seslendirmelerde çok yetkin olsa da bir müzisyenin virtüöz olup olmadığı konusunda söylemsel bir zemin oluşturma potansiyeli taşır. Bu konuda bir örnek verecek olursak: Birçok kesimce bağlama çalgısı için virtüöz olarak kabul edilen Çetin Akdeniz’in “açış”larının “duygusuz” olduğu iddiası onun virtüözlüğünü tartışılır hale sokar⁴. Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuarında yapmış olduğu söyleşide kendisine atfedilen: “çok iyi çalıyor ama duygusu yok” gibi ifadelerle çok karşılaştığını ve bu ifadenin de neyi kapsadığını anlayamadığını söylemiştir (Grşm: 12 Şubat 2008). Görüleceği gibi, müzik kültürümüzde çalgı konusunda virtüözlerimizi nasıl ve neye göre belirlediğimiz belirsizdir. Burada normatif bir tutumdan ziyade, duygu bağımlısı bir değerlendirme yapılmaktadır.

TÜRK MÜZİĞİNDE ÇALGI ÖĞRETİMİ VE METOTLAŞMA SÜRECİ

Çalgı öğretimi, hemen her müzik kültüründe olduğu gibi Türk müzik kültüründe de bir öğreten, bir de öğrenen ilişkisine dayalı bir biçimde sürdürülmektedir. Bu ilişki Türk müzik kültürü içerisinde özellikle konservatuarlar gibi kurumsallaşmalardan öncesinden itibaren yaygın bir biçimde “meşk” olarak tanımlanır ve bilinir. Meşk, “bir üstat tarafından musiki parçasının tedricen çalınması ve okunması suretiyle talebeye öğretilmesi ve talebe tarafından öğrenilmesi demektir” (Behar, 1998; 24). Meşk yöntemindeki aktörler, üstat/usta; talebe/çırak gibi farklı bir biçimde tanımlansa da temelde bir “öğreten” bir de (kim zaman birden fazla) “öğrenen”den oluşan iki aktörün varlığı söz konusudur. Meşk yöntemine Türk

⁴ <http://www.eksisozluk.com/show.asp?t=%C3%A7etin+akdeniz%2F%2320902399> WEB adresinden de görüleceği üzere, bu konu özellikle bağlama çalan müzisyenler arasında yaygın bir biçimde konuşulur.

müzik kültürü içerisinde çoğu zaman olumsuz bir anlam yüklenmiştir. Kimi müzik yazarları, Türk müziğinde çalgı öğretiminin geri kaldığını, metotlaşmadığını, bunun sebebinin de meşk yönteminde var olan usta-çırak ilişkisinin olduğunu vurgulamışlardır. Bir yanılı olarak, usta-çırak ilişkisi, gayri-sistemantik bir çalgı öğretim süreci olarak tanımlanmakta ve bu sürecin -acil- bir biçimde terk edilmesi gerektiği, “metot” ve “usta-çırak”, çalgı öğretiminde birbirlerinin alternatifleri gibi algılanmakta ve metotlaşma sürecinin başlamasıyla da usta-çırak ilişkisinin biteceği düşünülmektedir. Metotlaşma, elbette bir sistematikleştirme ve standartlaştırma sağlamaktadır ve çalgı öğretiminde son derece gerekli ve faydalıdır. Ancak metot, çalgı öğretimi için tek başına yeterli olmayacaktır. Metot üzerinden öğretim verildiğinde -bir yanılısıma olarak- sürecin değişeceği, niteliğinin artacağı düşünülmektedir. Metotla birlikte belki çalgı öğretim süreci kurumsal bir mekâna taşınacak ve sistematize edilmiş bir öğretim yöntemine dayalı yürütülecektir, ancak çalgı öğretimi aslında edimsel olarak yine bir öğretene, bir de öğrenene dayalı bir biçimde devam edecektir. 1975 yılından itibaren üniversitelere bağlanarak kurumsallaşan Türk müziği konservatuarlarında da çalgı öğretimi halen bu biçimde yürütülmektedir. Çalgı öğretimlerinin vazgeçilmez bir edimi olarak hemen her müzik kültüründe adı geçen öğreten ve öğrenen aktörlerinin görüldüğünü rahatlıkla söyleyebiliriz. Çünkü çalgı öğretimi, metot olsa da olmasa da bir öğretene ihtiyaç duyar. Bu yalnız Türk müziği ile sınırlı da değildir. Kısaca söylemek gerekirse hemen hemen bütün çalgı öğretimi yöntemleri doğasında meşk yöntemini içinde barındırır.

Türk geleneksel müziklerinde çalgı öğretiminin farklılığı, dağar ile olan ilişkisiyle ortaya çıkar. Uluslararası/Batı sanat müziğinde çalgı öğretimi daha çok çalgı(lar) için hazırlanmış olan yapıtların seslendirilmesiyle yürütülür. Bu yapıtlar, çalgının ses sınırları, ses rengi, çalım tekniğine uygunluğu dikkate alınarak, bilinçli bir biçimde üretilir. Çalgı öğretiminde direkt hedef, çalgının kendisidir. Türk müzik kültüründe ise hedef direkt olarak çalgı değil, ilgili yapıtın seslendirilmesidir. Öğretim boyutuyla konuyu ele alacak olursak, Türk müziği konservatuarlarında özel durumlar hariç, çalgı öğretimi, solfej, dağar ve kuramsal bilgi düzeyine bağımlı bir biçimde yürütülür.

