



**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**BATI VE TÜRK MÜZİĞİ ÜSLUPLARINDA ANLAM ÜRETME ARACI
OLARAK KEMANIN SONOLOJİK ANALİZİ**

**Hazırlayan
Murat KÜÇÜKEBE**

**Danışman
Yrd.Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN**

İZMİR-2008

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Batı ve Türk Müziği Üsluplarında Anlam Üretme Aracı Olarak Kemanın Sonolojik Analizi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

..../..../.....

Adı SOYADI

Murat Küçükkebe

İmza

TUTANAK

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ...3.../...7.../2008 tarih ve ...18...sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Makale Bölümü Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Murat KÜÇÜKEBE'nin "Batı ve Türk Müziği Üsluplarında Anlam Üretme Aracı Olarak Kemanın Sonolojik Analizi" konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday 15.../...7.../2008 tarihinde, saat 13:30' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin BASARILI olduğuna oy birliği ile karar verildi.

BAŞKAN

Yrd. Doç. Dr. İbrahim Yılmaz DÜKESİN

ÜYE

(ÜYE)

(ÜYE)

ÜYE

Prof. Dr. Fatih Kılıç

Prof. Dr. Ahmet Yılmaz

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: KÜÇÜKEBE

Adı: Murat

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Batı ve Türk Müziği Üsluplarında Anlam Üretme Aracı Olarak Kemanın Sonolojik Analizi

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Sonological Analysis of the Violin as a Meaning Production Medium in the Styles of Western and Turkish Musics.

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2008

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

☒

Dili: Türkçe

Doktora:

☐

Sayfa Sayısı: 113

Tıpta Uzmanlık:

☐

Referans Sayısı: 43

Sanatta Yeterlilik:

☐

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd.Doç.Dr.

Adı: İbrahim Yavuz

Soyadı: YÜKSELSİN

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1-Müzik analizi
- 2-Çalgı
- 3-Keman
- 4-Kültürel bağlam
- 5-Spektrum analizi

Tarih:

İmza:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Musical analysis
- 2- Musical instrument
- 3- Violin
- 4- Cultural Context
- 5- Spectrum analysis

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet ☒ Hayır ☐

ÖZET

Kültürel kimlik, bir grubun öteki gruplardan ‘farklı’ olduğunu ortaya koyma ve bunu vurgulama talebidir. Farklı olmak aynı zamanda grup içi benzerliklerin de yaratılmasını gerektirmektedir. ‘Biz’ olma yolunda benzerliklerin ve farklılıkların yaratılması, bir ortak değer oluşturmaya ve oluşan değeri paylaşmaya bağlıdır.

Çalışmada, İzmir’de Türk ve Batı müziği pratikleri ile ilişkili keman çalıcılarının, keman tınısına ilişkin tercihler ve bu tercihe ilişkin atıflar aracılığı ile birbirinden nasıl ayrıldığı, bu ayrılığın ve tını tercihinin ilişkili farklılığın, ele alınan çalıcılar ve keman yapımcıları tarafından ‘kültürel kimliğin’ ve aidiyet sınırının bir göstergesi ve adı geçen müziksel ve kültürel bağlamların ‘otantiklik’ işaretleyicisi olarak nasıl kullanıldığı ele alınmaktadır.

Birinci bölümde çalışmanın anahtar kavramlarından biri olarak ‘kültürel kimlik’ ele alınır ve kültürel kimliğe ilişkin yapıyı anlamaya aracılık eden bir unsur olarak ‘çalgı’ üzerinden örnekler verilir. İkinci bölüm, kültürel kimliğin işaretleyicisi olarak çalgı tınısına odaklanmaktadır. Ardından çalışma açısından önemli ikinci bir anahtar kavram olarak ‘otantisite’ ele alınır. Üçüncü bölümde ise kemanda tını oluşumuna etki eden faktörler ele alınır. Batı ve Türk Müziği keman çalıcılarının tını tercihinin ve bu tercihin çalımı nasıl etkilediğini görmeye yönelik olarak yapılandırılan dördüncü ve son bölümde, alan çalışmasından elde edilen veriler ve stüdyoda yapılan deney sonuçlarından yararlanılarak, elde edilen veriler üzerinden yapılan değerlendirmelerle çalışma sonuçlandırılır.

ABSTRACT

Cultural identity is the demand to show and emphasize that a particular group is ‘different’ from the other groups. Being different also requires the creation of similarities within the group. The creation of similarities and differences in order to reach the ‘we-feeling’ is related to forming a common value and sharing that value.

In this work, how the violin players who are related to Turkish and Western Musical practices in İzmir differ from each other by timbre preference and the attributions about this preference is examined. Also, it is dealt with how this difference about timbre preference is used as an indicator of the ‘cultural identity’ and the boundary of belonging and as an ‘authenticity’ marker of the above mentioned musical and cultural contexts.

In the first chapter, one of the key concepts of the work, ‘cultural identity’ is studied and examples are given concerning ‘instrument’ as an element that helps understanding the structure of cultural identity. Second chapter focuses on timbre as the marker of cultural identity. Then, ‘authenticity’ is examined as an other important key concept for the work. In the third chapter, the factors affecting the creation of violin timbre are studied. The fourth and the last chapter is structured to see the timbre preference of Western and Turkish Music violin players and how this preference affects performance. The work is ended by the evaluations which are done by means of the data obtained through field-work and the results of the experiments carried out in the studio.

ÖNSÖZ

Konservatuar Çalgı Yapım Bölümü öğrenciliğim süresince, bölümde Batı müziği çalımına uygun keman yapıldığını, Türk müziği kemanının daha koyu ve viyolaya yakın tınlı olması gerektiğini söyleyen Türk müziği keman çalıcılarıyla sıklıkla karşılaşmıştım. O süreçte bu konuyu mesleki bir çerçeve içinde ele alıp, daha çok çalıcıların isteklerini karşılamaya yönelik olarak neler yapabileceğimi düşünmüştüm. Mezuniyetim sonrasında D.E.Ü. Devlet Konservatuarında görev almam, Batı müziği çalıcıları ve onların tınsal istekleri ile de karşılaşmama sebep oldu. Birbirini takip eden bu süreçler, hem Türk müziği hem de Batı müziği keman çalıcılarını gözlemleme, tınsal isteklerine ilişkin fikir elde etme ve deneyim kazanma şansını da beraberinde getirdi. Müzik Bilimleri Bölümü yüksek lisans öğrenciliği ve hocam Yrd. Doç. Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin'in katkıları ise bu konuya farklı bir gözle bakabileceğimi ve tez konusu olarak projelendirebileceğimi gösterdi. Tezgahta yapıları sorgulamak ve çalgı yapımcısı ile çalıcı arasındaki beklentiye yönelik ilişkiye farklı bir bakış açısı ile yeniden bakabilmek ilgi çekici olacaktı.

Tabii her çalışmada olduğu gibi bu çalışmada da yardımları, destekleri, öneri ve sabırları nedeniyle teşekkür edilmesi gereken insanlar var. Öncelikle konuya disipline özgü yaklaşımla bakabilme noktasında gösterdiği çaba ile fikirlerimin oluşmasına çok büyük katkısı olan danışmanım Yrd. Doç. Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin'e ve yüksek lisans derslerinde emeği geçen tüm hocalarıma çok çok teşekkürler. Bununla birlikte aylar süren kayıt işlemlerinde bana her zaman güler yüzleri ile 'tamam' diyen Öğr. Gör. Alp Varol ve Araş. Gör. Suat Vergili'ye, fikir ve önerileri ile bana vakit ayıran Feridun Öziş, Cihan Işıksan, Aykut Barış Çerezcioğlu'na. Tüm görüşme kişilerine, özellikle Can Güçkan, Tolga Kulak, Gökmen Fahliogulları'na ve kayda giren tüm keman çalıcılarına, çalım kayıtları için kemanlarını ödünç aldığım Atölye Ef'e ve çalışmamın her aşamasında fikrini ve desteğini aldığım canım eşim Hande Devrim Küçükebe'ye sonsuz teşekkürler.

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR	x
ŞEKİLLER LİSTESİ	xi
TABLolar LİSTESİ	xii
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	xiii
EKLER LİSTESİ	xiv
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

KÜLTÜREL KİMLİK İŞARETLEYİCİSİ OLARAK ÇALGI

1.1. Kültürel Kimlik.....	4
1.2. Aynışma ve Farklaşma Bağlamında Kimlik.....	6
1.3. Kültürel Bağlamıyla Çalgı.....	8

2. BÖLÜM

TINI VE KÜLTÜREL BAĞLAMI

2.1. Tını.....	25
2.2. Kimlik İşaretleyicisi Olarak Tını.....	31
2.3. Tınısal Otantiklik Tutumu.....	40

3. BÖLÜM

KEMANDA TINİ OLUŞUMU VE DEĞİŞİMİNE ETKİ EDEN BAŞLICA ETKENLER

3.1 Gerece Bağlı Etkenler.....	45
3.2. Yapımcıya Bağlı Etkenler.....	45
3.3. Çalıcıya Bağlı Etkenler.....	50

4. BÖLÜM

TİNİ TERCİHİ VE TİNİ ÜRETİMİNDE ÇALICININ ve YAPIMCININ ROLÜ

4.1. Tını Tercihi.....	53
4.2. Batı Müziği Keman Çalıcıları.....	55
4.3. T.M. Keman Çalıcıları.....	56
4.4. Keman Yapımcıları.....	58
4.5. Tını Üretiminde Çalıcının Rolü.....	69
4.6. Tını Üretiminde Çalgı Yapımcısının Rolü.....	72
SONUÇ.....	87
EKLER.....	90
KAYNAKLAR.....	107
ÖZGEÇMİŞ.....	113

KISALTMALAR:

B.M. : Klasik Batı Müziği ya da Uluslararası Sanat Müziği gibi farklı adlandırmaları bulunan kültürel bağlam.

B.M.Ç. : Yukarıda verilen kültürel bağlamla ilişkilenmiş olan keman çalıcıları.

dB. : Ses gürlük birimi.

Hz. : Ses frekans birimi.

T.M. : Klasik Türk Sanat Müziği, Geleneksel Türk Sanat Müziği ya da Türk Müziği gibi farklı adlandırmaları bulunan kültürel bağlam.

T.M.Ç. : Yukarıda verilen kültürel bağlamla ilişkilenmiş olan keman çalıcıları.

ŞEKİLLER LİSTESİ

- Şekil 1, ‘Spektrum grafiği’ s. 26
- Şekil 2, ‘1 Numaralı kemanın tını grafiği’ s. 29
- Şekil 3, ‘2 Numaralı kemanın tını grafiği’ s. 30
- Şekil 4, ‘Keman kesit görüntüsü’ s. 48
- Şekil 5, ‘Üç numaralı kemanın tını grafiği’ s. 61
- Şekil 6, ‘Beş numaralı kemanın tını grafiği’ s. 62
- Şekil 7, ‘Altı numaralı kemanın tını grafiği’ s. 63
- Şekil 8, ‘Dokuz numaralı kemanın tını grafiği’ s. 64
- Şekil 9, ‘Ezgi notası’ s. 69
- Şekil 10, ‘Melek Köyüstün’ün çalımı ile tını grafiği’ s. 70
- Şekil 11, ‘Onur Soysal’ın çalımı ile tını grafiği’ s. 70
- Şekil 12, ‘Can Güçkan’ın çalımı ile tını grafiği’ s. 71
- Şekil 13, ‘Canan Geylan’ın çalımı ile tını grafiği’ s. 71
- Şekil 14, ‘Kalınlıklar ve bas girişin ilk durumu’ s. 80
- Şekil 15, ‘Kalınlıklar ve bas girişin son durumu’ s. 82
- Şekil 16, ‘Sol teline ilişkin ilk durum’ s. 83
- Şekil 17, ‘Sol teline ilişkin son durum’ s. 83
- Şekil 18, ‘Re teline ilişkin ilk durum’ s. 84
- Şekil 19, ‘Re teline ilişkin son durum’ s. 84

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1, ‘B.M. Keman çalııcıları tını tercihleri’ s. 56

Tablo 2, ‘T.M. Keman çalııcıları tını tercihleri’ s. 57

Tablo 3, ‘Keman yapımcıları tını tercihleri’ s. 60

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

- Fotoğraf 1, ‘Morin Huur’ s. 13
Fotoğraf 2, ‘Saz-Gitar’ s. 21
Fotoğraf 3, ‘Özay Gönlüm ve Yaren’ s. 22
Fotoğraf 4, ‘Keman genel görünümü’ s. 46
Fotoğraf 5, ‘Baş ağaç görüntüsü 1’ s. 47
Fotoğraf 6, ‘Baş ağaç görüntüsü 2’ s. 47
Fotoğraf 7, ‘Keman telleri ve tuşesi’ s. 47
Fotoğraf 8, ‘Keman eşiği’ s. 49
Fotoğraf 9, ‘Keman ‘f’ delikleri’ s. 50
Fotoğraf 10, ‘Keman etiketi’ s. 72
Fotoğraf 11, ‘Topuk görüntüsü 1’ s. 73
Fotoğraf 12, ‘Topuk görüntüsü 2’ s. 73
Fotoğraf 13, ‘Keman flato görüntüsü 1’ s. 74
Fotoğraf 14, ‘Keman flato görüntüsü 2’ s. 74
Fotoğraf 15, ‘Fabrikasyon keman önden genel görünüm’ s. 75
Fotoğraf 16, ‘Fabrikasyon keman arkadan genel görünüm’ s. 75
Fotoğraf 17, ‘Fabrikasyon keman üst tabla detayı’ s. 76
Fotoğraf 18, ‘Cila sökme aşaması 1’ s. 78
Fotoğraf 19, ‘Cila sökme aşaması 2’ s. 78
Fotoğraf 20, ‘Kalınlıklar gözden geçiriliyor’ s. 79
Fotoğraf 21, ‘Tabla kalınlıkları ve bas kirişin konumu’ s. 79
Fotoğraf 22, ‘Bas kirişsiz üst tabla’ s. 81
Fotoğraf 23, ‘Bas kiriş yapımı’ s. 81

EKLER LİSTESİ

Ek 1. GÖRÜŞMELERDE KULLANILAN KEMANLARA AİT TINİ GRAFİKLERİ

Ek 2. B.M. ÇALIMI İLE TINİ GRAFİKLERİ

Ek 3. T.M. ÇALIMI İLE TINİ GRAFİKLERİ

Ek 4. FABRİKASYON KEMANIN MÜDAHALE ÖNCESİ TINİ GRAFİKLERİ

Ek 5. FABRİKASYON KEMANIN MÜDAHALE SONRASI TINİ
GRAFİKLERİ

Ek 6. CD

GİRİŞ

Gerek konservatuar çalgı yapım bölümündeki öğrenciliğim gerekse öğrencilik sonrası mesleki çalışmalarım süresince edindiğim izlenimlerden yola çıkarak söyleyebilirim ki, bir çalgı yapımcısı, yaptığı çalgının, çeşitli biçimsel/görsel özelliklerine ilişkin beklentilerle birlikte, onu çalacak çalıcının tınısal beklentisini karşılayabildiği ölçüde başarılı kabul edilir. Bu genel bir beklentidir ve çalıcılar arasında tel, mızrap, reçine, arşe vb. opsiyonel parçalar ile birlikte çaldıkları çalgıların bazı ölçüleri de değişik tını beklentilerini karşılamaya yönelik olarak tercih edilir. Çalıcıların sadece ‘tını’ özellikleri bakımından iyi buldukları bir çalgıya, yapım özellikleri bakımından iyi görülme de oldukça fazla para ödeyebildikleri, bunun tersi bir durum olarak, sadece belirli bir frekans bölgesini iyi bulmadıkları için yapım özellikleri bakımından çok değerli görülebilecek bir çalgıyı tercih etmeyebildikleri ve kolaylıkla gözden çıkarabildikleri sıklıkla görülen bir durumdur. Peki tını nedir ve neden bu kadar önemlidir, çalıcılar arası tınıya ilişkin beklenti neye göre değişkenlik göstermektedir ve bu bağlamda çalıcının çalım esnasındaki rolü ve etkisi nedir?

Çalışma kapsamı için ayrılan süre ve sınırları belirlemenin avantajı düşünülerek yukarıda yer alan sorular, belirli bir çalgının (keman) belirli iki kültürel bağlam (‘Batı Müziği ve Türk Müziği’) içerisinde tercih edilen tınları karşılaştırarak, belirli bir saha içinde kalınarak (İzmir) cevaplandı ve çalışma, ‘Batı ve Türk Müziği Usluplarında Anlam Üretme Aracı Olarak Kemanın Sonolojik Analizi’ adıyla başlıklandırıldı. Bu başlık altında hazırlanan çalışma kapsamında, İzmirli Türk müziği keman çalıcıları ve Batı müziği keman çalıcılarının, keman tınısına ilişkin tercihler ve otantiklik atıfları aracılığı ile birbirlerinden nasıl ayrıldığı, bu ayrılığın ve tını tercihinin ilişkin farklılığın, çalıcılar tarafından, ‘biz’ ve ‘onlar’ temelinde belirlenen kimlik sınırlarının bir göstergesi ve işaretleyicisi olarak nasıl kullanıldığı ele alınmaktadır. Otantiklik söylemleri aracılığı ile önem atfedilen bir kimlik işaretleyicisi olarak ele alınan tını, bu yönüyle çalıcının bağlam içerisinde olduğunu gösterme amacına hizmet etmektedir.

Çalışmanın 1. bölümünde kültürel kimlik işaretleyicisi olarak ele alınan çalgı, içinde bulunduğu kültürün değerler sistemine ulaşmada yararlanılabilecek sosyokültürel bir üründür. Yanı sıra kültürel kimliğe ilişkin referans anlamları taşımak ve göstermekle birlikte onları dönüştürme ya da dönüştüren kültürel yapılara görünürlük kazandırma potansiyeline de sahiptir.

Çalışmanın anahtar kavramlarından biri olarak kültürel kimlik, grup davranışını ve bu davranış temelinde yatan inanç ve değerler sisteminin oluşumunu etkileyen ve ona yön veren bir unsur olarak ele alındı. Bu bağlamda kavram, gerek bireysel gerekse ortak kimliklerin oluşturulmasında izlenen, aidiyet geliştirme stratejilerine görünürlük kazandırması bakımından öne çıkmaktadır.

Kimlik kavramının ele alınması ile, kimliğin elde edilmesine ilişkin girişimin, kimlik inşası için gerekli unsurları dışardan alarak kimliğe ait bir duruma getirmeyi gerektirdiği görüldü. Dışarıdan alarak kimliğe ait bir unsur haline getirmeye ilişkin bu davranış, bir aidiyet stratejisi belirlemeyi ve alınan unsurların anlamlı hale getirilmesini gerekli kılmaktadır. Grup kimliği temelinde anlamlı hale getirme, belirli yargı öbeklerinin grup üyeleri tarafından paylaşılması ve anlama ilişkin referansların oluşturulması ile yapılır. Anlama ilişkin referans, kimliğe ait bu unsurların ‘ne’ olduklarından ve ‘nasıl olması gerektiğinden’ söz etmekle başlar. Bu nedenle kimliğin oluşumunu, onun ne olması ve nasıl olması gerektiğine ilişkin atıfların ne şekilde iş gördüğünü anlamaya aracılık eden bir kavram olarak otantiklik (gerçeklik / asıllık / sahicilik), kültürel kimlikten sonra çalışmanın diğer anahtar kavramı olarak ele alındı.

Gerçekliğe ilişkin atfın nasıl yapıldığını anlamak, bu atfı yapan kişilerle görüşmeyi gerektirdi. Bu nedenle çalışmanın ikinci ve dördüncü bölümleri, alan çalışması ve görüşmelerle şekillendi. Yerleşik üslupları temsil etmedeki öncelikleri nedeni ile görüşme kişileri, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı öğrencileri ve öğretim elemanları, İzmir Devlet Senfoni Orkestrası, İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu ve TRT İzmir Radyosu keman çalcıları ile Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı Temel Bilimler ve Çalgı Yapım Bölümü öğretim elemanları ve öğrencileri arasından seçildi.

Yapılan görüşmelerle, B.M ve T.M. bağlamlarında yer alan çalıcıların ve sözü edilen iki farklı bağlama ilişkin tınısal isteği karşılama durumunda olan keman yapımçıının tını tercihlerine ilişkin verilere ulaşıldı. Ulaşılan veriler, tını tercihlerinin Batı ve Türk müziği bağlamlarında farklı olduğu yolundaydı. Keman yapımı işi ile uğraşan görüşme kişileri aracılığı ile ulaşılan veriler de farklılığa ilişkin bu bilgiyi doğrulamaktaydı. Görüşmelerde, çalıcı ve çalgı yapımçıının kullandığı tınısal beklentiye ilişkin sözel kodlamalar dikkate alındı ve bu kodlamaların eşleştiği tınısal veriler üzerinden tını tercihlerine ilişkin bir karşılaştırma yapıldı. Sonrasında yapılan bir deneyle, çalıcının bu tınıyı oluşturma, dolayısı ile bu beklentiyi karşılama noktasındaki rolü ve etkisi anlaşılmaya çalışıldı. Çalışmanın bu aşamasında, tını tercihleri ile ilgili verilerin ve stüdyoda yapılan deney sonuçlarının analizine odaklanıldı. Analiz aşamasında tını tercihlerine ilişkin veriler karşılaştırıldı ve Adobe Audition (1.5) isimli yazılım kullanılarak görülür kılınan, temel sesin ardından gelen armoniklerin gürlük durumlarındaki farklılıklar üzerinden, belirli sonuçlara ulaşıldı.

Çalışmada yer alan ikinci bir deney, tınıya ilişkin beklentiyi karşılama noktasında bulunan keman yapımçısı ile gerçekleştirildi. Söz konusu deneyde profesyonel keman yapımçısının kendisine gelen bir kemanı, tınısal nitelikler bakımından T.M. çalımına uygun duruma ‘nasıl’ getirdiği, bir başka deyişle bağlamsal açıdan nasıl dönüştürdüğü gözlemlendi. Bunun için söz konusu kemanın belirli frekans bölgeleri incelemeye alındı ve müdahaleden öncesi ve sonrasına ilişkin tınısal bir karşılaştırma yapıldı. Elde edilen sonuçlar ve keman yapımçısının davranışı, tınısal bağlamı işaret etmeye yarayan bir araç olarak çalışmaya katıldı.

1. BÖLÜM

KÜLTÜREL KİMLİK İŞARETLEYİCİSİ OLARAK ÇALGI

Bu bölümün amacı, çalışmanın anahtar kavramlarından biri olan kültürel kimliğin, benzerlik ve farklılık eksenindeki inşa sürecine ilişkin analitik bir bakışla, kültürel bir unsur olarak çalgının nasıl işlev gördüğünü ortaya koymaktır.

1.1 Kültürel kimlik

Kültürel kimlik işaretleyicisi olarak çalgı ve çalgı tınısını ele almak ya da bu bağlamda düşünce işletmek gibi bir girişim, ‘kültürel kimlik’ kavramını irdelemek gibi bir gerekliliği de beraberinde getirir. “Kültürel kimlik”, tamlamasında özne ‘kimlik’ olduğuna göre ilk soru şöyle sorulabilir; Kimlik nedir?

Pratik bir tanımla kimlik, “...kişilerin ve çeşitli büyüklükteki toplumsal grupların, kimsiniz?, kimlerdensiniz? sorusuna verdikleri yanıtlardır” (Güvenç, 1993:3). Kimsiniz?, kimlerdensiniz? şeklindeki soruya muhatap olanların kendilerine sordukları “ ‘ben kimim?’ sorusunun kaynağı, ya bir hayatı sorunsallaştırma biçimi (yani felsefi) ya da bu soruyu sorduracak etkilerle karşı karşıya kalınmasıdır (yani toplumsaldır)” (Kaplan, 2005:73). Kimliğin bu yönü onun ‘tanımlama ve tanınma’ şeklindeki iki temel bileşeninden birine gönderme yapmaktadır (2005:73).

Kaçınılmaz olarak insan ancak toplumsal olarak var olabilmektedir. Kültür de bu toplumsal var oluş şartının bir sonucudur. İnsan toplumsal çerçevesiyle ilişkisini kültür yoluyla kurar ve içinde biçimlendiği kültüre bitişik bir kimlik taşır. Kimlik bu bakımdan kültürden ayrı değildir. Toplumsallığın sınırları genişledikçe, kimlik algıları çeşitlenmekte, farklılaşmakta ve çoğalmaktadır.

Kişinin tanımlanmasında belirli bir gruba aidiyetine ilişkin özelliklerinin ele alınması ile kimlik, bireysel boyuttan toplumsal boyuta geçer. Bunlar kimler? ya da bunlar kimlerden? soruları sorulduğunda herhangi bir grubun ortak/kolektif kimliğine gönderme yapılmaktadır.

Assmann, kimliğin bireysel ve ortak boyutları arasında paradoksal gözüken bir ilişkiden söz eder ve bunu, görünüşte birbiri ile çelişen iki tez ile formüle eder. Birinci tez, kimliğin dışarıdan içeriye doğru oluştuğu fikrine dayalıdır. Bütünün parçadan daha önemli olduğunu savunan bu yaklaşımda kimlik, her bireyde ait olduğu gruptaki etkileşim ve iletişime bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. İkinci tezde ise ortak kimliğin, grubu kuran ve ‘biz’ olma bilincini taşıyan bireylerin dışında var olamayacağı kabulü vardır. Ortak kimlik bireysel bilgi ve bilincin ürünü olarak görülür (1997:131). Assmann parçanın bütünden ya da bütünün parçadan etkilendiği her iki durumda da kimliğin sosyo genetik bir özellik taşıdığını iletir. Bireyleşme ve sosyalizasyon süreçleri, kültürel olarak belirlenmiş kulvarlarda giderler. Kimliğin bu iki yönü de, belli bir ‘kültür’ ve dönemin dili, kavramlar dünyası, değerleri ve normları tarafından özel olarak belirlenen ve onlardan etkilenen bilinç sorunudur. Bu durumda toplum bireyin karşısında ayrı bir varlık değil, onun kimliğinin kurucu bir unsuru olarak ortaya çıkar. Kimlik, ben kimliği de buna dahil, hep bir toplumsal yapıdır ve bu haliyle hep kültürel kimliktir (2001:132).

‘Kimlik’ ile ilgili özellikler incelendiğinde gerek bireysel gerekse toplumsal düzeyde benzer özellikler göstermekte olduğu görülür. Kimliğin doğası, onun bu iki düzeyinde de birbirine paralel davranışlar sergilemektedir.

Bireysel ya da toplumsal tüm kimlikler daima oluşum halindedir. Kimliği oluşmuş durağan bir yapı olarak değil etkileşimlerle sürekli değişen dinamik/hareketli bir süreç olarak kavramak gerekir. Kimliği durağan bir yapı olarak kavramaya bağlı özcü yaklaşım, kimliğin şekillenmesine etki eden faktörleri ve çeşitli etkileşimleri görmezden gelir ve geçmişten gelen, saf bozulmamış ve hiç değişmemiş bir temsiller çekirdeğinin varlığını ve korunması gerektiğini kabul eder. Bugünün teminatı olan geçmiş ‘öz’ü temsil etmektedir ve korunup yaşatılması durumunda kimliğin sınırlarını korumak mümkün olacaktır. Bu kabul otantik-inotantik/gerçek ve gerçek olmayan ayrımını ortaya çıkartmakta, grup kimliğinin devamı için önem taşıyan geçmiş ile ilgili ‘öz’e ilişkin unsurların önemini arttırmaktadır.

Öte yandan kimlik elbette yalnızca herkesin kendi başına elde ettiği monolojik bir şey de değildir (Erol, 2002:228). Bireysel, kültürel ya da toplumsal tüm kimlikler diyolojik yani karşılıklı söylemsel etkileşim içinde şekillenen, “...özdeşleşme noktaları tarih ve kültür söylemleri içinde oluşan, değişken özdeşleşme ya da birleşme noktalarıdır. Bir özellik değil konumlamadır” (Hall, 1994:178). Bu konumlamanın yapılması ve birleşme noktalarının belirlenmesi ise bütünleşme ve farklılaşma noktalarının ortaya konmasına bağlıdır.

1.2 Aynılaşma ve farklılaşma bağlamında kimlik

Aynılaşma / bütünleşme ve farklılaşma kimlik arayışının iki yüzüdür ve tüm kimlikler iki kutup arasında kalan bu bölgede inşa edilirler. Her ne kadar kimlik, genellikle farklılık arayışını çağırırsa da, benzerlik arayışı son derece temeldir (Bilgin, 2007:26). Kimlik “...bazı insanlarla nelerimizin ortak olduğuna ve bizi başkalarıyla neyin farklılaştırdığına ilişkin bir ait olma sorunudur” (Erol, 2002:216). Bu sorunun ortaya çıktığı ortam, insanın kendisini ne olarak ya da neye dayanarak tanımladığı veya kendisini diğerlerinden ayıran özelliklerin neler olduğu sorularına dayanır. Aynılık ve benzerlik esasına göre bir araya gelmiş çeşitli büyüklükteki toplulukların kendini diğerlerinden ayıran özelliklerin neler olduğuna karar verdiği, kendisi ve kendisi dışındakileri belirlemeye yönelik sınırın belirlendiği noktada kimlik kavramı etniklik (*ethnicity*) kavramı ile ilişkili hale gelir. Çünkü etnisitenin incelenmesinde izlenen temel araçlardan biri olan emik yön, grubun içten kendine bakışıdır ve doğrudan doğruya kültürel kimlikle alakalıdır.

Kişinin mensubiyet ve ait olma konusundaki başvuru çerçeveleri, kimlik tutunumunu sağlayan dayanaklardır (Kaplan, 2005:73) Bu dayanak, yani tutunumu sağlayan en önemli unsur kültürdür. Bu nedenle ‘kültür’ ve ‘kimlik’ birbirine bitişik kavramlardır. “Kültürel kimlikleri hem birbirinden farklılaştıran hem de birbirlerini besleyen şey, kültürel deneyimlerin çeşitliliğidir” (Erol, 2002:227). Grup yaşantısı içinde sosyalleşme yolunda birey, çevreyle bütünleşme gereği, çevre tarafından takdir edilme gereği, bireyleşme, varoluşsal gerek gibi, kimlik ve onun bireysel temeldeki inşası ile doğrudan ilgili çeşitli ihtiyaçlara bağlı olarak guruba ilişkin

aidiyetinin onay görmesi için, gruba ait çeşitli norm ve kuralları kabul eder ve grup içindeki ötekilerle aynılaşır. Öte yandan birey, ‘biriciklik’ ve ‘öz saygı’ gibi bireysel kimliğin oluşumu için gerekli diğer ihtiyaçlarının karşılanmasına yönelik olarak da farklılık talep etmekte ve bu yönde yer alan ‘tekillik’ inancını pekiştirmek istemektedir. Birey, bir yandan ‘ben’ olmak ve kendi biricikliğini ve tekilliğini yaratmak ve güven altına almak için diğerleri ile arasında farklar olduğuna inanmak isterken diğer yandan da farklı bir ihtiyaçla, içinde bulunduğu grubun bir üyesi olduğuna ve orada özel bir yere sahip olduğuna inanmak istemektedir. Bu entegrasyon sorununun giderilmesi, diğerleri ile benzerlikler kurmaya ve bir aidiyet stratejisi geliştirerek bireyin kendisini konumlamasına bağlıdır. Bu nedenle gerek bireysel gerekse toplumsal yönü ile tüm kimlikler yanlıdır ve inşa ürünüdürler. Bu inşa süreci bireysel temelde ‘ben’in yaratılmasını toplumsal temelde ise ortak/kolektif kimliğin yaratılmasını gerekli kılmaktadır. Kolektif kimliğin inşası bir ‘ortak bilinç’ oluşumu ile ilgilidir ve bu ortak bilinç tıpkı bireysel kimliklerde olduğu gibi belirli bir insan grubunun kendine özgü niteliklere sahip olduğu ve bir ‘tekillik’ yaşadığı inancından ve aidiyet duygusundan beslenir. “Kolektif kimlik bir grubun öteki gruplardan farklı olduğunu ortaya koyma ve bunu vurgulama talebidir” (Erol, 2002: 223). “Bu bağlamda dil, tarih, yaşam alanı, maddi koşullar gibi öğelerin yanı sıra, topluluğun belleği, kolektif kimliği yapılandıran önemli bir faktör olarak belirmektedir” (Bilgin, 1994:55) Kişisel kimliklerde olduğu gibi kolektif kimlikler de, sabit ve verili değildirler. Birlik durumunu oluşturmaya yönelik değişken ve hareketli bir inşa ile elde edilirler. Sözü edilen birlik durumunu oluşturmaya ve sürdürmeye yarayan araçları sağlayan ve birleştiren bir ortaklık olarak komünite (toplum/topluluk/cemiyet/cemaat), mensuplarını sahip olduğu anlamlar bütünü etrafında birleştirir ve bu anlamlar bütünü, bir başka deyişle topluluğa ait kimliksel yapı, diğer topluluklarla kurduğu ilişki ve bu ilişkinin getirdiği etkileşim çerçevesinde zamanla değişir. Dolayısıyla toplumsal kimlik, tek başına elde edilen, zaman-mekan dışı bir tözsel bir niteliğe sahip değildir. Tıpkı kişisel kimliklerin de olduğu gibi (Erol, 2002:223).

Kültürel kimliği süreklilik gösteren, durmadan değişen, birbiri içine giren ya da birbirini dışlayan ve her zaman hareket halinde olan dinamik bir süreç olarak

kavramak gerekir (Erol, 2002:224). Kültürel kimlik, bir grubun öteki gruplardan ‘farklı’ olduğunu ortaya koyma ve bunu vurgulama talebidir (2002:223). Bu aynı zamanda grup içi benzerliklerin de yaratılmasını gerektirmektedir. ‘Biz’ olma yolunda benzerliklerin ve farklılıkların yaratılması bir ortak değer oluşturmaya ve oluşan değeri paylaşmaya bağlıdır.

Çalışma kapsamında kültürel kimlik kavramı, grup davranışının ve bu davranış temelinde yatan inanç ve değerler sisteminin oluşumunu etkileyen ve ona yön veren bir unsur olarak ele alınır. Sözü edilen değerler sistemini dışı kapalı ve etkileşimsiz bir yapı olarak kavramamak gerekir. Aksine etkileşim ve değişim vardır ve sürekli. Kültürel olarak ‘dışarıdan’ kabul edilen herhangi bir unsur içeri alınıp gruba ait bir unsur haline alabilir. Ancak bu onun aidiyet oluşturmaya ilişkin bir strateji ile gruba özdeşleştirilmesini, gruba ait özellikler ve grubun atıfları ile değişip kültürel referans noktalarını içerecek şekilde dönüştürülmesini de gerekli kılacaktır. Çünkü kültürel kimliklerin varlıklarının devamı, farklılıklarını sürdürebildikleri ölçüde mümkün olmaktadır.

1.3. Kültürel Bağlamıyla Çalgı

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 yapımında kullanılmasından öte çalgılar ‘müzik’ olarak tanımlanan kültürel fenomeni ortaya çıkaran bir dizi sürecin kesişme noktasında durmaktadırlar. Çalgılar müziksel teori ve tekniğe ilişkin bilginin maddi kaynaklarıdır. Bununla birlikte uzun bir geçmişe sahip gelenekleri ve geleceğe ışık tutacak yenilikleri taşımak için kullanılabilecek kültürel ürünlerdir.

Ne var ki çalgılar hakkında kültürel bağlamı gözeten çalışmaların tarihi eski değildir. Uzun süren, insanlığın müzik yapma ve müzik dinleme ediminin evrensel temelini araştırmaya odaklı karşılaştırmalı müzikoloji döneminin, dünya halklarının müziğini keşfetmeye yönelik çalışmalarının ardından, antropolojik ve müzikolojik

yaklaşımın birleşmesi ile etnomüzikolojinin inceleme konuları zenginleşir, antropoloji ve sosyolojinin, etnomüzikolojinin kuramsal alanını beslemeye başlamasıyla müziğin anlamı ve işlevine yönelik çalışmalar artar, özellikle 1950'lerden sonra çalgılar da çeşitli çalışmalarda kültürel bağlamları gözetilerek ele alınmaya başlar (Kaplan, 2005:46).

Sözü edilen karşılaştırmalı müzikoloji dönemi ve öncesinde yapılan çalışmalar ağırlıklı olarak çalgıları tanımlama, kayıt altına alma, köken ve geçirilen evrimle ilgili değerlendirme yapmaya yönelik olur ve bu çalışmalardan elde edilen veriler ışığında sınıflandırmaya yönelik çeşitli şemalar hazırlanır. İlginin ağırlıklı olarak kapsamlı ve gelişkin şemalar aracılığı ile çalgı sınıflandırması yapmaya yönelik olduğu bu süreç sonrasında, iki önemli düşünür, Tobias Norlind ve Karl Izikowitz'in etkisi ile, araştırmacıların belirli çalgıların ve toplulukların detaylı çalışmalarını yaptığı yeni bir eğilim ortaya çıkar. Bu yeni eğilimle eski ve yeni birçok müzik kültürü araştırılır ve çalgıların akustik ve morfolojik özellikleri yanında sosyal bağlamlarını da göz önünde bulunduran çalışmalar yapılır.

1960'larda 'Müzik Antropolojisi' adlı yayımda Alan Merriam, müziğin sadece ses ve teknoloji açısından değil onun sosyal anlamı bağlamında da araştırılması gerektiğini savunur. Merriam'ın bu çalışması etnomüzikoloji alanındaki akademisyenler için katalizör görevi görür ve 1970'ler ile 80'lerin ortalarına kadar Dünya'nın çeşitli yerlerinde bir çok akademisyen çalgıları akustik, morfolojik, ergonomik, biyolojik, etnoğrafik, antropolojik, sosyolojik ve tarihsel açılarından ele alarak detaylı çalışmalar yapar. Bu çalışmaların içinde yeni çalgı sınıflandırma şemaları da vardır. Ancak hiçbir şemanın tek başına tüm gereksinimleri karşılayacak yeterlilikte olmadığı görülmüş ve 1990'lara gelindiğinde yeni şemalar yaratmaktan vazgeçilir. Bununla birlikte bu dönemde istisnai bir şekilde yayınlanan 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 sosyomüziksel önemine odaklanırlar. Makalelerden bazıları çalgıların ve onların sınıflandırılmasına ilişkin kavramlar hakkındaki bilgiyi genişletirken bazıları daha önce araştırılmamış olan yerel çalgıların sınıflandırılma şemalarının oluşturulmasına katkı sağlamaktadır.

İkinci çalışma ise Hornbostel ve Sachs'ın şeması ile Andre Scheaffner'in sistemini birleştiren Genevie 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 toplar ve bunları biyolojik sınıflandırma tarihi ve teorisi ile karşılaştırır.

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 İlgiyle 19.yüzyıldan Günümüze Değişen Trendler), 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 belirtir. Dünya'da eskiden var olan ve hala varlığını devam ettiren kültürler ve alt kültürlerin çalgı ve müzik gruplarına ilişkin sınıflandırmalar ve ilgili kavramlar hakkındaki devasa boyutlu veri eksikliğinin, bu alanda sınırları kesinlik kazanmış bir değerlendirme yapmayı engellediğini belirtmektedir (2003:265).

Elbette müziği kültür içerisinde ele alma ve sosyal bağlamı gözetmeye ilişkin yeni yaklaşımla çalgı sınıflandırma çalışmaları odak değiştirirken, çalgıların kültürel bağlamlarını konu alan diğer etnomüzikolojik çalışmalar da ortaya çıkmıştır.

Çalgıyı kültürel bağlamı ile konu eden çalışmalardan biri Frederick Grunfeld'in 1969 yılında yayınlanan *The Arts and Times of The Guitar* (Gitar Sanatı

ve Tarihi) isimli kitabıdır. Kitapta Antik Yunan'dan Avrupa'daki klasik ve romantik dönemlere ve oradan da 20. yüzyıla uzanan tarih boyunca 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 bulundukları kültürün anlamlarına ve değerler dizgesine ulaşmada da yararlanılan sosyokültürel ürünlerdir.

Çalgılar pek çok doğal ve sentetik malzemelerden yapıldıkları kadar kişisel ve sosyal deneyimlerle şekillendirilir, yapılandırılır ve süslenirler. Bunlar, düşünceler, kültürler, toplumlar ve baltalar, testereler, matkaplar, keskiler, makineler ve odunun ekolojisi olarak ortaya çıkan tarihlerinden adlıkları güçlerle yapıldığı ve biçimlendirildiği yerler olan maddi, sosyal ve kültürel dünyaların kesişmesinde mevcuttur (Dave, 2003:275).

Bu çerçeveye örtüşen yaklaşım Kevin Dawe'in, *Lyres And The Body Politic: Studying Musical Instruments in The Cretan Musical Landscape* (Lira ve Beden Politigi: Cretan Müzikal Sahasında Çalgılarla Çalışma) isimli çalışmasında da görülür. Dave, çalışmasında Girit müziği ile birlikte Girit müziğinin çok önemli bir unsuru olan lir'in, 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 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, Girit’li olmanın ve geleneğin 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 değişen kültürel kimlik kalıplarını da aktarmaya aracılık etmelerinin belirgin örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır.

Dawe, çalışmasının girişinde, antropolojideki insan bedenini inceleme alanlarıyla ilgili paradigma değişimlerinin çalgılar üzerinde yapılan çalışmalarda da gerçekleşmekte olduğunu öne sürer. Bu değişim, 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 çıkarılmakta olması ile ilişkilidir. Fiziksel beden ile beden politiği arasında karşılıklı ilişkilerin arandığı çalışmalar ağırlık kazanmaktadır ve benzer şekilde önemli ve kalıcı bir paradigma değişimi 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 değişiklik toplumları ve kültürel hayatı inşa eden ve şekillendiren nesneler olarak çalgıların rolüne yeni anlayışlar getirmektedir.

Gelişmekte olan bu alan, ses üreten nesnelerin, anlamın somut halleri, kimliğin yapılandırıcıları ve mekanın algılayıcıları olarak kültürel hafızayı devam ettirmede nasıl aracı oldukları konusunda fikirler sunmaktadır. Bu çalışmalarda çalgılar hayat tarzlarının oluşturulmasında aktif, kimliklerin oluşturulmasında simgesel, sembolik ve politik alışveriş sistemlerinin bir parçası olarak görülürler (2003:265).

Bir çalgı, kültürel kimliğe ilişkin referansları taşıma ve aktarmada kullanılan yapısal özellikleri sayesinde belirli bir toplumun sembolü 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).



Fotoğraf 1, 'Morin huur'

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 şifrelenerek 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..." (Broughton-Ellingham, 2000:192).

At imgesinin yaygınlığının sebeplerini özellikle Moğolların hayvancılıkla içi 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'(Broughton-Ellingham, 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 yavru lamaları esnasında, onları kontrol etmeye yardımcı bir unsur olarak çok yönlü bir şekilde kullanır. Yaşamın hayvancılığa bağlı sürdüğü düşünülebilecek 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 üzerine '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 beceriyi göstermesi beklenir.

Burada öne çıkan, çalgıların sadece ağaç, metal ya da deri gibi yapımlarında kullanılan maddi ürünlerden ibaret olmadıkları, onların, içinde bulundukları kültürün kendilerine atfettiği değerlerle var oldukları ve bu değerlerden ve çevrelerini saran anlam öbeğinden, içinde bulundukları toplumun kültürel kimliğinden 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. Bu nedenle günlük yaşamda müziğe duyulan ihtiyaç ve ona verilen önem ile birlikte Moğol müziksel pratiği içerisinde kullanılan bu çalgı da, müzik ile birlikte çeşitli anlamları aktaran ya da bu anlamların devamlılığını ve kuvvetlenmesini sağlayan kültürel bir araç haline gelir.

Kültürel kimliğe ilişkin referansı taşıma ve aktarma özellikleri nedeni ile belli bir çalgı ile ilişkililmiş olmak, toplum içinde sosyal bakımdan aşağıda 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 içerisinde değişime uğrayan anlamları ortaya koyar ve 19. yüzyılın sonlarında bu çalgının destekleyicilerinin banço'yu '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 etkilerin 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 enstrumantalist, 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
Ne ayet dinler , ne kadı
Bunu çalan anlar kendi
Şeytan bunun neresinde?

Abdest alsan aldın demez
Namaz kılsan kıldın demez
Kadı gibi haram yemez
Şeytan bunun neresinde?

Venedik’ten gelir teli
Ardıç ağacından kolu
Be Allahın şaşkın kulu
Şeytan bunun neresinde?

İçinde mi, dışında mı
Burgusunun başında mı
Göğsünün nakışında mı
Şeytan bunun neresinde?

Dut ağacından teknesi
Girişten bağlı perdesi
Behey insanın teres'i
Şeytan bunun neresinde?

Dertli gibi sarıksızdır
Ayağı da çarıksızdır
Boynuzu yok, kuyruksuzdur
Şeytan bunun neresinde?

Bununla birlikte 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 bulundukları sosyal konumuna göre değişebilir. Avrupa'da genellikle dilencilikle ilişkilendirilen sokak müzisyenleri (kemancılar için) 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 çalımla ilgili sınırlamalara göre ayrılabilir. 1561 Yılında İngilizce'ye 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 kitapta ayrıca konu edilmiştir. Buna göre erkekler için tercih edilen çalgılar genelde yaylı ve ditmeli olmuştur. Bununla birlikte çalım şekillerinde de kurallar vardır. Erkek, öğrenme sürecinde harcadığı çabayı saklamalı ve her zaman karşıdan istek geldiği zaman çalmalıdır ve bir erkeğin kendinden daha soylu birinin karşısında ya da çok büyük kitlelere çalması uygunsuz sayılmaktadır. Bayanların performansının ise zekadan çok sevimlilik içermesi ve istekli gözükmeyip 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 gelinebilir. 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 çok sesli halk müziği korolarının ilişkili projesi olarak mevcut yerel çalgıları bazı yapısal değişikliklere başvurarak ‘ehlileştirmek’ ve çok sesli müziği icra etmeye uygun hale getirerek ‘çağdaşlaştırmaya’ 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 görülür ve eğitime dahil edilir. Dönemin atmosferi içinde halk müziği, oluşturulmak istenen ‘tek Anadolu’ kültürü ideası içinde görülür, yaygın çalgı olduğu için bağlama, halk müziğinin temel çalgısı kabul edilir ve halk müziğinin tampere sisteme çevrilen notaları ilk okullardan

itibaren batı dağarının yanında müzik kitaplarında yer almaya başlar (Hasgöl, 1996: 35, 43, 46).

Müziğin ve çalgıların kültürel kimliğin sınırlarını simgelediği gibi bir düşünce antropolojinin müziğe yaklaşımı için oldukça uygun bir giriş noktası sağlıyormuş gibi görülebilir. “Ancak günümüzde icranın basitçe, 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 kimliğe ait belirli anlam kalıplarının sorgulanmasına ve ‘dönüştürülmesine’ de aracılık ediyor olmalarıdır. Bu nedenle müzik ve çalgıların işlevi basit bir yansıtmanın ötesindedir. Belirli durumlarda, ‘kendisi’ ile kültürel kimliği yansıtma özelliğine sahip olan çalgılar, kimi durumlarda kullanıma dair küçük farklılıklar ve yeniden formüle edilen söylemlerle bağlam değiştirmekte ve bu yeni bağlamın yarattığı konumlamalar üzerinden kültürel kimliğe ilişkin yeni yapıların anlaşılmasında da 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 (Waksmann, 2003:257).