ÇALGILARA YÜKLENEN ANLAMLAR

Türk geleneksel müzik kültüründe kimi çalgılara işlevlerinin yanında, kimi anlamlar da yüklenmiştir. Örneğin özellikle Mevlevilikte genel-geçer bir algı olarak, *neyin* özel bir konumu vardır. Bu özel konum çalma ediminden, çalan kişiye verilen sığata kadar farklılaşır. Örneğin diğer çalgılardan farklı olarak: *Ney* çalınmaz, “üflenir” ve *ney* çalan da “neyzen”dir. *Neyin* tınısı “hüzün” duygusu üretir. *Ney* ayrılıktan yakını ve insanı bu yüzden etkiler, hüzünlendirir. Hiçbir zaman tınısal çerçevede bu çalgı, neşe ve eğlence etkisi yaratmaz ya da yarattığı düşünülmez. Bunun nedeni ise tasavvufi bir derinlik taşıır: İnsanoğlu dünyaya gelmeden önce Allah’ın yanında iken, dünyaya gelerek ondan ayrılmıştır. *Ney* de kendi ortamı olan, sazlıklardan koparılmış ve ortamından uzaklaştırılmıştır. Bu analogi ile *ney* özlem ve hasret vurgusu yaparak hüzün duygusunu doğurur. Ayrıca, yine tasavvufi bir perspektif ile *ney* aynı zamanda

insanı sembolize eder. Neyde bulunan dokuz boğum, insanın ana rahminde geçirdiği süreyi; neydeki yedi tane olan deliğinin yine insanın yüzünde yer alan yedi deliği refere ettiği, neyin bu bakımdan "insan-ı kâmil"i sembolize ettiği düşünülür.

Bağlama da Anadolu'da yer alan kimi etnik gruplarda/mezheplerde kutsal sayılır. Örneğin, Alevi inanışına göre bağlama "Telli Kur'an"dır:

... cem ibadetindeki Kur'an, bildik Kur'an değil mızrapla çalınan bir enstrüman, yani bağlamadır. Nitekim bağlama (saz) Alevi evlerinde başköşede bulundurulur. Saz çalınacaksa göğsünden üç kez öpülüp başa götürüldükten sonra çalınmaya başlanır. Birine verilecekse yine aynı saygı gösterilir. Bu yüzden saza "Telli Kur'an" denir; çünkü saz nağmelerinin kutsal olduğuna inanılır. (Zelyut, 1998; 167-168).

Çalgılara yüklenen anlamlar ne Türk müzik kültürü ile ne de bu kültürde yer alan *ney* ve *bağlama* gibi çalgılarla sınırlıdır. Bu zihinsel davranış birçok farklı kültürlerde de karşımıza çıkar. Kültürel kimliği yansıttığı düşünüldüğü için kimi çalgılar ulusal simge haline dönüştürülmüştür. Örneğin "sitar" denilince akla Hint kültürü, "buzuki" denilince Yunan kültürü geldiği gibi, "bağlama" denilince de, müziğin içinde olan hemen herkesin aklına Türk kültürü gelir (Ersoy, 2009; 270). Böylece çalgılar hem kültürel hem de toplumsal farklılıkları ortaya çıkarır ve aynı zamanda kültürel kimlik ekseninde simgeselleştirilir.

SONUÇ

Ulusal ya da uluslararası; geleneksel ya da popüler ölçekte hemen her müzik kültüründe çalgı(lar) ilgili müzik kültürü içerisinde anlamsal ve teknik açıdan yeniden üretilir. Ne çalgısal, ne dizgesel, ne de tınısal bir homojenliğin olmadığı, olamayacağı müzik zemininde Türk sanat müzikleri, Türk halk müzikleri ve Türk popüler müzikleri çalgıya yükledikleri değerler itibarıyla hem birbirlerinden, hem de uluslararası çerçevede diğer müzik türlerinden farklılaşırlar. Bu bağlamda hemen her çalgı kendi kültürü içerisinde farklı bir anlam olarak özgünleşir ve çoğu zaman simgeselleşir.

Kaynakça

- Akdoğan, O. (1996). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Behar, C. (1998). *Zaman Mekan Müzik*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Erkan, Ç. (2011). Çalgı ve Bestecilik. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 56.
- Ersoy, İ. (2009). Türkiye'de Uluslaşma Sürecinde Bir Simge Olarak "Bağlama". *Halk Kültüründe Çalgılar Uluslararası Sempozyumu Bildirileri* (s. 268-278). Kocaeli: Motif Vakfı Yayınları.
- Oransay, G. (1976). *Müzik Tarihi*. Ankara: Yaykur Açık Yükseköğretim Dairesi.
- Say, A. (2001). *Müziğin Kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Zelyut, R. (1998). *Öz Kaynaklarına Göre Alevilik*. İstanbul: Yön Yayınları.