‘Ney’in 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. Ney’in 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 müziksel tasarım ile kullanımı ve yeni yorumu, ‘elektronik tasavvuf müziği’ şeklinde yeni bir tanımlamayı da beraberinde getirir. Mercan Dede müziği ve elektronik tasavvuf müziği şeklindeki yeni tanımlama, müziğin ve beraberinde izlerkitlesinin kültürel sınırlarının yeniden çizilmesini ve yerel değerlerin ifade edilmesi için yeni bir aktarım kanalı ortaya çıkmasını sağlar. Burada Mercan Dede’nin, müziğini böyle tanımladığı gibi bir iddia yoktur ancak yapılan müziği yukarıda yer verilen şekilde tanımlayan izlerkitlenin

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 neyin 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 kullanılışında kuvvetli şekilde hissedilir. Yetmişli yıllar Türkiye’inde ortaya çıkan ve Anadolu rock akımına öncülük eden gruplardan biri olarak bilinen Üç Hürel müzik grubu ve ‘saz-gitar’ isimli tasarımı Ferudun Hürel’e ait çalgıları bu bağlamda verilebilecek belirginlik kazanmış bir örnektir.

Grubun solisti ve saz-gitaristi Feridun Hürel, kendisi ile yaptığım görüşmede, (7 Nisan 2006 İstanbul Feneryolu) gruplarından ve yaptıkları müzikten şöyle söz eder.

...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 ulaşarak 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 çalgılarının birlikte kullanımı buna bir örnektir. Sözü edilen yapı ile müziğin sentezlenmesi kullanılan çalgıların melezleşmesinden geçmekte, bu, gerek oturtum gerek çalıma ilişkin özellikler gerekse Üç Hürel'in müziklerini tanımlamaya yönelik tüm söylemleri ile desteklenmektedir.



Fotoğraf 2 , 'Saz gitar' (Hürel,2003:38)

Grubun saz-gitaristi Ferudun Hürel'in kullandığı çift saplı elektro gitar ve bağlama birleşimi çalgı, grubun önemli bir kimlik işaretleyicisidir ve sözü edilen sentezlemenin karakteristik bir ögesidir. İlgi çeken bir tasarım olan bu çalgıda, grubun rock kimliğini temsilen elektro gitar ile Anadolu kimliğini temsilen bağlama bir araya getirilmiştir. Bu yeni çalgı, çalıma ilişkin çeşitli kolaylıklar sağladığı gibi (bağlama sesi ile gitar sesinin peş peşe çalınabilmesi vb.) grubun kimliğini 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 kendisini tanımlama girişimleri içerisinde somut bir örnek olmakta, izlerkitle ile kurulacak ilişkiyi kuvvetlendirmede ve aidiyet hissi yaratmada sembolik bir ifade aracı olarak iş görmektedir. Çalgı, bir yandan yabancı ve yeni

olanla, yani kültürel olarak ithal değer olduğu düşünülebilecek bir unsurla izlerkitle karşısına çıkarken bir yandan da aslı ile olan ilişkisini sürdürmekte bunu da melez olarak nitelenebilecek özelliği ile yapmaktadır. Üç Hürel'in kimlik arayışı ile ilgili diğer girişimleri ile birlikte saz-gitar isimli bu çalgı, çifte anlam yaratan yapısı ya da anlamındaki muğlaklık olarak görülebilecek özelliği ile, grubun farklı toplumsal katmanlarla ilişki kurmasına yaramaktadır.

Bununla birlikte müziksel melezliğin oluşumu her zaman bu şekilde olmak zorunda değildir. Çalgılar ve çalgı tınları belirli bir siyasal bölge içinde kalan çeşitli kültürel grupların farklılıkları ve bu farklılıklara ilişkin kültürel bağlamları işaret edecek şekilde de melezlik kurabilirler. Özey Gönlüm ile özdeşleşmiş 'yaren' isimli çalgı bu bağlama yerleşen bir örnektir.



Fotoğraf 3, 'Özey Gönlüm ve Yaren'

Çalgı, saz-gitar örneğine benzer bir düşünce ile cura, bağlama ve çöğür'ün aynı gövdede birleştirilmesinden oluşur. Bu birleşim, çalım esnasında kimi kolaylıklar sağlamakta, bununla birlikte sahip olduğu tınlarla, adı geçen üç çalgının kullanıldığı üç farklı bağlama ilişkin bir 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 elektro gitarların kullanıma yönelik farklılıkları hakkında yazarlar. Lydon ve Mandel çalışmalarında, akustik gitar ve elektro gitar 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'a 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, 'samimiyet' içermektedir ve akustik gitardaki bu özellik, rahatlatıcı bir kesinlikte önceden ne olacağının bilinmesine imkan sağlamaktadır. Aksine elektro gitarın 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 bağırta ya da inilti, bazen de bu ikisinin karışımı şeklindeki ses, miknatıslar tarafından ortaya çıkartılmakta ve çalıcının, hangi hareketin hangi sonucu ortaya çıkartacağı konusundaki beklentileri ile oyun oynamaktadır. Bu nedenle elektro ve akustik çalgılarda söz konusu tekniklerin uygulanması sonucu ortaya çıkan sesler ile müzisyenin teknikleri arasındaki ilişkiler farklı ilişki çeşitlerini ortaya çıkarmıştır ve bu sesler çok farklı müziksell kullanımlar haline getirilebilmektedirler (1980:152, 153).

Çalgı, çalıcı tarafından, var olan kültürel kalıplara ilişkin yerleşik normlarla ilişkilene ya da onları yeniden düzenleme amacı ile kullanılabilecek geniş olanaklar sağlayabilmektedir. Çalgı, bu bakımından önemli ve oldukça kullanışlı bir araçtır. Bu durum, çalgıda yapısal değişik yaratma ya da onu farklı müziksell bağlamlarda kullanma yolu ile olabildiği gibi, çalgının kullanımına ilişkin normlarda küçük değişiklikler yaratmakla da ortaya çıkabilir. Öyle ki çoğu zaman çalıcının 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 İzmir'li keman çalıcıları için kemani 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. Bu nedenle kemani ve yayı sözü edilen şekilde tutma, özellikle kurumsal anlamda eğitim almış keman çalıcıları için hoş görülen bir davranış değildir.

Yukarıdaki örneklerle sergilenen açılım, çalgıların katı bir malzeme ya da müzik yapmaya yarayan akustik nitelikleri olan gereçler olmanın ötesinde, insanların birbirlerini etkilemelerine ve sosyal örgütlerin kurulmasına katkıda bulunan kültürel araçlar olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte çalgılar, kullanımlarına ilişkin küçük farklılıklar ya da sahip oldukları özel tınılar ile farklı kültürel gruplara ait referansları aktarabilir ya da farklı kültürel grupların kendilerini tanımlama ve diğerlerinden ayırma eylemlerine aracılık edebilirler. Aynı çalgıyı kullanan çeşitli çalıcı gruplarının kendilerini diğer gruplardan ayırma ve tanımlama eylemlerine aracılık etmeye yarayan kültürel bir kimlik işaretleyicisi olarak çalgı ‘tını’sı bu bağlamda önem kazanmaktadır.

2. BÖLÜM

TINI VE KÜLTÜREL BAĞLAMI

Bu bölümün amacı, çalgı gibi çalgı tınısının da kültürel bağlama ilişkin referans anlamları iletme potansiyeli taşıdığını, bu potansiyelin çalıcı tarafından bağlamın içinde olmanın bir göstergesi ve otantiklik işaretleyicisi olarak kullanıldığını ortaya koymaktır.

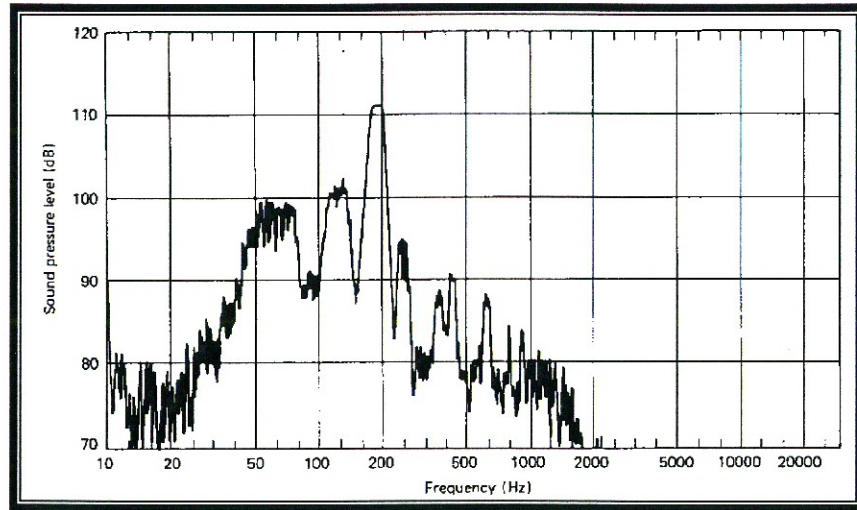
2.1. Tını

Bir sesin perde (*pitch*), gürlük (*intensity/amplitude*), süre (*duration*) ve tını (*quality/tone quality/timbre/color/tone color*) şeklinde dört ögesi olduğu biliniyor. Bu dört ögenin ilk üçü, kendilerine ait tek boyutlu bir ölçek kullanılarak tanımlanabilir. Perde Hz (Hertz), gürlük dB (desibel), süre ise saniyeler ya da daha küçük zaman birimleri ile ölçülebilmektedir. “Bununla birlikte, ses rengi (tını) tek boyutlu bir ölçeğe yerleştirilemez ve bundan dolayı da bir çeşit “ses birimi” ile ifade edilmeye uygun nitelikler göstermez (Park, 2004:1).

Tae Hong Park, *Towards Automatic Musical Instrument Timbre Recognition* isimli çalışmasında tınının tanımlanmasına ilişkin çeşitli güçlükleri ortaya koymaya çalışır ve bu güçlüğü büyük oranda onun çok boyutlu ve sübjektif yapısından kaynaklandığını belirtir. Tını hakkında yorum yapabilmek için gerekli nesnel ölçeklerin olmayışı ve araştırmacının kendi geliştirdiği modelleri test edebileceği referans ses örneklerinin olmayışı da tanımlamaya ilişkin bir başka zorluktur. Ne var ki, sözü edilen güçlükler rağmen geçmişte tını ile ilgili tanımlar ya da çeşitli yorumlar yapılmıştır. Bu tanım ve yorumları gözden geçirmek çalışma için belirli bir katkı sağlayacaktır.

Tını, en yalın biçimde “bir dinleyicinin benzer şekilde ortaya konulmuş, aynı gürlük ve ses frekansına sahip iki ses arasında bir yargıya varmasını sağlayan işitsel duyarlılıkla ilgili bir özellik...” (Howard ile Angus, 2006:216) olarak tanımlanır. Müzik ile uğraşan ya da müziksel bir sesi tarif etmeye çalışan insanlar için

“...trampette olduğu gibi ‘kızıl’, çelloda olduğu gibi ‘koyu kahverengi’ ya da flütte olduğu gibi ‘gümüş’...” (Park, 2004:11) şeklinde, genelde çeşitli analogik yollarla tınıyı tarif etmeye çalışmak, oldukça sık rastlanan ve bu konuda kuramsal çalışma yapmakta olmayanlar için bekli de yegane yoldur. Peki genelde çeşitli benzetmelerle açıklanmaya çalışılan sesin bu özelliği hakkında somut veriler üzerinden konuşmak mümkün müdür? Koyu, parlak, mat, açık, net, pürüzlü, vb. gibi nitelemelerin ses ile ilgili yapısal temeli nedir? Örneğin koyu – açık ya da mat-parlak olarak isimlendirilen ve ilk bakışta aralarında bir karşıtlık olduğu düşünölebilecek bu nitelemelerin kullanıldığı sesler arasında yapısal bir fark var mıdır? varsa nasıl bir yapısal fark vardır? Yukarıda sözü edilen güçlükler nedeni ile henüz sınırları tam olarak keşfedilmemiş bu konuda kesin yargılarla konuşmak oldukça zordur. Ancak geçmişte yapılan çeşitli çalışmaları ile bazı genel sonuçlara ulaşılmıştır. “Perdeleri ve şiddet düzeyleri aynı, fakat spektrumları ve selen fazları farklı karmaşık sesler üreten elektronik cihazlarla yapılan psikofiziksel deneyler, tını duyumunu belirleyen başlıca unsurun ses spektrumu olduğunu göstermiştir” (Zeren, 1993:273). Ses spektrumu, ses içerisinde bulunan ve tınıyı belirleyen armoniklerin özelliklerinin, genellikle sese ait kısa bir kesitle yapılan sunumudur ve bu sunum her armoniğin frekans ve gürlük değerlerinin görölebileceği bir grafik (spektogram) aracılığı ile yapılmaktadır.



Şekil 1, ‘Spektrum grafiği’

Yukarıdaki grafikte yaklaşık 200Hz frekans ve 110 dB gürlük değerlerine sahip bir temel ses *fundamental frequency* ve ardından gelen armonikleri

görülmektedir. Temel ses ve armonikleri $x_2 x_3 x_4$ şeklinde devam etmekte, örneğin temel ses 400Hz. ise ilk armonik 800Hz., ikinci 1200Hz., üçüncü ise 1600Hz. frekans değerine sahip olmaktadır.

Tını niteliğini belirlemeye ilişkin ilk değerlendirme, ilk kez 1877’de basılan ve 1954’te İngilizceye çevrilen *On The Sensations Of Tone* isimli çalışmada Hermann Helmholtz tarafından yapılır. Helmholtz ‘ton kalitesi’ kelimesini kullanır ve ton kalitesinin “...her bir vibrasyonun süresi içinde gerçekleştirilen hareketin türüne bağlı...” (aktaran Park, 2004:8) olduğunu belirtir. Bununla birlikte çalışmada, nitelik değerlendirmeye ilişkin önemli genel sonuçlara varılır.

Sadece tekil olmayan armoniklerin var olduğu durumlarda ses niteliği, içi boş ya da oyuktur ve bu gibi armoniklerin çok sayıda olması sesin nazal olarak nitelendirilmesine yol açar. Asal tonun hakim olduğu durumlarda ses niteliği zengin olarak tanımlanır ama asal ton güç olarak üst armoniklerden üstün değilse ses niteliği kuvvetsiz olarak tanımlanır.

Altıncı ya da yedinciden yüksekteki armoniklerin belirginliği durumunda ses niteliği keskin ya da kaba olarak tanımlanabilir (Howard ile Angus, 2006: 232).

Diğer bir çalışmada da Von Bismarck tokluğun “...Pürüzsüz ve düzensiz armoniklerin nispi varlığı ya da yokluğu....” (Aktaran Park, 2004:18) ile ilişkili olduğu sonucuna varır.

Tını ile ilgili nitelik değerlendirmesine ilişkin bu genel yargılarda hem Helmholtz’ün hem de Von Bismarck’ın armonik yapıya ve bu yapıdaki değişimlere dikkat çektiği görülür. 1934’te Fletcher H. ve 1938’te Seashore tarafından yapılan iki farklı yorumda da tını değişiminde asıl etkenin armonik yapı olduğu yinelenmektedir. Fletcher “...ses renginin asıl olarak armonik yapıya bağlı...” (aktaran Park, 2004:8) olduğunu belirtirken Seashore daha ayrıntılı bir açıklamada bulunur ve tınının “...(1) mevcut armonik bölümlerin sayısına, (2) en alçaktan en yükseğe bu

bölümlerin ses dizisindeki birbirleriyle ilişkili konumlarına ve yerlerine ve (3) her bölümün göreceli gücüne ve baskınlığına bağlı...” (2004:8) olduğuna işaret eder.

Armonik dizinin değerlendirilmesine ve tını ile ilgili niteliğin genel olarak belirlenmesine ilişkin başka bir araştırmacı olan “Lichte önemli olduğuna inandığı üç çeşit anlamsal niteliği ifade eder, bunlar; parlaklık, tokluk ve pürüzlülüktür” (aktaran Park, 2004:17). Lichte bu nitelikleri aşağıdaki gibi yorumlar:

Parlaklık: Frekans ölçeği enerji dağılımının orta noktası.

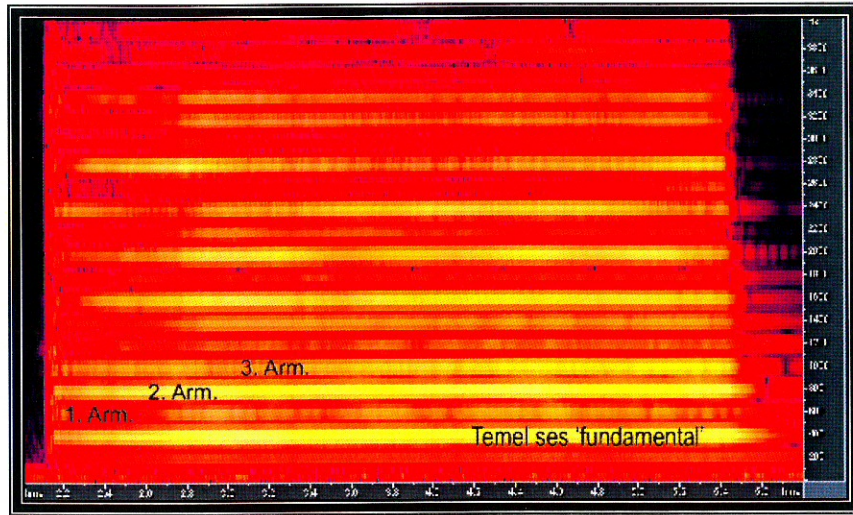
Dolgunluk: Pürüzsüz ve düzensiz armoniklerin nispi varlığı ya da yokluğu....

Pürüzlülük : Genelde 6. armonikten daha büyük olan armoniklerin mevcut olması (2004:18).

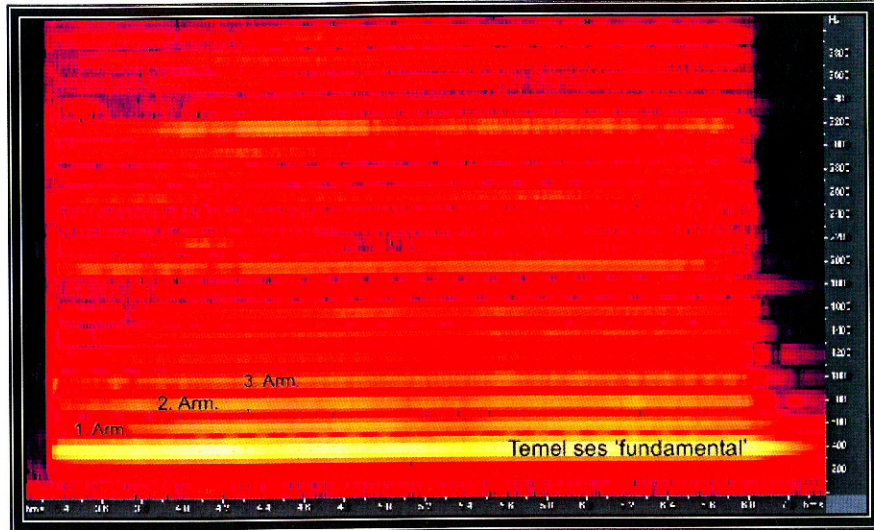
Yukarıda yer alan tanım ve yorumların yardımıyla tını ile ilgili genel bir değerlendirme yapmak mümkündür. Sesin dört fiziksel özelliğinden biri olan tını, tek boyutlu bir ölçeğe yerleştirilip incelenebilecek yapıda değildir. Bunun nedeni tını değişimlerinin oluşumuna etki eden parametrelerdeki çok boyutluluk ve algılamadaki öznelliktir. Araştırmacı, tını örneklerini karşılaştırabileceği bir ses örnekleri numunesine sahip değildir. Böyle olsa bile sonuç olarak tınıyı tarif etmede kullanılacak yol, onları gene çeşitli sözel ‘nitelemelerle’ etiketlemek olacaktır ki bu da kişiden kişiye kültürel referans noktalarına bağlı olarak değişebilen bir özellik içerir.

Sözü edilen bu güçlüğü rağmen tını ile ilgili nitelik değerlendirmesine ilişkin önceden yapılmış çeşitli araştırmalar mevcuttur. Bu araştırmalara göre tınısal nitelikteki değişim asıl olarak armonik yapıdaki değişimlere bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Tını, mevcut armonik bölümlerin sayısına, bu bölümlerin birbirleriyle ilişkileri ve yerlerine ve bu bölümlerin göreceli gücüne ve baskınlığına bağlı olarak değişmektedir. Helmholtz, Lichte ve Von Bismarck’ın tını değerlendirmesine ilişkin tespitleri, çalışmaya katkı sağlayacak ve nitelik değerlendirmesine ilişkin yapılacak yorumlara dayanak olacaktır. Helmholtz (1954), altıncı ya da yedinciden yüksek

armoniklerin belirgin olması durumunda ses niteliğini keskin olarak nitelemiştir. Lichte, tokluğu, düzensiz armoniklerin varlığı ya da yokluğuna; parlaklığı, frekans enerji dağılımının orta noktasına; pürüzlülüğü ise genelde altıncı armonikten daha büyük olan armoniklerin mevcut olması durumuna bağlı olarak açıklamış, (Aktaran Park, 2004: 18) Von Bismarck (1974) ise pürüzsüz ve düzensiz armoniklerin nispi varlığı ya da yokluğuna bağlı olarak tınıyı nitelemede çok yaygın kullanımı olan ‘tokluğun’ değişim gösterdiğini ileri sürmüştür (Aktaran Park, 2004: 18). Tını insan kulağının obua, keman, flüt gibi çeşitli çalgı seslerini ayırt edebilmesinde ve tanımasında başlıca rol oynar. Bununla birlikte ölçüleri ve yapım özellikleri bakımından aynı gibi görünen iki çalgının (örneğin iki kemanın) arasında da ürettikleri tınlar bakımından işitme yolu ile bir karşılaştırma yapmak ve sahip oldukları farklı tınlar sayesinde ayırım yapmak mümkündür. Öte yandan bu işe yönelik olarak geliştirilen çeşitli yazılımların yardımı ile tınısal değerlendirme detaylı olarak yapılabilmektedir. Aşağıda, D.E.Ü. Müzik Bilimleri ses kayıt stüdyosunda eşit koşullarda (mikrofonlama ve kayıt ara birimi değiştirilmeksizin) kayda alınan ve aynı çalıcı tarafından art arda çalınan iki kemanın sol tellerinin ürettiği armoniklerin farklılığı, Adobe Audition 1.5 isimli spektrum analiz yazılımı ile alınan grafikte görülür:



Şekil 2, ‘Bir numaralı keman tını grafiği’



Şekil 3, '2 Numaralı keman tını grafiği'

Grafikte yatay düzlem süreyi, dikey düzlem frekans değerlerini göstermektedir. Sarı renkte görülen ilk yatay çizgi, temel ses, (*fundamental frequency*) sonrasında gelenler ise onun armonikleridir. Temel ses ve armoniklerinin gürlük değerini ise bu yatay çizgilerin belirginliği gösterir. Grafikte görülen temel ses, 392.00 Hz'lik değerde, ilk kemanda 0:02.105 ms. ile 0:05.700 ms. arasında, ikinci kemanda ise 0:03.329 ms. ile 0:07.000 ms. arasında kalan sürede tınlatılan olan 'sol' (sol 5) sesidir. Sol sesinin tınlatılması ile onun ardından belirli bir sıra ile gelen armoniklerinin gürlük değerlerini veren tablo, ilk keman ve ikinci keman arasında oldukça farklı olur. İlk kemana ait grafikte, temel sesin ardından gelen 2. ve 3. armoniklerin, hemen hemen temel sese eş değerde bir gürülüğe sahip olduğu ve bu gürülüğün bazı (1.4.7.9.11. ve 13. armonikler) armoniklerde daha fazla olmak üzere genel bir düşüş ile 15. armoniğe kadar devam ettiği görülür. İkinci kemana ait grafikte ise temel sesin, ardından gelen armoniklerin gürlük bakımından birinci kemana göre daha düşük bir değere sahip olduğu ve temel sesin baskın durumda olduğu görülür. İlk üçünden sonra armoniklerin gürlük düzeyinde birinci kemana oranla daha hızlı bir düşüş vardır. Bu nedenle iki keman arasında, incelemeye alınan frekans bölgesinde tınsal bakımdan önemli bir fark olduğunu söylemek ve bu bilgiye Helmholtz'ün teorisi ile, altıncı ya da yedinciden yüksek olan armoniklerin belirgin olması nedeni ile birinci kemanın ikinci kemana göre daha 'keskin' bir tınıya sahip olduğu bilgisini eklemek mümkündür.

Bununla birlikte Helmholtz'ün nitelik değerlendirme amacı ile kullanmayı uygun gördüğü keskin teriminin yerini, terimi anlamca karşılayacak 'parlak' ya da 'sivri' gibi başka bir kelimenin de alabileceği tahmin edilebilir. Nitekim konu ile ilgili kuramsal çalışma yapanlar da aynı sözcükleri kullanmış olmak gibi bir hassasiyet göstermezler. Bunun yerine daha çok, iki örnek arasındaki farkı vurgulamaya yarayan, karşıtlık yaratacak şekilde düzenlenmiş sözcük çiftlerini, kendi tınısal duyuları ve kültürel referans kalıplarına göre seçtikleri görülür. Kuramcılardan herhangi biri Türk olsa ve kelime çiftlerini 'düm' ve 'tek' olarak seçse idi acaba anlam değişir miydi? Bu kelimelerin Türk müziğinde usül vuruşlarını temsil ve taksim etmek, darpların hangi ele ait olduğunu göstermekle birlikte bu vuruşlar arasındaki tını farkını da vurgulayacak şekilde seçildiği görülebilir. Bu noktada tınısal nitelermeye ilişkin algılamadaki öznellik ve araştırmacının kullanabileceği ve tını örneklerini karşılaştırabileceği bir ses örnekleri numunesinin olmamasının asıl sebebinin, konunun kültürel uzantısı ile ilişkili olduğu ortaya çıkıyor.

2.2. Kimlik İşaretleyicisi Olarak Tını

Birinci bölümde yer verilen örneklerde de (morin-huur, saz-gitar, ney, yaren) görüldüğü gibi bir çalgı, kendisi ve kullanımına ilişkin özellikleri ile kültürel kimliği ve ona ilişkin yapıyı tanımlayıcı ve sembolize edici özellikler gösterebilir. Bununla birlikte çalgı, yeniden formüle edilen kullanımlar ve söylemlerle bağlam değiştirebilmekte, yeni kültürel kalıpların oluşturulmasına aracılık edebilmekte ya da oluşturulan yeni kültürel kalıpların anlamlarının aktarımını kuvvetlendirebilmektedir. Çalgı, kullanıldığı bağlamla önem kazanmakta ve anlaşılmakta, bu sayede içinde bulunduğu kültürel alanla ilişki kurulmasına olanak sağlamaktadır.

Bunun belirgin örneklerinden biri, belirli çalgıların belirli türlerle özdeşleşmiş olmasıdır. Örneğin elektro gitar rock müzik ile anılırken, çeşitli sentezleyiciler ve dijital kaydediciler tekno, banço bluegrass müziği ile tanınmakta, saksafon ise genelde cazı simgelemektedir. Belirli türler belirli çalgısal kimliklere sahiptir (Waksman, 2003: 255).

Belirli algılar belirli t rl rle ilişkilenen kültürel bağlamların işaretleyicisi olabilir. algının kimliksel bağlamı ve ona ilişkin formasyon, çalgının yapısal ve kullanıma dair tını dışı özellikleri üzerine kurulan, t re ve ona ilişkin kültürel göndermelerin yanı sıra çalgının özel tınısına dair çeşitli mecazlar ve atıflarla da oluşturulur. Bu yaklaşımla tını, farklı türlere ilişkin kimliksel yapıyı inşa etmeye ve onunla ilişki kurmaya yarayan bir özellik olarak öne çıkar. Elbette görsel özellikler, anlamlandırmada kuvvetli referanslar sağlar. Ancak işitsel özellikler de taşımaları nedeniyle algılar ile ilgili anlamlandırma yapmak çalgının kendisini görmeyi gerektirmez. Tıpkı tanıdık birinin sesi ile zihinde canlanan, kişinin fiziksel özellikleri ile isim, cinsiyet, yaş, ortak hatıralar gibi kendisine ilişkin kimliksel özelliklerin ve o kişiye ait belirli yargıların da hatırlanması gibi. Çalgılar gibi çalgı tınıları da belirli türleri ve bağlamları çağrıştıran kimliksel referanslardır.

Çalgı tınısı, çeşitli müziksel bağlamlarının işaretleyicisi olabildiği gibi aynı bağlam içerisinde 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 kemenelerin yapısal özelliklerinin farklı olması ve bunun bir sonucu olarak tınısal fark taşımaları nedeniyle kemenenin, İzmirli alıcı ve yapımcılara göre iki ayrı coğrafi bölgeye dolayısı ile kültürel oluşuma gönderme yapması bunun bir örneğidir.

Birkaç yıl öncesine kadar geçerliliğini koruyan genel yargıya göre ‘İstanbul kemençesi’, ‘İzmir kemenesine’ göre daha ‘koyu’ ve ‘yumuşak’ olarak nitelendirilebilecek bir tını üretmekteydi. Gerçekte ‘İzmir kemençesi’ olarak nitelenen algı, İzmir’de Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı algı Yapım Bölümü dışında  retilmiyordu. 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. alıcı ya da yapımcı olarak belirli bir düzeyin üstünde görülen ustalaşmış okullu eğitmenler ya da alıcılık

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, okulun 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 olur. Sözü edilen koşul, okulda üretilen çalgının aslında belirli bir oranda, bağlam dışında kalması şeklinde de yorumlanabilir. 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 olur ve İstanbul kemençesi ya da İzmir kemençesi gibi genel bir tanımlamayı da beraberinde getirir. Bununla birlikte bu fark, mesleği profesyonel anlamda yapan genç yapımcıların sayıca artması ve İstanbullu bazı çalıcılar ve yapımcılardan mesleki destek ve öneri almasıyla son yıllarda büyük ölçüde kapanır, İzmir’de de, ‘İstanbul kemençesi’ olarak tanımlanan ve çalıcılar tarafından değer atfedilen çalgının yapısal ve tınısal özellikleri ile benzerlik gösterecek çalgılar üretilmeye başlanır.

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 kimlik kodlarının 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.

Belirli çalgı tınılarının ve belirli müzik biçemlerinin, kültürel kimliğe ilişkin referans anlamları simgeleme ve aktarma olanağı, uluslar arası müzik endüstrisi ve kitle medyası tarafından değerlendirilir ve *world music* olarak adlandırılan ve sektöre pazar stratejisi açıdan önemli katkı sağlayan yeni bir kategorinin ortaya çıkmasını sağlar. *World music* çalışmaları 1960'lara kadar Batı klasik müzik geleneği dışında oryantal, folk, ve primitif olmak üzere üç farklı türü kapsayacak şekilde devam eder, bununla birlikte oryantalist bakış açısı olarak tanımlanabilecek bu yaklaşımdan sözü edilen süreç sonrasında vazgeçilir. Bu üç türden biri olan oryantal, Asya'nın yüksek kültürlerini, primitif, yazılı kültürün olmadığı tüm halkları, 'folk' ise Avro-Amerika yerlilerini kapsamaktaydı. 1970'lerde ses kayıt teknolojilerinin hızlı yayılımı, küresel medya ağlarının oluşumuna yol açtı ve müziklerin kültürler arası yayılımını hızlandırdı. Sözü edilen değişim, etnomüzikologların ve *world music*'e ilişkin etnomüzikolojik çalışmaların yaklaşımını etkileyen çeşitli sonuçları da beraberinde getirdi (Slobin, 1993:4).

World music hakkındaki genel teorik tartışma, onun, genel emperyalist sistemin bir alt seti olan kültür emperyalizminin müzik sektöründe görünürlük kazanmış hali olduğu yolundadır. Emperyalizm, "bir toplumun modern Dünya sistemi içine çekilmesi amacıyla onun hakim toplumsal katmanının, Dünya sisteminin tahakküm merkezinde geçerli değer ve yapılara uygun hale getirmek, hatta bunlara güç katmak üzere kendi toplumsal kurumlarını şekillendirmesi için cezbedildiği, baskı altına alındığı, zorlandığı, bazen rüşvetle elde edildiği süreçlerin toplamı olarak görülür" (Tomlinson, 1999:154). "Kültür emperyalizmi tezinin genel olarak müzik endüstrisiyle ilişkisi, Batı'dan Dünya'nın geri kalanına tek yönlü kültür ürünleri, yani popüler müzik üslupları, türleri, vb. akışı ile' özetlenmektedir" (Erol, 2003:234). Genel olarak ekonomik açıdan gelişmiş ülkelerin (başta ABD) gelişmekte olan veya az gelişmiş ülkeleri ekonomik açıdan bağımlı hale getirme ve sömürme politikası olarak tanımlanan emperyalist politikaların bir uzantısı ve kültür üzerindeki tezahürü olarak görülen kültür emperyalizmi teorisi, kitle medyası araçları ve sahip olduğu teknolojik imkanlar ve iletişim olanakları ile Batı'nın, belli bir yaşam tarzını dayatarak ürün satma ve bu yolla sömürge elde etme amacına yönelik olarak

kullandığı, kültür ürünlerini ve ‘ideal’ modern yaşama dair anlamları empoze etmeye ilişkin tek yönlü değer akışının, diğer ülkeler üzerindeki homojenleştirici, tektipleştirici, türdeşleştirici etkileri ile ilgilidir. Peki yerel müzik türleri bundan nasıl etkilenir?

Kültür emperyalizminin etkilerine ilişkin tablo, teorinin tamamen öngörülen şekilde sonuçları olmadığı yolundadır. Uluslararası müzik endüstrisi, yerel kültürel değerlerin ve yerel müziklerin yok olmasına ya da tek tipleşmesine sebep olmaz, ancak onların kendi kültürel sistemleri içinde yeniden oluşturulmasına ve o sistemin profesyonellerinin, yabancı tür, çalgı ve müziksel biçimleri kendi müzik geleneklerine devşirme ve kendi müzik kültürleri ile birleştirme yolu ile yeni anlamlar kurarak, yine o sisteme hizmet edecek şekilde dönüştürmesine, yerlileştirmesine veya kendileştirmesine zemin hazırlar.

Bu tabloda daha çok, Batının kültür ürünleri ve onlara ilişkin anlamlarının ve müziksel biçimlerinin tek yönlü akışı ve hakimiyeti yerine, karşılıklı etkileşim ve kültürleşmeye dayalı olarak yerel dışı müziksel standartlardan etkilenecek onları kendi kültürel anlamlarını içerecek şekilde yeniden yorumlayan yerel müziksel unsurların, küresel boyutlu sermayeye eklemlenme yolu ile dolaşıma girdiği görülmektedir.

Uluslararası İletişim ve Gençlik Konsorsiyumunca gerçekleştirilen ve Denna Cambell Robinson, Elizabeth B. Buck ve Mariene Cuthert editörlüğünde derlenen *Music At The Margins* adlı çalışmada, konu geniş kapsamlı olarak ele alınır ve *Environment and Creativity* (Çevre ve Yaratıcılık) adlı bölümün *Globalization and Indigenization* (Küreselleşme ve Yerelleştirme) alt başlığında, Anglo Amerikan popüler müziğinin çeşitli kültürlerin yerel müziklerini nasıl etkilediği konu edilir. Başlangıçta bir çok müzisyenin Anglo Amerikan rockını taklit ederek geniş kitlelere ulaştığı, ancak sonraları müzisyenlerin orjinalite yoksunluğunun yarattığı tekdüzelikten sıkılması ve giderek artan ama arzulanan şekilde olmayan bir küreselleşmenin ve hayatın her yönünün ticarileştirildiğinin fark edilmesinin, yerel kültürel kimliğin korunması talebini ve yerlileştirmeyi doğurduğu anlatılmaktadır.

Sonuç olarak yerel müzisyenler kendi kültürleri ile alternatif kültürlerin öğelerini birlikte kullanmaya başlamışlardır (Robinson ve diğerleri, 1991:227,228).

Bu noktada yukarıdaki tartışmanın, kemanın Batı dışındaki farklı coğrafi bölgelere yayılışını kültürel emperyalizm teorileri ile açıklama amacı ile konu edilmediğini belirtmek gerekiyor. Bununla birlikte bu tartışma, yerel ve yabancı kültürel unsurların etkileşimine ilişkin davranış anlama noktasında yarar sağlar. Kültürel yayılma ile yayılan kültür, gittiği yerin kültürünü değiştirebilir ancak değişim asla sadece yerel kültürle sınırlı kalmaz giden kültürü de içine alacak şekilde gerçekleşir.

Bu etkileşim, bireyin kimlik kazanma ve oluşturma sürecine etki eden dış faktörlerin, aynılaşıma ve farklılaşma temelindeki kabulüne ilişkin davranışıyla benzerlik taşımaktadır. Birey bir yandan aidiyetle ilgili davranış ve bir başvuru çerçevesi belirlemekte, diğer yandan da kimliğini ve ona ait sınırını, farklılıkla ve özellikle ilgili atıflara dayanarak korumaya almaya çalışmaktadır. Bu davranış, yabancı müziksel unsurlardan etkilenen ancak kendi kimliksel sınırlarını belirleme ve koruma altına almaya yönelik bir strateji ile yabancı müziksel unsurlar üzerinden kendi anlamlarını yaratan yerel müziksel yapıların davranış ile benzerlik göstermektedir.

Yerel müziksel unsurlar ile yabancı müziksel unsurların bir arada kullanımları ile ortaya çıkan *syncretic*/melez müziksel yapı, işte bu etkileşimin bir ürünüdür. Melez müziksel yapılar bir yandan dışarıdan alınan yabancı değerlerle ilişkiye girmenin kapısını aralarken diğer yandan da insanlara kültürel bir aidiyet duygusu vermenin yollarını sağlamaktadırlar. Kültürel açıdan ithal değer olarak görülebilecek unsurların yerel müzikal normlara entegre edilmesi, kültürel kimliğin ve ona ilişkin ifade normlarının toplumsal olarak yeniden kavramsallaştırılmasını ve kültüre has söylemlerle anlam değiştirerek yeniden inşa edilmesini de beraberinde getirir. Bu inşa sonucunda yerel değerlerin ifade edilmesi için yeni kanallar ortaya çıkmakta, başka bir ifadeyle yerel müziksel unsurlar, devşirdiği yeni kalıplara yüklediği anlamlarla kendi kimliklerini yeniden kurmaktadır.

‘Batı ve Türk Müziği Üsluplarında Anlam Üretme Aracı Olarak Kemanın Sonolojik Analizi’ isimli bu çalışma kapsamı ile, İzmir’li Türk müziği keman çalıcıları ve Batı müziği keman çalıcılarının, keman tınısına ilişkin tercih ve atıflar aracılığı ile birbirlerinden nasıl ayrıldığı, bu ayrılığın ve tını tercihine ilişkin farklılığın çalıcılar tarafından, ‘biz’ ve ‘onlar’ temelinde belirlenen kimlik sınırlarının bir göstergesi ve işaretleyicisi olarak nasıl kullanıldığı ele alınmaktadır. Yerel müziksel bir unsur olarak Türk müziğinin kimliksel sınırını belirleyen etmenlerden biri olan Türk müziği keman çalıcılarının, kültürel anlamlar ve içinde kullanıldığı müziksel bağlam açısından Batı referanslı kemani, Türk müziği bağlamı içine alma sürecinde başvurduğu, müziksel kimliği yeniden inşa etmeye ve desteklemeye yönelik girişimi ile Türk müziğinde ideal keman tınısının tarifine ve yeniden belirlenmesine ilişkin kendisine ait söylemi, işte bu bağlama yerleşmektedir.

Türk müziği keman çalıcılığı yapan görüşme kişilerinin ideal keman tınısına ilişkin beklentilerini, Batı müziği çalıcılarınınkinden nasıl ve neden farklı olduğundan bahsederek tınıyı tarif etmeye çalışmaları, Batıdan farklılaşma yolu ile kendi kimlik sınırını belirlemeye yönelik bir davranıştır ve kemanın yerleştirilerek yeniden anlamlandırılmasının tipik bir göstergesi olarak öne çıkmaktadır. Kemanın yerleştirilmesi, keman tınısının Türk müziği icrasının ‘duygu’ açısından gerektirdiği özelliklere uygun hale getirilmesini ve tınısal açıdan Batı müziği kemanından farklılaşmasını da beraberinde getirmektedir. Bu durumu görüşme kişilerinden Türk müziği keman çalıcısı Celalettin Kahraman’ın Türk Müziği’ni tarif etme şeklinde görebilmek mümkündür.

Batı müziği teknik ağırlıklıdır, oysa bizim müziğimiz kalbi bir müziktir. Duygulara hitap eder, melankoliktir. Bu nedenle biz kemanda davudi sesi tercih ederiz. (Görüşme, 20.03.2007)

Elbette müziksel bağlam, sözü edilen çalıcı gruplarını birbirinden ayırmaya yarayan en önemli araçtır. Ancak tını, sözü edilen çalıcı gruplarını birbirinden ayırmaya yarayan öyle bir belirleyicidir ki belirli bir çalımla, dolayısı ile belirli bir

müziksel bağlamla ilişkilendirilmeksizin bile bir keman tınısı, keman çalıcıları, yapımcıları vb. tarafından Türk ya da Batı müziği bağlamlarına gönderme yapabilen kuvvetli bir işaretleyici, önemli bir kimlik unsuru olarak görülebilmektedir.

Alan çalışması kapsamında yapılan görüşmelerin sonunda, görüşme kişilerinin tınısal tercihlerini anlama yolu ile, görüşme kişisine göre hangi tınının hangi bağlama gönderme yaptığını görmeye yönelik deneyler (çalışmanın ayrıntılı sonuçlarına dördüncü bölümde değinilecektir) yapılır. Yapılan deney sonucunda görüşme kişilerinin tını tercihlerinin Türk müziği ve Batı müziği bağlamlarına göre belirgin bir farklılık taşıdığı ortaya çıkar. Yanı sıra bazı görüşme kişileri, tınısal niteleme ve bağlam açısından işaretleme yapmaya ilişkin ek veriler sağlar. İzmir Devlet Konservatuvarı keman bölümü öğrencisi Gökmen Fahlioğulları'nın bu bağlama yerleşen söylemi ilgi çekicidir.

Görüşme kişisi: Bir kemanım daha var onun basları daha tok, daha derinden geliyor ama şey değil o...klasik Batı'da istenilen ton yok onda... o fazla tok.

Görüşmeci: Onu da kullanıyor musun peki ara sıra ?

Görüşme kişisi: O daha çok Türk müziği için yapılmış bir keman...bas balkonu daha büyük sanırım. Ara sıra ekstra işler çıktığında kullanıyorum onu... (Görüşme, 26.10.2007)

Bununla birlikte görüşme kişilerinin tını hakkında niteleme yapma ya da ideal tınıyı tarif etmeye yönelik soruları cevaplandırma noktasında gösterdikleri titizlik ve ciddiyet dikkat çekicidir. Tüm görüşme kişilerine, görüşme sonlarında yapılacak deneyin amacının, dinletilecek kemanların tını niteliklerini bütünü ile değerlendirmeye almak ve kemanlar arasında bir karşılaştırma yapmak olmadığı açıklanmıştır. Bu deneyde amaç 'kemanları' karşılaştırmak ve tını değişimine etki edebilecek muhtemel unsurları tartışmak değil, belirli tını örneklerini karşılaştırmak, tınısal beğeni ve beklenti ile ilgili bilgiye ulaşmak ve bu yolla çalışmaya somut veri sağlamaktır. Ne var ki görüşme kişilerinin görüş bildirmedeki tedirginliği giderilemez ve iki görüşme kişisi görüş bildirmek istemez. Bununla birlikte çoğu

görüşme kişisi görüş bildirdikten hemen sonra, diğerlerinin tercihlerini öğrenmek ister ve kemanlar hakkında doğru bir değerlendirme yapmanın ancak onları çalarak mümkün olabileceğinin altını çizme ihtiyacını muhakkak hisseder.

Tını hakkında konuşmak önemlidir ve kişiler yapacakları yorumdan ve aktaracakları bilgilerden, daha sonra da sorumlu olacaklarını düşünerek kelimelerini özenle seçmeye gayret etmektedirler. Ustalık, uğraşılan işte başarılı olmanın kriterlerini iyi öğrenmiş olmayı gerektirir ve bu konuda konuşurken doğru yorum yapmak, ustalığın bir göstergesi olarak kabul edilir. Ne var ki bu kriterler bağlama göre değişim göstermektedir.

Bağlamın davranış üzerindeki belirleyici rolü, turistik çalgılar ve onların üretim stratejileri ile ilgili olarak da açıklanabilir. Turistik bölgelerde bulunan çalgı satışının yapıldığı mağazalarda, kabak kemane ve bağlama vb. çeşitli yöresel çalgıların, egzotizme ve kırsala gönderme yapacak, folklorik görsel öğeleri içerecek ve özellikle belirgin şekilde taşıyacak şekilde üretilmiş olduklarını görmek olasıdır. İç piyasa için, yerli çalıcıların taleplerine yönelik üretilen çalgılarda bu tür abartılı dekoratif yapısal özellikler çoğunlukla görülmez. Bunun sebebi, içerde bulunan talebin daha çok çalgının ‘çalımı’ ile ilgilenen, kalite kriterlerine ilişkin belirli bir değerlendirme yapma olasılığı taşıyan ve kültürel çevre içinde yer alan kişileri kapsamasıdır. Çalgının kalitesi fiyatlandırılması ve satış olanakları daha çok ses niteliklerine göre değişir. Bu nedenle iç piyasa için üretilen çalgıda, kültürel bağlam ve ona ilişkin tınısal beklenti, üretim koşullarında dikkate alınmalıdır. Dış talepte ise çalgı, muhtemelen kültürel bağlam dışında yer alan bir kullanıcı tarafından edinilecek ve büyük olasılıkla gezilen yerleri hatırlatmaya yarayan bir hatıra ya da dekoratif bir unsur olarak kullanılacaktır.

Tını, iyi bir müziksel icranın en önemli kriterleri arasındadır. İyi bir çalıcının ustalıkla sergilediği performans, kullandığı kemanın tınısının beğenilmemesi nedeni ile olumsuz yorum alabilir. Bununla birlikte aynı çalıcıya göre icrada gösterilen beceri bakımından geride yer alabilecek başka bir çalıcı, kullandığı çalgının tınısının beğenilmesi nedeni ile yüceltilebilmektedir. Bu nedenle, ‘çok teknik ve temiz çaldı

ama duygu katamadı', 'çalgısının tonu iyi değildi' ya da 'tekniği o kadar iyi olmasa da duygu katmayı biliyor', 'hissederek çalıyor ve çalgısından ton almayı biliyor' şeklindeki yorumları sıklıkla duymak mümkündür.

Peki 'iyi' bir çalıcı ya da çalgı yapımcısı olarak kabul edilmenin önemli bir unsuru olarak doğru ya da gerçek tınıya nasıl karar verilir ?

2.3. Tınısal Otantiklik Tutumu

Yukarıda yöneltile soru, sözü edilen müziksel pratiğin önem atfedilen biçem özelliklerinin, 'gerçekliği' hakkında bir tartışma yapmayı gerekli kılar. Gerçeklik/sahicilik tartışması, önce felsefe, sonra sosyal bilimlerin eski ve yeni disiplinlerinde öne çıkan, daha sonra da kültürel çalışmalardan geçerek müzik incelemelerinde önemli bir analiz birimi haline gelen otantisite (sahicilik, asıllık, gerçeklik vbg.) kavramı çerçevesinde yapılır. (Erol, 2006:192) Ancak burada tartışmaya alınan, sözü edilen pratiğin biçemsel ve kültürel unsurlarının ne kadar gerçek, doğru ya da o topluma özgü olduğu değil, kavramın içeriği ve sosyal olguları açıklama potansiyeline ilişkin bir yaklaşımla, sözü edilen gerçeklik atfının nasıl yapıldığı ve bu gerçeklik fikrinin nasıl kurulduğudur. Kaldı ki kavramın içeriği ile ilgili yapılacak belirli bir genişletme ile, sözü edilen birinci anlamdaki gerçeklik tartışmasının anlamsız olduğu ortaya çıkmaktadır.

Türkçe'ye gerçek, özgün, sahici ya da otantik gibi karşılıklarla çevrilen *authentic*, kendisine yakınlık taşıyan ya da ona kolayca iliştilebilen hakiki, öz, dürüst, samimi gibi diğer bazı kelimeleri de anlamca şemsiyesi altına alır. Ne var ki bu kelimeler içinde 'otantik', akademik bağlamda en tanıdık olanıdır ve yazının genelinde kelimenin diğer karşılıklarını da içine alacak şekilde kullanılacaktır. 'Geleneksel' anlamı ile işe yaramadığı için artık kullanılmaması gerektiği yönünde bir tartışma süreci geçiren kavram (Erol, 2006:193), 'Popüler Müzikte Otantisite' başlıklı yazısında Erol tarafından yeniden kavramsallaştırılmaya alınır ve müzik incelemelerinde iş görece analitik bir araç haline getirilebileceği savunulur. Alan Moore'un *Authenticity as Authentication* (Otantikleştirme olarak Otantiklik) başlıklı çalışmasında da benzer bir savunma ve yeniden kavramsallaştırma girişimi görülür.

Erol'un üretici, tüketici ve yazar otantisitesi Moore'un ise 'birinci', 'ikinci' ve 'üçüncü kişi' otantikliği olarak adlandırılmaları ve kavramsallaştırılmaları ile oluşturulan üç ayrı kategori, otantiklik isnadının, müziği tüketen, üreten ya da 'iyi' müziğin kriterlerini belirleme ve onu tanımlama gücünü elinde tutan kültür aracıları tarafından nasıl yapıldığını görme noktasında önemli bir çerçeve sunar.

Çeşitli kültürel unsurlarda olduğu gibi müzikte de otantisite, sözü edilen şekilde yargı öbeklerinin oluşturulması ve söyleme dayalı olarak paylaşılması ile oluşur. Otantisite, müzik hakkında bir konuşma biçimidir ve 'bu müzikte gerçekten önemli olan budur', 'bizi diğer insanlardan farklılaştıran şudur' gibi bir anlam içerir' (Stokes, 1997:7) Bu bağlamda T.M. (Türk müziği) keman çalıcılığı yapmakta olan görüşme kişilerinin 'sizce ideal bir keman tınısı nasıl olmalıdır ?' gibi yönlendirmesi olmayan bir soruyu cevaplamaya, T.M. ve B.M. (Batı müziği) kemanları arasındaki tını farkından bahsederek başlama gerekliliği duymaları dikkat çekicidir. Tüm T.M. görüşme kişileri tarafından tekrar edilen bu söylem, T.M. çalıcılarının farklılaşma bağlamındaki otantiklik eylemine görünürlük kazandıran bir davranıştır. Öte yandan otantiklik eylemi, eylemi gerçekleştiren kişi ya da grubun farklılığını her zaman bir başkası üzerinden göstermeyi gerektirmez. 'Biz' ve 'onlar' şeklinde bir belirleme olmasa da, yani 'onlar' dan söz edilmese de otantisite isnadında bulunan kişi ya da gruplar kendilerine has olduğunu iddia ettikleri bir özelliğe gönderme yaptıkları anda, yani 'biz' den söz etmeye başladıkları anda, zaten kendileri dışında kalan 'öteki'lerden nasıl farklı olduklarından bahsetmeye başlamış, bu nedenle otantiklik atfında bulunmuş olurlar.

Otantiklik davranışının ana ölçütü 'iyi' dir ve söylem, buna bağlı olarak 'iyi' müziğin kriterlerinin belirlenmesi ekseninde oluşur. 'Otantiklik; sanatsal, politik ve ahlaksal açıdan, 'iyi' olarak düşünülen şeyin sınırlarını kuran ve koruyan bir kavramdır' (Leach, 2001:1). Bu nedenle yapılan görüşmelerde tüm görüşme kişilerine ilk soru olarak 'ideal bir keman sesinin nasıl olması gerektiği' sorulmuştur. Bu soru, görüşme kişinin iyi ya da doğru keman sesini tarif etme ve onu gerekçelendirmeye yönelik söylemsel davranışını gözlemleme açısından iş görür. Örneğin Timur Eşigül isimli görüşme kişisi T.M. kemanının, Türk müziğinin

kendine has yapısından kaynaklanan sebeplerle yumuşak ve nüanslı olması gerektiğinden söz eder. Eşigül, aradığı yumuşak tınıya ulaşmak için kullanmakta olduğu kemanın kapak kalınlıklarının incelenmesi ve bas kirişinin değişmesi gerektiği görüşündedir. Bununla birlikte “sürekli B.M. çalmak gibi bir durumda olsaydım böyle bir işleme gerek duymazdım” demektedir. Çünkü B.M. kemanı T.M. kemanına göre daha ‘sert’ tınlamaktadır (Görüşme, 03.09.07).

Ne var ki ‘iyi’, ancak bağlamı ile açıklanabilen bir şeydir ve bu yüzden ‘iyi’ müzik, ‘iyi’ çalıcı, ‘iyi’ çalgı ya da ‘iyi’ bir müzikal icranın anlamı, onu kullanan insanlara göre değişim gösterir. “...otantisitenin ne olduğu, bir türü/üslubu/parçayı otantikleştiren, yani ona başkalarına göre daha farklı bir değer atfeden insanların ‘kim’ olduğuna bağlıdır” (Erol, 2006:197). Bu nedenle Moore, otantik olarak nitelendirilen şeyin ‘ne’ olduğundansa onu niteleyen ‘kim’ olduğundan bahsetmenin daha anlamlı olacağından bahseder. (2002:2) Sözü edilen gerekçeyle otantisiteyi kuramsal olarak ele almak, onu ortaya çıkaran insanları kategorik olarak incelemeyi gerekli kılmaktadır. Müzik özelinde bu davranış Moore ve Erol tarafından üç temel kategoride ele alınır. Ancak adı geçen yazarların bu kategorileri isimlendirme ve kavramsallaştırma şekilleri farklılıklar gösterir. Bu üç kategori ve kapsadığı çevre pratikte yan yana durmakta ve berber çalışmaktadır. Bu kategoriler ve içerikleri ayrı ayrı ele alındıklarında müzik incelemelerinde karşılaşılan belirli otantisite durumlarının daha açık şekilde anlaşılmasına ve incelenebilmesine aracılık etmektedir. Bununla birlikte önemli bir şey daha vardır o da otantik işaretleme yapmanın sınırlı olmadığıdır. Kimlik sınırını ve farklılığı belirlemeye yönelik olarak onu kullanan kişi ya da grup, kendini tanımlamaya yönelik her türlü unsuru otantik bir işaretleyici olarak kullanabilir. Genel bir değerlendirme ile müzikal bağlamda otantisite, çalgı yapımcısının, çalıcının, bestecinin vb. içinde bulunduğu müziksel yapıyı ve ona bağlı çeşitli unsurları meşru kılmak ve önem atfetmek için çaba sarf ettiği anda ortaya çıkar. Söz gelimi çalgıların yapısal özellikleri ve tınları gibi, çalgı yapımcılığı mesleğinin icra edildiği atölyeler de çalgı üretimi ya da satışı yapılan yerler oldukları kadar çalıcının yapımcı ile kurduğu bağı kuvvetlendiren ve yukarıda sözü edilen bağlamın içinde olmakla ilgili çeşitli referans noktaları ve otantiklik işaretleyicilerini iletmeye aracılık eden ve görünürlük kazandıran mekanlardır. Kevın

Dawe, *Lyres and the Body Politic: Studying Musical Instruments in the Cretan Musical Landscape* başlıklı, Girit müziği ve onunla birlikte Girit müziğinin çok önemli bir unsuru olan lir'i konu ettiği çalışmasında, Iraklion'da kırk beş yıldan beri lir yapımı ile uğraşmakta olan Agrimakis ailesine ait bir lir yapım atölyesini anlatır. Bu atölyede büyük sergi panolarına asılı halde bulunan, Girit müziğini ortaya çıkaran ve şu anda hayatta olmayan kişilerin bulunduğu imzalı fotoğrafların, iş kartlarının ve hatıra eşyalarının, atölyenin çalgı yapım deneyimini ve Girit müzik geleneği ile ilgili bağını aktarmaya aracılık ettiğini belirtir. (2003:271)

Çalgı yapım atölyeleri, atölyeye gelen çalıcının çalgı yapımcısına olan güvenini temin etmeye ve arttırmaya yarayacak çeşitli noktaları ve kültürel bağlama ilişkin referans anlamları içerecek şekilde hazırlanır. Çalgı yapımcısı bunu, belirli bir kültürel kimliğe ve onun müziksel bağlamına aidiyetle ilişkili olduğu düşünülen çeşitli göstergeleri kullanarak yapar. Bir tambur, ut ya da kanun yapım atölyesinde Dede Efendi, Tamburi Cemil Bey vb. fotoğrafları, ya da bir bağlama atölyesinde bağlamasını havaya kaldıran bir Pir Sultan Abdal figürü görmek bu nedenle kimseyi şaşırtmaz. T.M. konservatuvarı mezunu olarak keman yapımı ve onarımı iş ile uğraşmak üzere bir B.M. konservatuarında çalışmaya başladığım ilk yıllarda, atölyede B.M. eserlerini dinlememin insanlarla iletişim kurma ve atölyeye güven duymalarını sağlama açısından faydalı olacağının bazı hocalar tarafından tavsiye edilmiş olması konu bağlamında verilebilecek bir başka örnektir.

Bununla birlikte atölyelerde bulunan fiziksel koşulları tamamen içermese de kişilere ait web sayfaları da benzer bir işlevi yerine getirmektedir. Web sayfası hazırlatan çalgı yapımcısı müşterisi ile iletişim kurmanın, ona güven telkin etmenin ve ürettiği çalgının kültürel bağlamı içerisinde olduğunu göstermenin bir yolu olarak tıpkı çalgı yapım atölyelerinde olduğu gibi çeşitli referans noktalarını işaret ederek kendisi ve mesleğe bakışı ile ilgili kısa bir tanıtım yapar. Bu tanıtım, geçmişte yapılan önemli çalgıların fotoğraflarının kullanımı, ünlü çalıcıların teşekkür yazıları, çeşitli yarışmalarda kazanılan ödüller ya da ünlü bir usta ile bir süre beraber çalışmış olmak gibi çeşitli başlıkları içerebilir. Bununla birlikte bu sitelerde kişinin mesleki anlayışını ve genel hayat felsefesini aktarmaya yönelik olarak hazırlanmış ayrı

bölümler de bulunmaktadır. Bu bağlamda çalgı yapımcısı otantisitesi olarak ‘el yapımı’, ‘yaşayan ağaç’ ve ‘doğal malzeme’ atıflarının ve bu atıflara ilişkin söylemin sıklıkla kullanıldığını görmek olasıdır.

Çalışma kapsamında ele alınan kilit kavram ‘tını’dır. Bu bağlamda konunun, otantiklik atfının nasıl yapıldığını anlamaya ilişkin yukarıda yer verilen kuramsal açılımı ile keman tınısının, B.M. ve T.M. keman çalıcıları arasında benzerlik ve farklılıklar temelinde grup kimliğinin inşa edilmesine aracılık eden bir ‘otantiklik’ işaretleyicisi olarak kullanıldığı öne çıkar.

3. BÖLÜM

KEMANDA TINI OLUŞUMU VE DEĞİŞİMİNE ETKİ EDEN BAŞLICA ETKENLER

Ölçüleri aynı olan iki kemanın bu kadar farklı tınılara sahip olabilmemesinin sebebi nedir? Bu durum üç etkene bağlıdır. Bunlar kemanın yapımında kullanılan gerece, yapımcıya ve çalıcıya dayalı etkenler olarak üçe ayrılır. Çalışmanın bu bölümü, kemanda tınısal değişime neden olan bu etkenlerin neler olduğunu daha açık şekilde ortaya koymaktır.

3.1. Gerece Bağlı Etkenler

İki keman arasındaki tını farkının önemli nedenlerinden biri çalgının yapımında kullanılan ahşap gerecin akustik özellikler bakımından birbirini tekrar etmeyen yapıda olmasıdır. Öyle ki iki kemanın yapımında kullanılan aynı ağaç tomruğunun kuzeye ve güneye bakan yönleri arasında bile, önemli ölçüde tını farkı yaratacak kadar yapısal ayrılık bulunmaktadır.

3.2. Yapımcıya Bağlı Etkenler

Kullanılan ahşap gerecin kendine özgü nitelikleri dışında yapıma ve yapımcıya bağlı olarak kemanda tını oluşumuna etki etme potansiyeli bulunan başlıca bölümler ve etki etme şekilleri aşağıdaki gibidir.

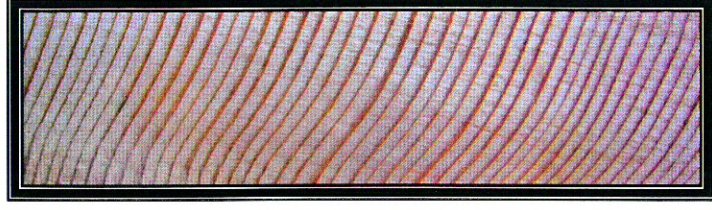
Üst Tabla, Alt Tabla, Yanlıklar, Eşik, Tuşe vb. Çalgının Tüm Bölümlerinin Kalınlıkları:



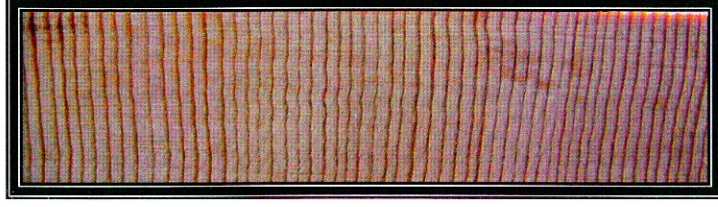
Fotoğraf 4, 'Keman genel görünüm'

Yukarıdaki fotoğrafta yapım aşamasında olan bir kemanın yapıştırılmaya hazır bir duruma getirilmiş üst tabla ve alt tablası ile iç yapısının görüntüsü yer alır. Yapımda kullanılan tüm malzemelerin kalınlıklarının değişimi bu malzemelerin kendilerine özgü frekanslarında ve bu frekansların armoniklerinde değişim yaratmakta, bu da sonuçta bitmiş bir kemanın kendine özgü toplam frekansını ve tınısını etkilemektedir. Kemanın bölümlerinde ve dolayısıyla toplam frekansındaki bu değişiklik, çalgının genel akustik durumunu ve onun çalım esnasında hangi ses yüksekliklerini yanıtlamaya daha duyarlı olacağını belirler (Zeren, 1993:209).

Kullanılan Ahşabın Damarlarının Yönü:



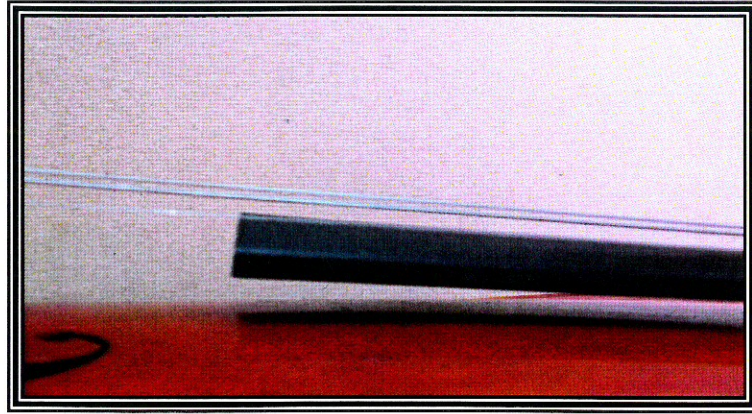
Fotoğraf 5, 'Baş ağaç görüntüsü 1'



Fotoğraf 6, 'Baş ağaç görüntüsü 2'

Yukarıdaki fotoğrafta verilen, üst tabla yapımında kullanılabilecek iki ladin tablanın baş ağaç yönündeki damar yapısına ait bir görüntüdür. Fotoğraf '6' da yer alan ağacın damarlarının fotoğraf '5' deki örneğe göre daha yatık olduğu görülür. Bu yapı nedeni ile aslında aynı tomruktan alınan bu iki parça ağaç, esneme özelliklerinin değişimi ile birlikte farklı titreşim ve tını özellikleri gösterebilecek şekilde kullanılabilir.

Tellerin Tuşe Üzerindeki Yükseklikleri:



Fotoğraf 7, 'Keman telleri ve tuşesi'

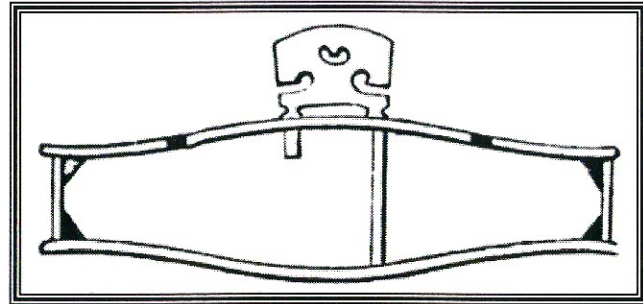
Daha çok çalgının ses grlėđ ile ilgili sonuçları olduğu düşünülen ya da pratikte grldėđ söylenen tel yüksekliği, tınısal değişime de yol açmaktadır. Bu nedenle tel yükseklikleri alıcı tarafından ses grlėđ ile birlikte tınısal ihtiyaa da cevap verecek şekilde ayarlanabilir.

Bas Kiriş:

Ses tablasının altında uzunlamasına ve ses tablasının i kavisine uyumlu olacak şekilde belirli bir aı ve gerginlikte alıştırılarak yapıştırılan bu destek ıtasının kütlesi ve ses tablasını germe derecesi, bas seslerin verimini artırır ve çalgının genel tınısal karakterini elde etmede büyük rol oynar (Zeren, 1993:210).

Can Direği:

Eşiğin, mi telinin geçtiği bölgesinin altına ve biraz gerisine, üst tabla ve alt tabla arasına ‘f’ deliklerinin arasında kalacak şekilde dik konumda yerleştirilir. Bu küçük destek direğinin konumu ve gerginliği daha çok tiz seslerin tınısal niteliği ile ilişkilendirilir ancak belirli oranda da olsa bas seslere de etki etmektedir (Zeren, 1993:210).



Şekil 4, ‘Keman kesit görüntüsü’

Can direği ve bas kirişin pozisyonunun açıkça görülmesini sağlayan yukarıda yer alan diyagram, bir kemanın ses kutusunun kesit görüntüsüdür.

Cila:

Kemana uygulanan cilanın içeriği ve kalınlığı çalgının genel akustik durumunda değişikliklere yol açar. Çalgının titreşimini engelleyecek kadar sert ya da aşırı gevşek ve yumuşak hazırlanmış cilalar ya da cilanın tüm yüzeye eşit kalınlıkta uygulanmış olmaması az da olsa titreşim bozuklukları oluşmasına ya da tınının genel olarak değişmesine sebep olmaktadır (Yaygingöl, 2006:117).

Üst Tabla Bombesi, Alt Tabla Bombesi, Ses Kutusunun Genel biçimi, Sap Açısı, Tuşe, Eşik Kavis, Eşik Modeli ve Kuyruk:



Fotoğraf 8, 'Keman eşiği'

Yukarıda adı geçen bölümler ve bu bölümlerin özelliklerinin tümü genel bir ifade ile kemanın basıncının ve tellerinin geriliminin oluşumuna etki eder. Tellerin kapağa ilettiği yük, çalgının titreşim durumunu ve tınısını önemli ölçüde etkilemektedir. Eşik de bu bölümlerden biridir. Eşiğin pozisyonu ve çeşitli bölümleri üzerinde yapılan ölçü değişiklikleri ile çalgı yapımcısı ya da onarımcısı tını araştırabilir. İş yapan kişi, ele almış olduğu kemanın tını ihtiyacına göre kullanacağı eşiğin yumuşak ya da sert dokulu bir ağaca sahip olması gerektiğine karar verir. Sonrasında üst ve alt sınırı büyük oranda belirli olan ölçüler içinde kalmak üzere kendi inisiyatifine göre çeşitli küçük oynamalar yaparak eşiğe son şeklini verir.

f Delikleri:



Fotoğraf 9, Keman 'f' delikleri

Kemanın üst tablasında birbirine simetrik konumda açılan 'f' şeklinde tasarlanmış ses deliklerinin genişliği ve uzunluğu, ses kutusunun içindeki havanın sürtünme katsayısının ve bununla birlikte 'temel hava titreşimi' adı verilen değerinin değişimine neden olur. 'f' delikleri büyüdükçe temel hava titreşimi tizleşir (Zeren, 1993: 210).

Bu liste, yapıma bağlı olarak kemanda tını oluşumuna etki etme potansiyeli 'bulunmayan' bir bölümün nerede ise olmadığını ve bu bölümleri değerlendirme konumundaki yapımcının rolünün önemini ortaya koymaktadır.

3.3. Çalıcıya Bağlı Etkenler.

Çalıma bağlı olarak tını değişimi ile üç alt kategori daha ortaya çıkar. Değişimi çalıcı tarafından yapılabilen parçalardaki tercihler, çalgının 'yapısında' bir çalgı yapımcısı aracılığı ile yaptırılacak değişimler ve çalgının 'çalımı'. Değişimi çalıcı tarafından yapılabilen parçalar şunlardır:

Kullanılan Tel:

Tel üreten çeşitli firmalar çalıcıların ses niteliği beklentilerini karşılama amacı ile aynı marka teli yumuşak, sert ya da orta sert gibi değişebilen çeşitlerde üretmektedirler. Çalıcılar çeşitli telleri ve onların versiyonlarını deneyerek çalgıya uygun olan ya da kendi beklentilerini karşılamaya yarayan değişiklikler yapabilmektedirler. Bununla birlikte tel boyunun standart ölçünün üstünde ya da altında kullanılıyor olması gibi bir durum da tel gerilimini etkilemekte ve kapağa etki eden yükü değiştirdiği için ses niteliği ile ilgili değişime yol açabilmektedir.

Kullanılan Reçine:

Reçineler de sert, orta, yumuşak gibi çalıcıların ses niteliği beklentilerine göre tercih edebilecekleri şekilde üretilmektedirler.

Kullanılan yay:

Kullanılan yayın ağırlık ya da direnç gibi özellikleri ile birlikte çalımda tellere temas eden, at kılından yapılan bölümü de tını oluşumuna ve değişimine etki etmektedir. Bu bölümde kullanılan at kılıları, çalıcının ses niteliği ihtiyacına göre sert, orta ve yumuşak olmak üzere çeşitli özelliklerde üretilmektedir.

Kullanılan akort:

Tellerin akortlanması doğal olarak onların ses tablası üzerinde belirli bir yük oluşturmaya sebep olur. Çalıcı tarafından çalım kolaylığı getirmesi nedeni ile tercih edilen farklı akortlar ile ses tablası üzerinde oluşan bu yük değişime uğramakta, bu yolla kapağa etki eden baskı ve sonucunda ses niteliği dolaylı olarak değişime uğramaktadır.

Çalgının Yapısında Bir Çalgı Yapımcısı Aracılığı İle Yaptırılacak Değişimler:

Bu etken çalıcının, tınısal ihtiyaç ile ilgili sorunların giderilmesi için bir çalgı yapımcısına baş vurması ile ilgilidir. Tını ile ilgili araştırma, tel yüksekliklerinin değiştirilmesi, eşik, kuyruk, burgu ve can direği değişimi gibi küçük kapsamlı işlemlerden tablanın ölçülerinin yeniden ayarlanması ve çalgının cilasının ve bas girişinin değiştirilmesi gibi büyük kapsamlı işlemlere kadar çeşitlilik gösterebilir. Konu dördüncü bölümde ayrıntılandırılacaktır.

Çalıma Bağlı Etkenler:

Çalım esnasında kullanılan farklı teknikler de önemli ölçüde tını değişikliğine sebep olmaktadır. Bunlar arşeye uygulanan basınç, arşenin kullanıldığı yer, tele yapılan baskının farklılığı, vibrato, glisando vb. gibi çeşitlilik gösterir. Çalıcı, içinde bulunduğu müziksel pratiğin üsluba ilişkin farklılıkları ve gereklilikleri nedeni ile çalım tekniğini, istenilen tınıyı oluşturmak üzere belirlemektedir.

Bu noktada çalışma bağlamı ile olan ilişkisi nedeni ile sorulabilecek, tını üretiminde çalıcının ‘çalım’ esnasındaki rolü nedir ? şeklindeki soru, ‘Tını Tercihi ve Tını Üretiminde Müzisyenin Rolü’ olarak isimlendirilen bölümün konuyu genel ele alış çerçevesini belirler.

4. BÖLÜM

TINI TERCİHİ VE TINI ÜRETİMİNDE ÇALICININ ve YAPIMCININ ROLÜ

Bu bölümün amacı, alan çalışmasından elde edilen verilerden hareketle T.M. ve B.M. çalıcılarının tını tercihlerine ilişkin farkı belirlemek, çalıcının ve keman yapımcısının tınısal fark yaratma etkisini görmek ve bu etkinin ne yöne olduğunu ortaya koymaktır.

4.1. Tını Tercih

Kişilerin tını ile ilgili tercihlerini anlamak, karşılaştırmak ya da bunu somut bir veri olarak herhangi bir çalışmada kullanmak ve saklamak gibi bir amaç varsa, tınıyı tarif etmede kullanılan kelimeleri sıralamak yeterli olmaz. Çünkü iki farklı kişi beğeniyi tarif etme amacı ile farklı kelimeler kullanıyor ama gerçekte aynı ya da benzer bir tınısal yapıyı tarif ediyor olabilir. Bu sıkıntıyı ortadan kaldırmak, iki farklı müzikal pratik bağlamında keman tınısı ile ilgili olarak beklenti ya da beğeniyi tarif etmede izlenen yolları görmek, beğeni ve beklenti ile ilgili bilgiye ulaşmak üzere çeşitli çalıcılar, çalgı yapımcıları ve öğretim elemanları ile deneysel görüşmeler yapıldı.

Yerleşik üslupları temsil etmedeki öncelikleri nedeni ile görüşme kişileri, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı öğrencileri ve öğretim elemanları, Dokuz Eylül Üniversitesi Senfonik Orkestrası elemanları, İzmir Devlet Senfoni Orkestrası sanatçıları, İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu ve TRT İzmir Radyosu keman sanatçıları ile Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Temel Bilimler ve Çalgı Yapım Bölümü öğretim elemanları ve öğrencileri arasından seçildi.

Görüşme kişilerinin tınıyı tarif etme konusunda çekeceği ifade güçlüğüne aşmada ve yukarıda sözü edilen sıkıntıyı belirli bir ölçüde gidermede işe yarayacağı

ve görüşmeler yolu ile alınan bilgiyi destekleyebilecek somut bir unsur olabileceği düşünülerek görüşmeler öncesinde ses kayıtları yapıldı ve bu ses kayıtları görüşmelerde kullanıldı. Bu kayıtlarda D.E.Ü. Devlet konservatuvarı son sınıf öğrencisi Tolga Kulak, kendisine verilen, tınısal açıdan farklı on kemanı kullandı. Kemanlara, eşik, can direği, tel, bas giriş değişimi v.b. ile mevcut fiziksel yapılarını ve ses özelliklerini değiştirmeye yönelik herhangi bir müdahalede bulunulmadı. Çünkü yapılan kayıtlar sonucunda kemanların tını farklarının olası sebepleri üzerine yorum yapılmayacaktı. Bu nedenle çalışmada kullanılan kemanların ölçüleri, fiziki özellikleri ya da yapımçı bilgilerine değinilmeyecektir. Kemanlar arasındaki tını farkı zaten müzisyen ya da çalgı yapımıcısı olan görüşme kişilerinin beğeni ya da beklenti doğrultularını ölçmeye yarayacak ya da ifade güçlüklerini giderecek bir unsur olarak görülüyordu. Ancak kemanları kayıt için çalan çalıcıdan, on kemanı da mümkün olabildiğince aynı etki ile ve mikrofona eşit uzaklıkta (50cm.) çalması istendi. Çünkü çalgılara ait tını farkının, kayda giren müzisyenin etkisi ile oluşmuş olması, görüşme sonucunda alınan bilginin güvenilirliğini olumsuz etkileyebilecek bir durumdu. Bununla birlikte görüşme kişinin gerçek fikrini alabilme noktasında engelleyici ve yanıltıcı bir faktör olabileceği düşünülerek ezgi yerine kemanlardan alınan eşit frekanslarda ayarlanmış boş tel sesleri (sol5/392 Hz, re5/293 Hz/ la5/440 Hz, mi6/659Hz) kullanıldı.

Kayıtlar D.E.Ü. Müzik Bilimleri Bölümü Stüdyosunda gerçekleştirildi. Stüdyoda kullanılan kayıt ekipmanı:

Mikrofon : Shure KSM 44 LARGE DIAPHRAM

Kayıt Ara Birimi : DIGIDESİGN DIGI 002 RACK

Kayıtta Kullanılan Program : PROTOOLS LE 6.9

Görüşmelerde kullanılan ses kayıtları ve kayda alınan kemanların Adobe Audition 1.5 isimli yazılım yardımı ile alınan sol-re-la ve mi tellerine ait spektrum grafiklerinin tamamı ekte gösterildi (Ek. 1)

4.2. B.M. Keman Çalıcılarının Tını Tercihleri

Yapılan görüşmelerde bütün B.M. çalıcılarına, diğer görüşme gruplarında da olduğu gibi ilk olarak ‘sizce ideal bir keman tınısı nasıl olmalıdır’ sorusu soruldu, görüşme kişileri konuşmaya genellikle iyi bir kemanın, gerek tını gerekse ses verme ile ilgili özelliklerinden bahsederek başladı. Bu noktada sıklıkla iyi bir kemanın, sesini çalıcıya olduğu kadar karşıya da iletmesi ve çalımının kolay olması gerektiğinden söz edilir. Kişilerin beğeniye ifade etme ya da kemanda olması gereken tınıyı tarif etmede kullandıkları kelimeler parlak, sıcak, yumuşak, gür, koyu, açık, tok, dolu, coşkulu, net, berrak, maskülen ve soprano olur. Bununla birlikte bir çalıcı (Gökmen Fahlioğulları) kendisine ait ikinci bir keman olduğundan, ancak onu daha çok T.M. çalan çalıcıları için uygun bir keman olarak gördüğünden bahseder (Görüşme, 26.10.2007). Sözüünü ettiği keman, diğerine göre çok daha ‘koyu’ ve ‘viyolaya yakın’ tınısı olan bir çalgıdır. Kendisi bu çalgıyı okul dışındaki ekstra işlerde kullanmayı tercih ettiğini belirtir. Görüşme yapılan çalıcılar, tınısal ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik olarak zaman zaman tel, eşik, reçine ve can direği değişimi gibi uygulamalara başvurdıklarını belirtirler. Ancak bunun dışında bir uygulamadan, bas kiriş değişimi veya üst tablanın inceltilmesi gibi herhangi yapısal müdahaleden söz edilmez. Görüşme kişilerine görüşme sonunda, ‘dinleyeceğiniz kemanlar arasından birini kendiniz için seçmek zorunda olsa idiniz hangisini seçerdiniz ?’ sorusu sorulur, ve diğer gruplara dinletilen ses kayıtları bu kişilere de dinletilir. Bu soru sonrasında görüşme kişilerinin cevaplarına dayanılarak aşağıdaki verilere ulaşıldı.

Görüşme Kişileri	Görüşmelerde Kullanılan Kemanlar									
	1. Keman	2. Keman	3. Keman	4. Keman	5. Keman	6. Keman	7. Keman	8. Keman	9. Keman	10. Keman
İRde Kocaoğlu		B				B			B	
Ersun Kocaoğlu						B			B	
Ayşe Ergen						B			B	
Can Güçkan		B					B		B	
Tolga Kulak		B					B		B	
Can Canbolat		B	B			B			B	
Alp Ayvazoğlu		B				B				
Gökmen Fahlioğulları			B			B	B		B	
Kartal Akıncı		B				B			B	
Canan Cihangir		B				B	B		B	
Toplamlar		7B	2B			8B	4B		9B	

Tablo1, ‘B.M. Keman çalıcılarının tını tercihleri’

Tabloda görüşme kişilerinin tercihleri, B.M. bağlamını kasteden ‘B’ harfi ile işaretlendi. Yapılacak değerlendirme ile 6 numaralı kemanın sekiz kere seçilerek, 9 numaralı keman ise dokuz kere seçilerek öne çıktığı görülmektedir.

4.3. T.M. Keman Çalıcılarının Tını Tercihleri

Yapılan görüşmelerde, B.M. çalıcılarında olduğu gibi bütün T.M. çalıcılarına da ilk olarak ‘sizce ideal bir keman tınısı nasıl olmalıdır’ sorusu soruldu. Kişilerin kemanda olması gereken tınıyı tarif etmede kullandıkları sözcükler koyu, davudi, alto, viyolamsı, viyola gibi, derinlikli, ekolu, pes, bas, gür, melankolik, diri, tok, nüanslı ve yumuşak olur. Görüşme kişilerine görüşme sonunda, ‘dinleyeceğiniz kemanlar arasından birini kendiniz için seçmek zorunda olsa idiniz hangisini seçerdiniz ?’ sorusu soruldu ve diğer görüşme kişilerine dinletilen ses kayıtları bu görüşme kişilerine de dinletildi. Yanıtlar aşağıdaki tabloda görülür:

Görüşme Kişileri	Görüşmelerde Kullanılan Kemanlar									
	1. Keman	2. Keman	3. Keman	4. Keman	5. Keman	6. Keman	7. Keman	8. Keman	9. Keman	10. Keman
Nurdan Tezel									T	
Onur Soysal					T					
Ersin Yılmaz			T	T	T			T		
Ahmet Geçin			T		T					
Timur Eşigül		T			T					
İsmail Yiğiter			T							
Salih Koncagüller			T		T					
Celalettin Kahraman					T			T	B	
Özkan Övek				T	T				B	
Canan Geylan				T	T			T		
Toplamlar		1T	4T	3T	8T			3T	1T/2B	

Tablo 2, ‘T.M. keman çalıcılarının tını tercihleri’

Görüşme kişilerinin tercihleri T.M bağlamını kasteden ‘T’ harfi ile işaretlendi, birden fazla tercih bildirenlerin diğer tercihleri de dikkate alınarak yukarıdaki tablo hazırlandı. Tablo sonunda tını tercihlerine ilişkin toplam değerler bulunmaktadır. Buna göre en fazla tercih edilen keman 5 numaralı kemandır. Görüşme kişileri tarafından bu kemanın özellikle sol ve re telleri çok beğenilir ancak la ve mi telleri parlak bulunur. Bu nedenle bazı görüşme kişileri beş numaralı kemana aldıktan sonra la ve mi tellerinde Türk müziği icrasına uygun bir tını elde etmenin yollarını aramanın uygun olacağını belirtir. Bununla birlikte 9 numaralı kemanın iki görüşme kişisi tarafından B.M.’ne uygun bir keman olarak işaretlendiği görüldü. Bu kişiler bu kemanın tınısı hakkında ‘tiz’ nitelemesini kullandılar. Bununla birlikte görüşmeler boyunca T.M. ile uğraşan keman çalıcılarının kemanları ile ilgili tını tercihlerini T.M.’nin makamsal yapısına bağlamaları ve bu tercihin T.M.’nin ‘duygusunun’ aktarımının bir gerekliliği olduğuna işaret etmeleri ve vurgu yapmaları

sürekli karşılaşılan bir durum oldu. Görüşme kişilerinin hemen hemen hepsi ‘sizce ideal bir keman tınısı nasıl olmalıdır?’ gibi açık ve yönlendirmesi olmadığı söylenebilecek bir soruya cevap olarak, T.M. ile B.M. arasında, bu müzik pratikleri içerisinde kullanılan kemanların tınıları bakımından farklılık olduğuna, bunun sebebinin de bu müzik pratikleri arasındaki yapısal fark olduğuna dikkat çekerek söze başlamayı tercih etti. Özellikle görüşme kişilerinin tınısal ideallerini ya da beklentilerini bu ayırıma vurgu yaparak tanımlamaya çalışmaları dikkat çekicidir. Oysa aynı görüşme sorusu B.M. icra eden keman çalıcılarına yöneltildiğinde görüşme kişileri cevaba, genelde bireysel tercihlerden ve iyi bir çalgının ses özelliklerinden bahsederek başlamayı tercih ettiler. Görüşme yapılan çalcıların beşi, tınısal beklentiyi karşılama amacıyla kullandıkları kemanların yapısında değişim yaptırdığını (ses tablasının inceltilmesi, bas kirişin değişimi ile) dile getirdi.

4.4. Keman Yapımcılarının Tını Tercihleri

Görüşme yapılan, gerek bu konuda İzmir’de öğretici (Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Çalgı Yapım Bölümü) pozisyonunda olan, gerekse piyasadaki atölyelerinde mesleki faaliyetlerini sürdürmekte olan keman yapımı ve onarımı ile uğraşan sekiz görüşme kişisi tarafından, beğeniye ilişkin kişisel görüşler ile birlikte, T.M. ile ilişkilendirilmiş ve müzik eğitimi bu çerçevede almış olan keman çalcılarının tını tercihlerinin, B.M. ile ilişkilenen aynı konumdaki kişilere göre farklılık gösterdiği şeklindeki görüş tekrar edilir. Görüşülen keman yapım onarımcılarının istisnasız olarak tümü T.M. icra eden keman çalcılarının daha koyu, davudi, ve viyolaya yakın tınıya sahip kemanlardan hoşlandıklarını, bu beklentinin özellikle sol ve re tellerinde daha da önem kazandığını, B.M. çalcılarının ise bu kadar koyu tınısı olan kemanları tercih etmediklerini, onların daha çok tiz perdelerde parlak ve güçlü olabilen kemanları tercih ettiklerini belirttiler.

Çalışma bağlamında kendisi ile görüşme yapılan Çetin Denizci (18.09.2007) isimli keman yapım ve onarımcısı, atölyesine gelen T.M. keman çalcıları ile B.M. keman çalcıları arasında tını tercihi bakımından önemli bir fark olduğunu söyledi. Denizci, T.M. çalcılarının viyolaya benzeyen ve ‘koyu’ tınıya sahip keman seslerini

tercih ettiklerini, bu nedenle gerekli durumlarda bu çalıcılara ait kemanların üst tablalarının kalınlığını azaltmak ve bas girişlerini değiştirmek yoluyla isteklerini karşılamaya çalıştığını ilettiler. Denizci, yeni çalgı üretme aşamasında da bunu dikkate aldığını ve yaptığı çalgıyı eğer bir T.M. çalıcısı kullanacaksa üst tabla kalınlığını azalttığını ve çalgının bas girişini de bu duruma uygun şekilde hazırladığını iletir. Denizci, bunu yaparken kendi hazırladığı, altından ışık gelen bir masa kullanır ve oymakta olduğu keman kapağının kalınlığını bu ışıklı masa ile kontrol eder. Oyma işlemini yaparken ihtiyaç duydukça keman kapağını masaya koyar ve kapağın ışığı sızdırma oranına göre kalınlık ile ilgili fikir edinir. Eğer müşteri bir B.M. çalıcısı ise tabla kalınlığını T.M. çalıcılarına hazırladığından daha kalın tutar. Dolayısı ile masaya koyduğu kapağın daha az ışık sızdırdığı bir aşamada inceltme işini keser.

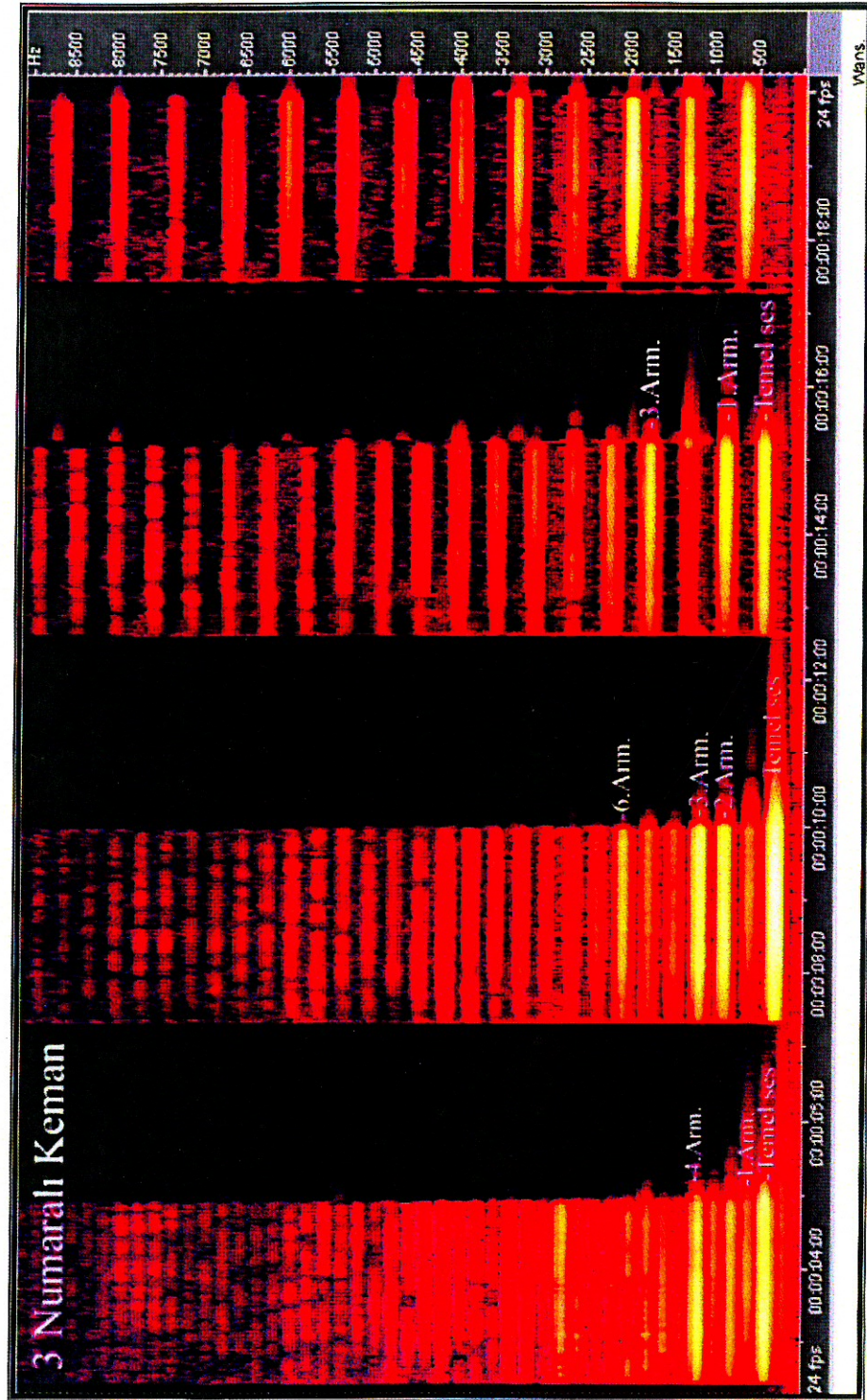
Keman yapımında ve onarımında çeşitli yöntemleri kullanarak kapağın kalınlığını anlamak ve ölçülerinde değişiklik yapmak mümkündür. Burada öne çıkan, Denizci'nin iki farklı müziksel pratik ve onunla ilişkilenmiş çalıcıların ilişkilendikleri bağlamla (T.M., B.M.) örtüşen tınısal isteklerini karşılayabilmek için yeni yaptığı çalgılarda ayrı ölçülerde kapak hazırlıyor ya da bitmiş çalgılar üzerinde yapısal değişikliğe gidiyor olmasıdır. Görüşme yapılan Ahmet Hakan Volkan, Hakan Volkan Korkmaz, Hüseyin Büdüş, Abdullah Pınarcı, Necip Tuluğ ve Çetin Denizci bu işlemi zaman zaman yaptıklarını ve bu farkı gözetenek çalgı ürettiklerini söylediler. Araş. Gör. Atilla Okan ve Öğr. Gör. Ejder Pamukçu, Nurettin Temizer, Atakan Deligöz, Veyis Yeğin'de kapak kalınlıklarına ilişkin böyle bir farkın olduğu yolundaki görüşlerini aktardılar. Görüşme kişilerine görüşme sonunda, 'bu gün atölyenize satın almak için keman arayan bir T.M. keman çalıcısı ve bir B.M. keman çalıcısı gelmiş olsa ve siz atölyenizdeki bu on kemandan birini seçmek ve satmak için onlara göstermek durumunda olsa idiniz hangisini hangi çalıcı için seçerdiniz ?' sorusu soruldu ve görüşmelerde kullanılmak üzere kayıtları yapılan 10 kemana ait tınısal örnekler dinletildi. Görüşme kişilerinin cevapları aşağıdaki tabloda yer almaktadır:

Görüşme kişileri	Görüşmelerde Kullanılan Kemanlar									
	1.Keman	2.Keman	3.Keman	4.Keman	5.Keman	6.Keman	7.Keman	8.Keman	9.Keman	10.Keman
Çetin Denizci			T		T				B	
Ahmet Hakan			T		B			T		
Hakan Volkan Korkmaz					T		T	T	B	
Veyis Yeğin	T	B	T	T		B		T	B	
Atilla Okan					T				B	B
Ejder Pamukçu	B	B	T	T	T	B	B	T	B	B
Hüseyin Bütüş			T		T				B	
Nurettin Temizer			T		T				B	
Atakan Deligöz			T		T	B			B	
Abdullah Pınarcı		B	T		T	B			B	
Toplamlar	1T/1B	3B	8T	2T	8T/1B	4B	1T/1B	4T	9B	2B

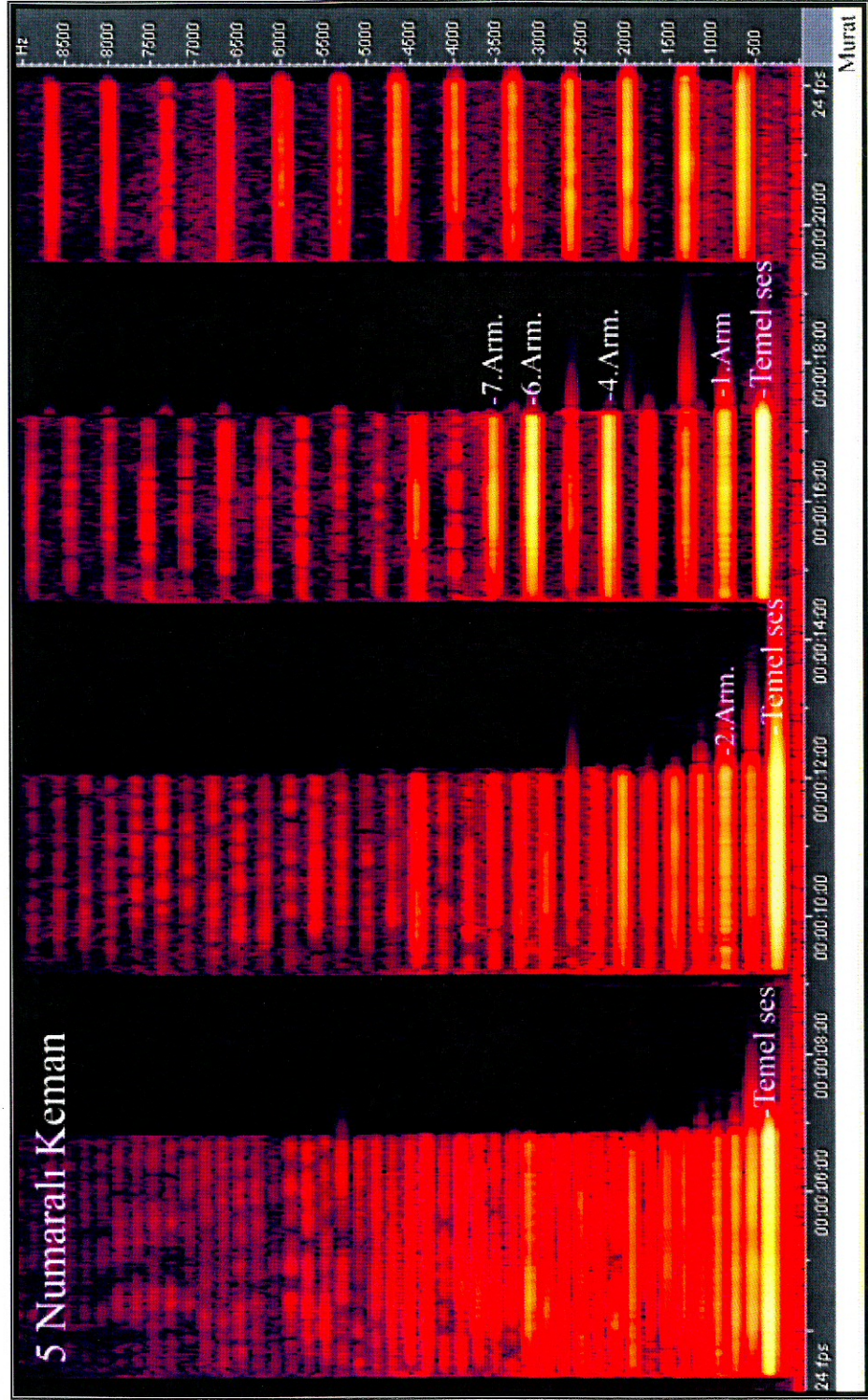
Tablo 3, ‘Keman Yapımcılarının tını tercihleri’

Görüşme kişisi olan keman yapımcılarının T. M. keman çalıcıları için uygun gördüğü kemanlar tabloda ‘T’ harfi ile, B.M. için uygun görülenler ise ‘B’ harfi ile gösterilir. Görüşme kişilerinden T.M. ve B.M. çalıcılarına uygunluğu açısından sadece birer keman seçmeleri istenmiş olsa da, bazı görüşme kişileri tınısal bakımdan benzer buldukları kemanları da seçmek ve değerlendirmeye almak istediler. Tablo sonunda her keman tınısının T.M. ya da B.M. uygunluğu açısından aldığı değer bulunmaktadır. Tablodaki verilerden hareketle 3 ve 5 numaralı kemanın toplamda sekizer kere seçilerek T.M.’ye, 9 numaralı kemanın ise dokuz kere seçilerek B.M.’ye uygunluğu açısından diğer kemanlara göre öne çıktığı görülür. Yapılan görüşmelerle elde edilen toplam verilerinden hareketle tınısal bakımdan T.M. çalıcılarına uygunluğu ile öne çıkan 3 ve 5, B.M. çalıcılarına uygunluğu

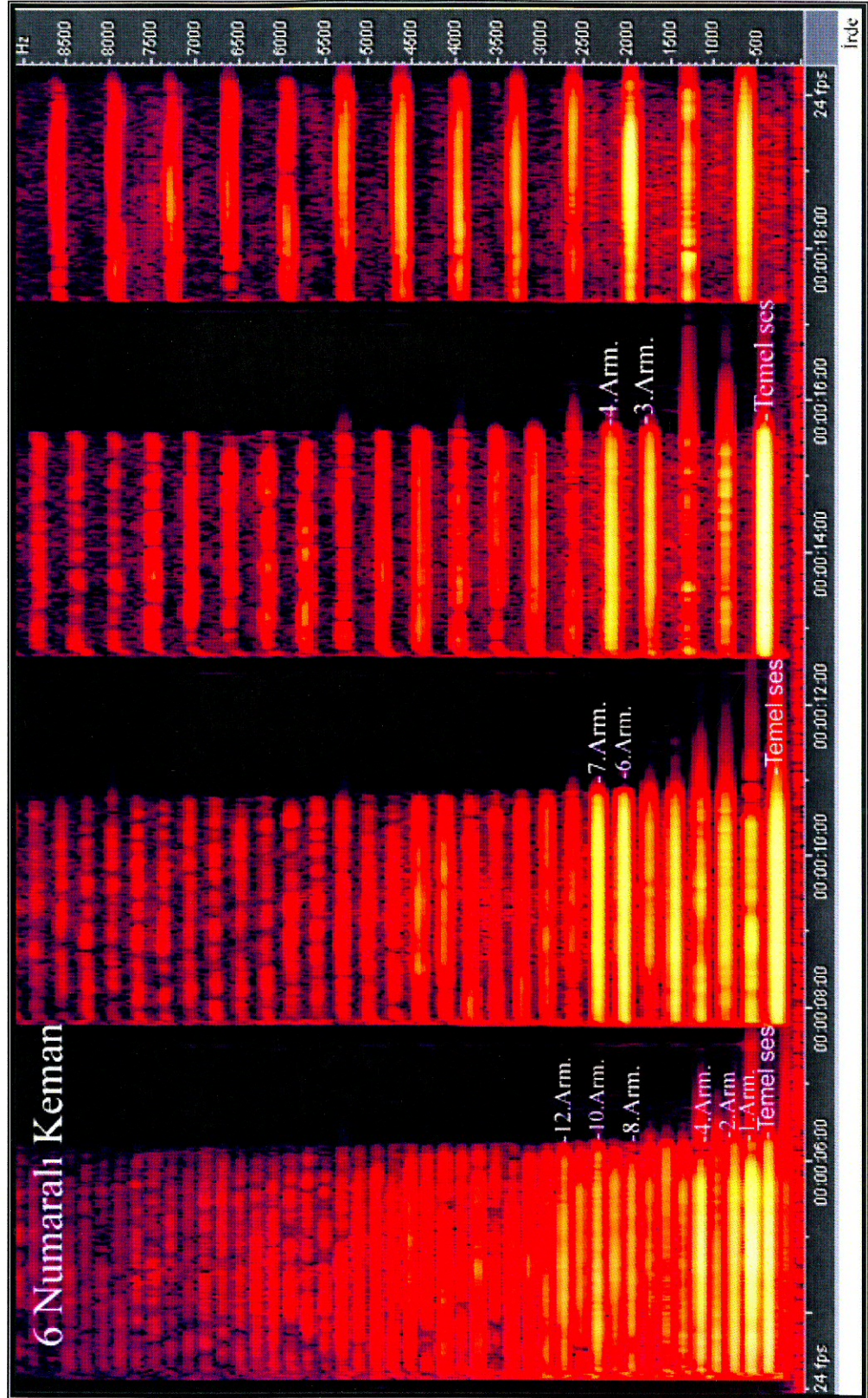
açısından öne çıkan 9 ve 6 numaralı kemanların karşılaştırma yapmak üzere sol, re, la, mi tellerinden sırasıyla alınan spektrum grafikleri aşağıdaki gibidir:



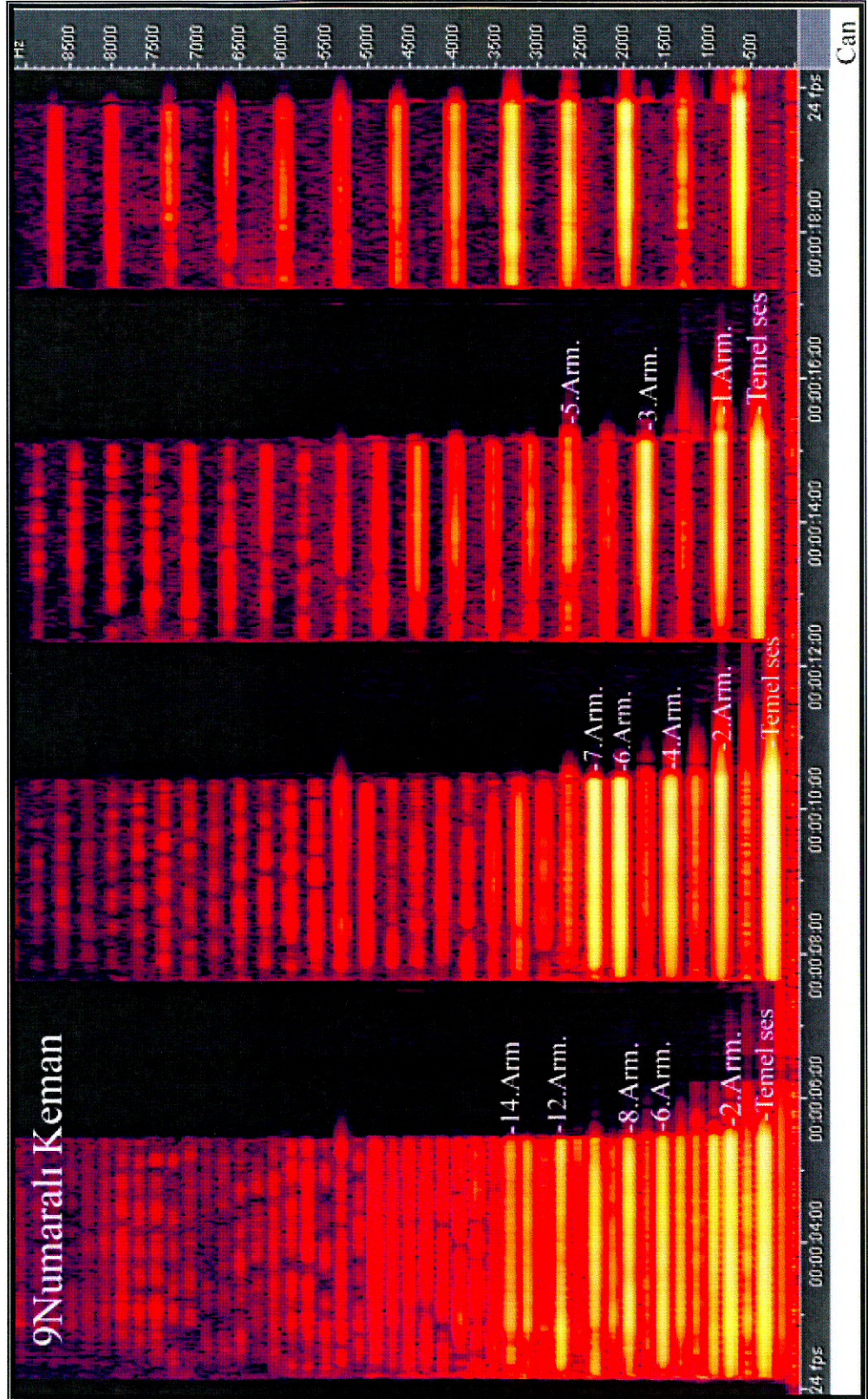
Şekil 5, 'Üç numaralı kemanın tını grafiği'



Şekil 6, 'Beş numaralı kemanın tını grafiği'



Şekil 7, 'Altı numaralı kemanın tını grafiği'



Şekil 8, 'Dokuz numaralı kemanın tını grafiği'

Grafiklerde yatay düzlem süreyi, dikey düzlem frekans (Hz.) değerlerini göstermektedir. Sarı renkte görülen ilk yatay çizgi temel ses, sonrasında gelenler ise temel sesin armonikleridir. Temel ses ve armoniklerinin gürlük değerini ise sarı renkte görülen yatay çizgilerin belirginliği göstermektedir. Dört grafikte de görülen, üç, beş, altı ve dokuz numaralı kemanlara ait sol, re, la ve mi sesleridir. Dört kemanda da sol 392, re 293, la 440, mi ise 659 Hz'lik frekans değerinde tınlamaktadır. Süre ile ilgili veriler ise aşağıdaki gibidir.

9 Numaralı keman (B.M.) :

Sol 02:02 sn ile 05:15 sn arasında.
Re 07:15 sn ile 10:18 sn arasında.
La 12:08 sn ile 15:14 sn arasında.
Mi 17:04 sn ile 19:20 sn arasında.

5 Numaralı Keman (T.M.) :

Sol 03:08 sn ile 06:21 sn arasında.
Re 09:04 sn ile 12:05 sn arasında.
La 14:14 sn ile 17:09 sn arasında
Mi 19:10 sn ile 22:04 sn arasında.

3 Numaralı Keman (T.M.) :

Sol 02:11 sn ile 05:02 sn arasında
Re 07:08 sn ile 10:03 sn arasında
La 12:15 sn ile 15:11 sn arasında
17:09 sn ile 19:23 sn arasında.

6 Numaralı Keman (B.M.) :

Sol 03:00sn ile 07:00sn arasında

Re 07:18sn ile 11:05sn arasında

La 12:13sn ile 15:20 sn arasında

Mi 17:07sn ile 20:10sn arasında kalan sürelerde tınlatılmaktadır

‘Sol’ sesi üzerinden grafikler/kemanlar arası bir karşılaştırma yapıldığında armoniklerin üç numaralı kemanda 4., beş numaralı kemanda 1. ve 2., altı numaralı kemanda 12., dokuz numaralı kemanda ise 15. basamağa kadar, armonikler arasında değişim göstermekle birlikte gürlük değerini koruduğu görülür. Grafiklerde üç numaralı kemanın sol sesinin gürlük bakımından belirginlik gösteren son armoniğinin 1200 Hz. dolayındaki 4. armonik, beş numaralı kemanın sol sesinin gürlük bakımından belirginlik gösteren son armoniğinin 800 Hz. dolayındaki 2. armonik olduğu görülmektedir. Altı numaralı kemanın belirginlik gösteren armoniklerinin 600 Hz. dolayındaki birinci armonik, 800 Hz. dolayındaki ikinci armonik ve 1200 Hz. dolayındaki dördüncü armonik olduğu, bundan sonra gürlük değerinde belirli bir azalma ile birlikte armoniklerin 12. basamağa kadar varlık gösterdiği görülmektedir. Dokuz numaralı kemanın sol sesinin gürlük bakımından belirginlik gösteren son armoniği ise 15. armoniktir ve 3400 Hz. dolayındadır. Bu kemanın sol sesine ait grafikte, temel sesin ardından gelen 2. ve 3. armoniklerin, hemen hemen temel sese eş değerde bir gürlüğe sahip olduğu ve bu gürlüğün bazı armoniklerde (1.4.7.9.11. ve 13. armonikler) daha fazla olmak üzere genel bir düşüş ile 15. armoniğe kadar devam ettiği görülür. Sol sesine ilişkin olarak yapılacak bir değerlendirme ile 6 ve 9 numaralı kemanların, temel sesin ardından gelen armoniklerinin gürlük değerlerinin düzenliliği ve yüksek frekans değerlerine sahip olan armoniklerinin belirginliği bakımından diğer iki kemana göre belirgin bir farklılık gösterdiği görülebilir.

‘Re’ sesi üzerinden grafikler/kemanlar arası bir karşılaştırma yapıldığında armoniklerin üç ve beş numaralı kemanlarda 6., altı ve dokuz numaralı kemanlarda ise 7. basamağa kadar, armonikler arasında değişim göstermekle birlikte gürlük

değerini koruduğu görülür. Üç numaralı kemanın re sesinin gürlük bakımından belirginlik gösteren son armoniği 2100 Hz., beş numaralı kemanın 2100 Hz., altı numaralı kemanın 2300 Hz., dokuz numaralı kemanın ise 2400 Hz. dolayındadır. Re sesine ilişkin olarak yapılacak bir değerlendirme ile altı ve dokuz numaralı kemanların, temel sesin ardından gelen yüksek frekans değerlerine sahip armoniklerinin belirginliği bakımından diğer iki kemana göre farklılık gösterdiği görülmektedir. 6. ve 7. Armonikler üç ve beş numaralı kemanlarda da varlık göstermekte ancak altı ve dokuz numaralı kemanda bu armoniklerin gürlük değerlerinin diğer iki kemana göre çok daha fazla olduğu görülebilmektedir.

Karşılaştırmaya ‘la’ sesi ile devam edilirse armoniklerin üç numaralı kemanda 4., beş numaralı kemanda 7., altı numaralı kemanda 4., dokuz numaralı kemanda ise 5. basamağa kadar, bu basamaklar arasında kalan bölge içerisinde değişim göstermekle birlikte gürlük değerini koruduğu görülür. Üç numaralı kemanın son armoniğinin yaklaşık frekans değeri 1800 Hz., beş numaralı kemanın 3500 Hz., altı numaralı kemanın 2200 Hz., dokuz numaralı kemanın ise 2700 Hz. dolayında olduğu görülür. Bu karşılaştırmadan hareketle beş numaralı kemanın ‘la’ telinin, yüksek frekanslı bölgelerdeki armoniklerinin gürlük değerinin diğer üç kemana göre fazla olması nedeni ile farklılık taşıdığı görülür.

Temel sesin ardından gelen armoniklerin gürlükleri bakımından ‘mi’ teline ilişkin bir değerlendirme ve yüksekte alçağa doğru yapılacak bir sıralama ile 9 numaralı kemanın ilk sıraya, 3 ve 6 numaralı kemanların ikinci sıraya, 5 numaralı kemanın ise üçüncü sıraya oturduğu görülebilir. Beş numaralı kemanda temel sesin ardından gelen armoniklerin gürlük değerlerinin 9, 6 ve 3 numaralı kemanlara göre daha az ve kademeli olarak azalmakta olduğu görülür. Buna karşın dokuz numaralı kemanın 2000 Hz. dolayındaki 2., 2700 Hz. dolayındaki 3. ve 3400 Hz. dolayındaki 4. armoniklerinin gürlüklerinin neredeyse temel sese eş bir değerde olduğu, üç numaralı kemanın 2000 Hz. dolayındaki ikinci armoniğinin ise hemen hemen temel sesin gürlüğünün üstünde bir değerde olduğu görülebilmektedir.

Sonuç olarak yapılan görüşmelerde T.M. çalıcılarına uygunluğu açısından öne çıkarılan 3 ve 5 numaralı kemanların sol ve re tellerinde, 9 ve 6 numaralı kemanlara göre yüksek frekanslı bölgelerdeki armoniklerinin gürlük değerlerinin düşük olması bakımından farklılık gösterdiği, B.M. müziği çalıcılarına uygunluğu açısından öne çıkarılan 9 ve 6 numaralı kemanlarda ise bu durumun karşısı bir özellik bulunduğu görülmektedir. Bu durum, ‘la’ teli ile ilgili bir (armoniklerinin gürlüğü bakımından yüksekte alçağa doğru) sıralama ile 9, 6, 3, 5, ‘mi’ teli ile ilgili bir sıralama ile de gene 9, 6, 3, 5, şeklinde olacaktır. İncelemeye alınan frekans bölgelerindeki cevaplama özellikleri açısından, T.M. keman tınısına uygun olduğu belirtilen 3 ve 5 numaralı kemanlar ile batı müziğine uygunluğu açısından öne çıkarılan 9 ve 6 numaralı kemanlar arasında armonik yapıya ilişkin farklılıklar bulunduğu açıktır. Görüşme yapılan keman yapımcıları, T.M. keman çalıcılarının koyu, davudi ve viyolaya yakın tınlı kemanları tercih ettiğini ve bu beklentinin sol ve re tellerinde daha da önem kazandığını iletir. Diğer bir deyişle 3 ve 5 numaralı kemanlar sözü edilen tınsal nitelemeye yakınlıkları nedeni ile görüşme kişileri tarafından T.M. çalıcıları için seçilir. Bu bilginin diğer yönü olarak, görüşme kişilerin seçilen 9 numaralı keman, görüşmelerde kullanılan frekans bölgesinin özelliği ile diğer kemanlara göre daha ‘parlak’ tını üretmektedir. Elde edilen bu veri ile, Helmholtz (1954), Von Bismarc (1974) ve Lichte’nin (1941) tını nitelemeye ilişkin 2. bölümde (s.27-29) verilen değerlendirmeleri ile uyum göstermektedir.

Bu bilgi ışığında dokuz numaralı kemanın bir T.M. çalıcısı tarafından seçilmiş olması dikkat çekicidir. Dokuz numaralı kemanı seçen Nurdan Tezel, kendisi ile yapılan görüşmede çalıcının rolüne dikkat çekerek, bir kemanın tınısının başka bir şey gibi değil, keman tınısı gibi olması gerektiğinden, T.M. içerisinde kullanılan keman tınısının viyolaya ya da kemençeye yakın olması gibi bir gerekliliğin olmadığından söz etti. Kendisine göre boğuk ses olarak da nitelendirdiği bu tınsal tercih genellikle ‘roman’ olarak tabir edilen çalıcılar tarafından yapılmaktadır. O’na göre çalıcı, ses verme özellikleri iyi olan normal bir çalgı seçmeli, onu kendi becerisi ve ‘çalımı’ ile T.M. icrasına uygun tınıda ses üretecek bir hale getirmelidir. (Görüşme, 01.06.2007)

4.5. Tını Üretiminde Çalışının Rolü

Yukarıda yer verilen deney sonrasında, tınısal tercih bağlamında tını üretiminde çalıcının rolünü anlama amacı ile tasarlanan farklı bir deneyde de, aynı keman ve aynı arşe kullanılmak üzere aynı ezgi, aynı kayıt koşulları kullanılarak sekizer kişiden oluşan iki grup çalıcıya çaldırıldı. Çalıcılar T.M. ve B.M. keman çalıcıları olmak üzere görüşme kişileri arasından seçildi. Bu kayıt için de diğer kayıtlarda olduğu gibi D.E.Ü. Müzik Bilimleri Bölümü'nün stüdyosunda, çalışma için daha önce kullanılan kayıt ara birimi değiştirilmeksizin gerçekleştirildi.

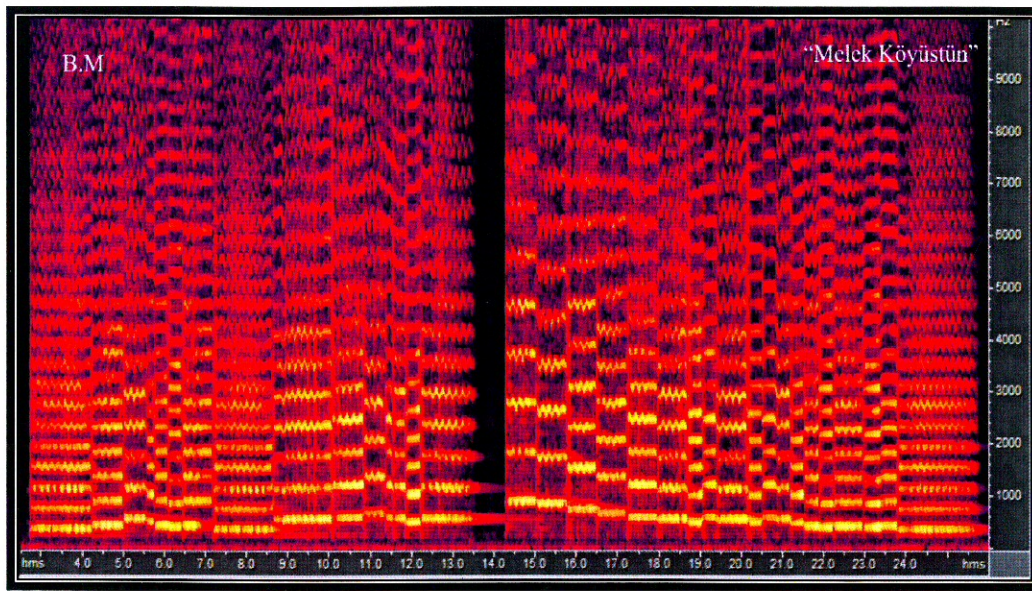
Çalıcılardan, mikrofona eşit uzaklıkta (50 cm.) kalmak üzere, çalıcı tarafından sol minör ya da nihavent olarak algılanabilecek kısa bir ezgiyi, çalgı üzerinde aynı frekans bölgesine denk gelecek şekilde (pozisyon değiştirmeksizin) ard arda çalmaları istendi. Bazı çalıcılar belirtse ve istekte bulunmuş olsa da (Türk müziği çalıcılarından Celalettin Kahraman la sesini 338 Hz. akortladığını, Gökmen Fahlioğulları ise 443 Hz. Akortladığını belirtir.) çalgıların akordu kişilere göre değiştirilmedi ve akortlar 440 Hz. la sesi üzerinden yapıldı. Ayrıca kayıta kullanılan çalgıya, kayda giren kişilerin isteğine göre herhangi bir yapısal müdahalede bulunulmadı. Çalışmanın bu aşaması ile ilgili işitsel veriler çalışma beraberinde sunulan CD içerisinde, T.M. ve B.M. ezgi çalım kayıtları isimli ses dosyalarında, grafiklerin tamamı Ek 3’de sunulmaktadır.

Kayıtlarda kullanılan kısa ezginin notası aşağıdaki gibidir;

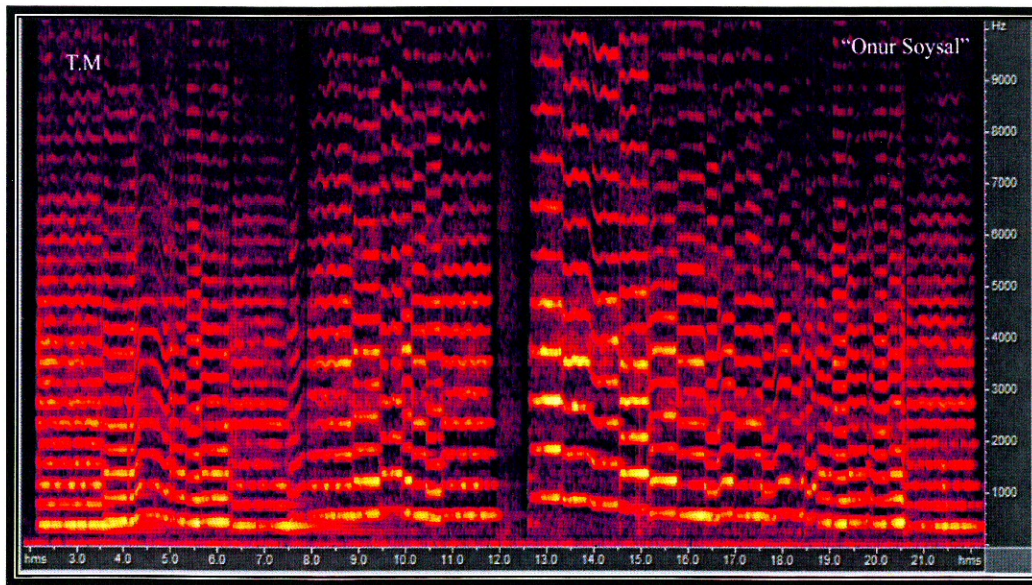


Şekil 9, ‘Ezgi notası’

Yukarıda belirtildiği gibi bu deneyde ses kayıtları, çalgıyı çalan çalıcı dışında herhangi bir değişen içermeden yapıldı. Ancak alınan grafiklerde de görüleceği gibi çalıcılar arasında çalıma bağlı tınısal farklılıklar ortaya çıktı. Özellikle bu farkın T.M. çalıcıları ile B.M. çalıcıları arasında, aynı grupta yer alan kişiler arasında tutarlı özellikler gösterecek şekilde olduğu görülür. Bununla birlikte T.M. ve B.M. çalıcılarının, tını tercihinine ilişkin görüşmelerde kendileri için uygun buldukları ve tercih ettikleri kemanlara ait tını grafikleri ile benzer özellikler gösterecek şekilde tını grafikleri üretmiş oldukları görülür.

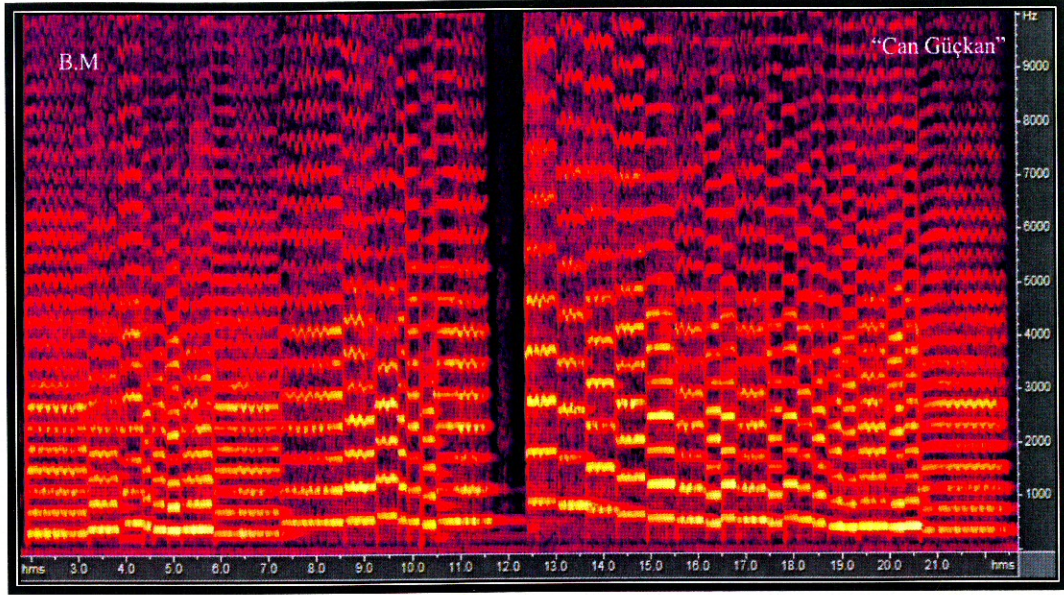


Şekil 10, ‘Melek Köyüstün çalımı ile tını grafiği’

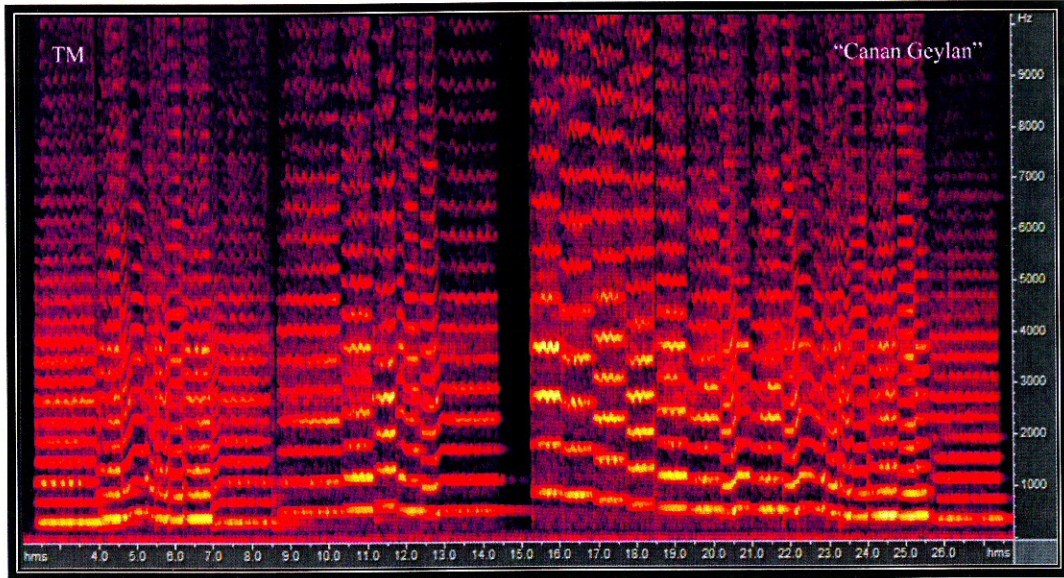


Şekil 11, ‘Onur Soysal çalımı ile tını grafiği’

Yukarıda yer verilen örnekler, bir B.M. ve bir T.M. çalıcısına ait iki çalım grafiğidir. İki grafik arasında yapılacak bir kıyaslama ile ikinci grafikte yer alan armoniklerin gürlük değęerlerinin ilk grafiğę oranla daha düşük olduğı görölür.



Şekil 12, 'Can Güçkan çalımı ile tını grafiğı'



Şekil 13, 'Canan Geylan çalımı ile tını grafiğı'

Benzer durum yukarıdaki grafikler arasında da görölmektedir. Temel sesin ardından gelen armoniklerin gürlük değęerlerinin, aynı keman, aynı ezgi, aynı yay kullanılmasına ve kayıt koşullarında değışiklik yapılmamasına rağmen farklı olduğı görölür. Bununla birlikte bu fark T.M. çalıcıları tarafından tercih edilen beş numaralı

kemanın, bu çalıcılar tarafından özellikle işaretlenen sol ve re tellerinden alınan grafikleri ile dokuz ve altı numaralı kemanlardan alınan grafikler arasındaki farkla benzerlik göstermektedir. Başka bir deyişle çalıcılar, görüşme aşamasında tercih ettikleri kemanların tını grafikleri ile benzer özellikler gösterecek grafikler üretecek şekilde çalarlar. Bu nedenle çalışma kapsamında yapılan ikinci denemenin de B.M. ve T.M. keman çalıcıları arasındaki tını tercihinin ilişkin farkın görülmesi bağlamında veri sağladığı görülmektedir.

4.6 Tını Üretiminde Çalgı Yapımcısının Rolü

Görüşme kişilerinden keman yapımcısı Ahmet Hakan ve Hakan Volkan Korkmaz'ın (Atölye Ef), çalışma içerisinde konu edilen Çetin Denizci gibi, T.M. keman çalıcılarına uygun duruma getirmek üzere elden geçirmekte oldukları fabrikasyon bir keman, iş aşamaları, müdahale öncesine ve sonrasına ait tını örnekleri ile çalışma kapsamına alındı. Söz konusu keman, taşıdığı yapısal özellikler ile İtalyan keman yapımcılığı geleneğinin otantiklik işaretleyicilerini taşımaktadır. Elbette bu keman fabrikasyon olduğu ve düşük bir işçilik değeri taşıdığı için maddi anlamda kıymetli değildir. Ancak üretildiği fabrika, bu geleneğin yapısal işaretlerini ve ünlü kasabanın adını *Hand Crafted* (el yapımı) ibaresi ile birlikte kemanın içine koymakta tereddüt etmemiştir.

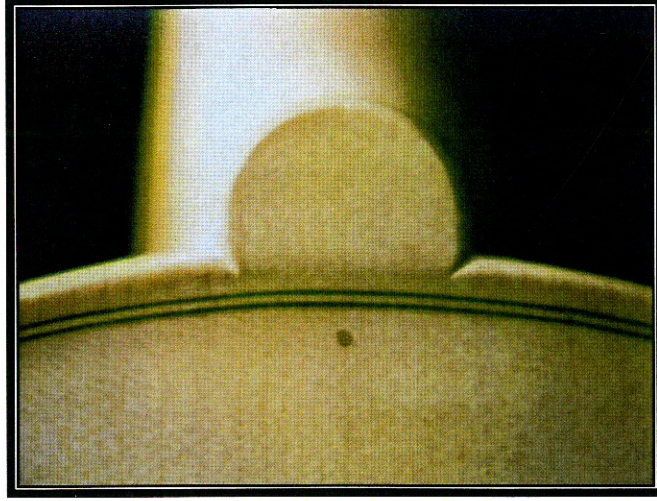


Fotoğraf 10, 'Keman etiketi'

Kemanın sap dibinin alt tablaya bağlandığı noktanın şekli, geleneğin karakteristiğini yansıtır.



Fotoğraf 11, 'Topuk görüntüsü 1'



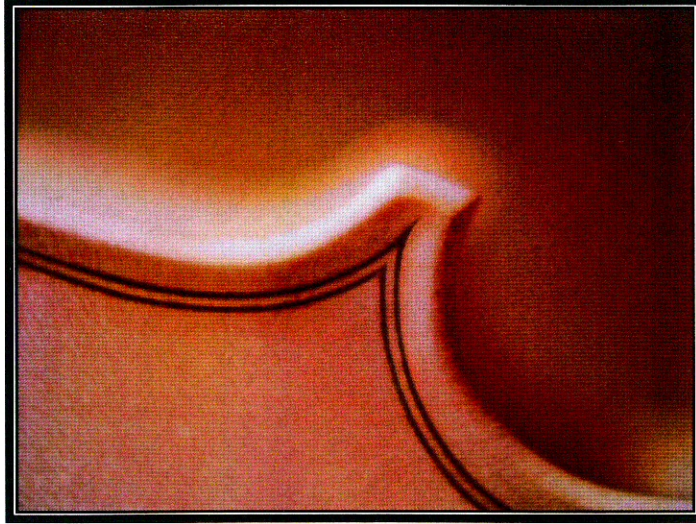
Fotoğraf 12, 'Topuk görüntüsü 2'

Yukarıda yer alan 11 numaralı fotoğraf elden geçirilmekte olan fabrikasyon kemana aittir. İkinci fotoğraf (fot.12) ise Cremona/İtalya'da bulunan Uluslararası Stradivari Keman Yapım okulunda İtalyan usta Massimo Negrone tarafından yapılan kemana aittir. İki iş karakteri arasındaki benzerlik dikkat çekiyor.

Yanısıra kemanın 'c' kavislerinin uç noktalarında birleştirilen flatolarının da sözü edilen geleneğin karakteristiğini yansıtacak şekilde yapıldığı görülür.



Fotoğraf 13, 'Keman flato görüntüsü 1'

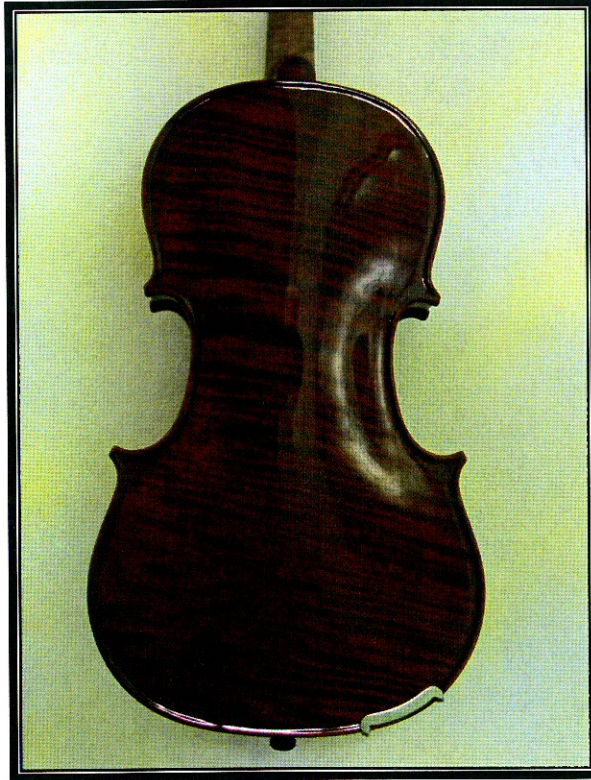


Fotoğraf 14, 'Keman flato görüntüsü 2'

Dıştan gelen siyah şeridin birleşme noktasından sonra devam edecek şekilde yapıldığı görülür. Bu durum geleneğin bir başka karakteristiğinin de işaretlendiğini gösterir.

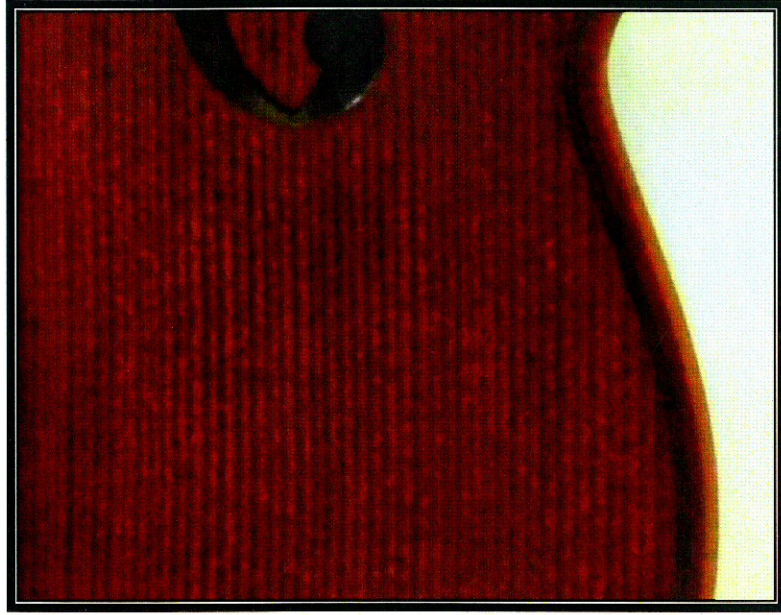


Fotoğraf 15, 'Fabrikasyon keman önden genel görünüm '



Fotoğraf 16, 'Fabrikasyon keman arkadan genel görünüm'

Yukarıda yer alan 15 ve 16 numaralı fotoğraflar, söz konusu kemanın ön ve arkadan çekilmiş genel görünümlerdir. Keman, özellikle yapımında kullanılan ahşap malzemenin özellikleri ile de dikkat çeker. Yekpare akça ağaç kullanılan alt tablanın harelerinin, uçtan uca devam ettiği görülür. Harelerin belirginliği, aynı tür ağacın kullanıldığı sap ve yanlık bölümlerinde de aynıdır. Akça ağacın bu tür kullanımı ve harelerinin belirginliği, el yapımı keman üreten ustaların değer verdiği, keman alıcılarının da tercih ettiği bir özelliktir. Bu karakteristiği taşıyan bir keman, harelerinin yarattığı güzel görüntü nedeni ile diğerlerine göre daha makbul kabul edilmektedir.



Fotoğraf 17, 'Fabrikasyon keman üst tabla detayı'

Üst tabla için damarları (yıllık halkalar) orta sıklıkta ladin kullanılmış, cilalama aşamasındaki bir uygulamayla yıllık halkalarının el yapımı kemanlarla benzerlik gösterecek şekilde belirginleşmesi sağlanmıştır. Kemanın cilalanmasında mobilya cilasına benzeyen, oldukça kalın, bu nedenle kemanın ses verimini olumsuz etkileyecek şekilde, sentetik bir madde kullanılmış, bununla birlikte oldukça yaygın şekilde tercih edilen ve beğeni gören kırmızımsı kahve renkli cila tercih edilmiştir.

Bununla birlikte kemanın bazı ölçüleri aşağıdaki gibidir:

Tel boyu : 35.6 mm.

Sap dibi : 6.5 mm.

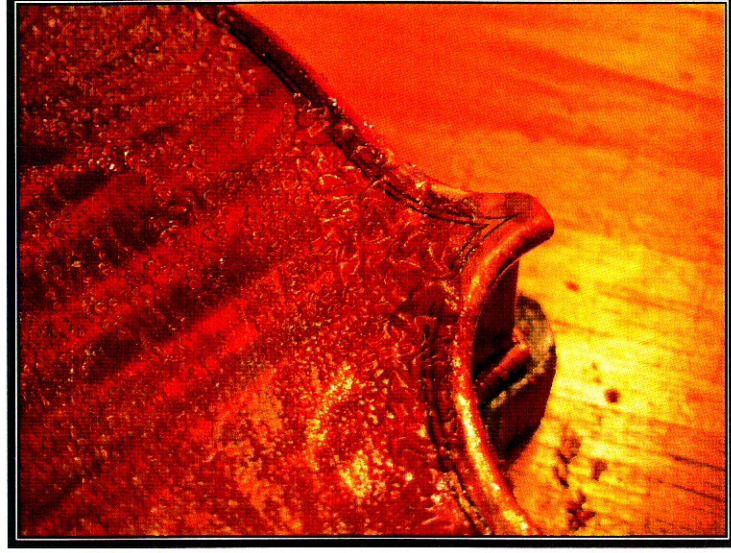
Eşik yüksekliği : 34

Eşik noktasındaki tuşe yüksekliği : 26

Elbette kemanın ölçülerinde seri üretim koşullarının getirdiği hatalar ve küçük sapmalar bulmak olasıdır. Ancak bu durum, yapıma ilişkin diğer özelliklerde de olduğu gibi çalgının üretimine ilişkin temel referansın varlığını değiştirmez. Bu referanslar düşünüldüğünde çalgı sahip olduğu iki bağlamla öne çıkmaktadır. Bunlardan biri, keman yapımı ile ilgili uluslararası üne sahip İtalya/Cremona ve bu kasabanın keman yapımına ilişkin karakteristik yapısal özellikleridir. Yukarıda yer verilen, yapıma ilişkin çeşitli unsurlardan (topuk, üst tabla yıllık halkalarının belirginleştirilmesi, renk ve ağaç seçimi, etiket vb.gibi) söz konusu çalgının, İtalyan keman yapımcılığının, uluslararası sektöre yerleşen genel özelliklerine atıf yapacak şekilde üretildiği anlaşılmaktadır.

İkincisi bağlam ise çalgının yapımında standart ölçülerin takip edilmiş olmasından anlaşılan, B.M. müziksel normlarıdır. Bugün kemanın Pakistan, Hindistan, Türkiye, Yunanistan, vb. gibi sayıları çoğaltılabilecek farklı kültürleri içine alan geniş bir sahanın müziksel pratikleri içerisinde, bu pratiklerin müziksel ihtiyaçlarına cevap verebilecek değişikliklerle kullanılmakta olduğunu görmek olasıdır. Ancak kemanı uluslararası ticari bir alan için üretmek gerekiyorsa referans alınacak bağlam sözü edilen yerel kullanımlar ve onların özgül müziksel ihtiyaçları değil, gerek üretime ilişkin yapısal özellikler gerekse tını olarak, uluslararası bir müzik bağlamı yani B.M. olmalıdır.

Daha önce de söz edildiği gibi söz konusu keman, T.M. çalıcıları için uygun bir duruma getirilmek üzere elden geçirilmektedir. Bunun için önce çeşitli kimyasallarla üzerindeki kalın cila tamamen söküldü.



Fotoğraf 18, 'Cila sökme aşaması 1'



Fotoğraf 19, 'Cila sökme aşaması 2'

Daha sonra kemanın üst tablası açıldı, bas kirişin ve üst ve alt tablanın kalınlıkları gözden geçirildi.

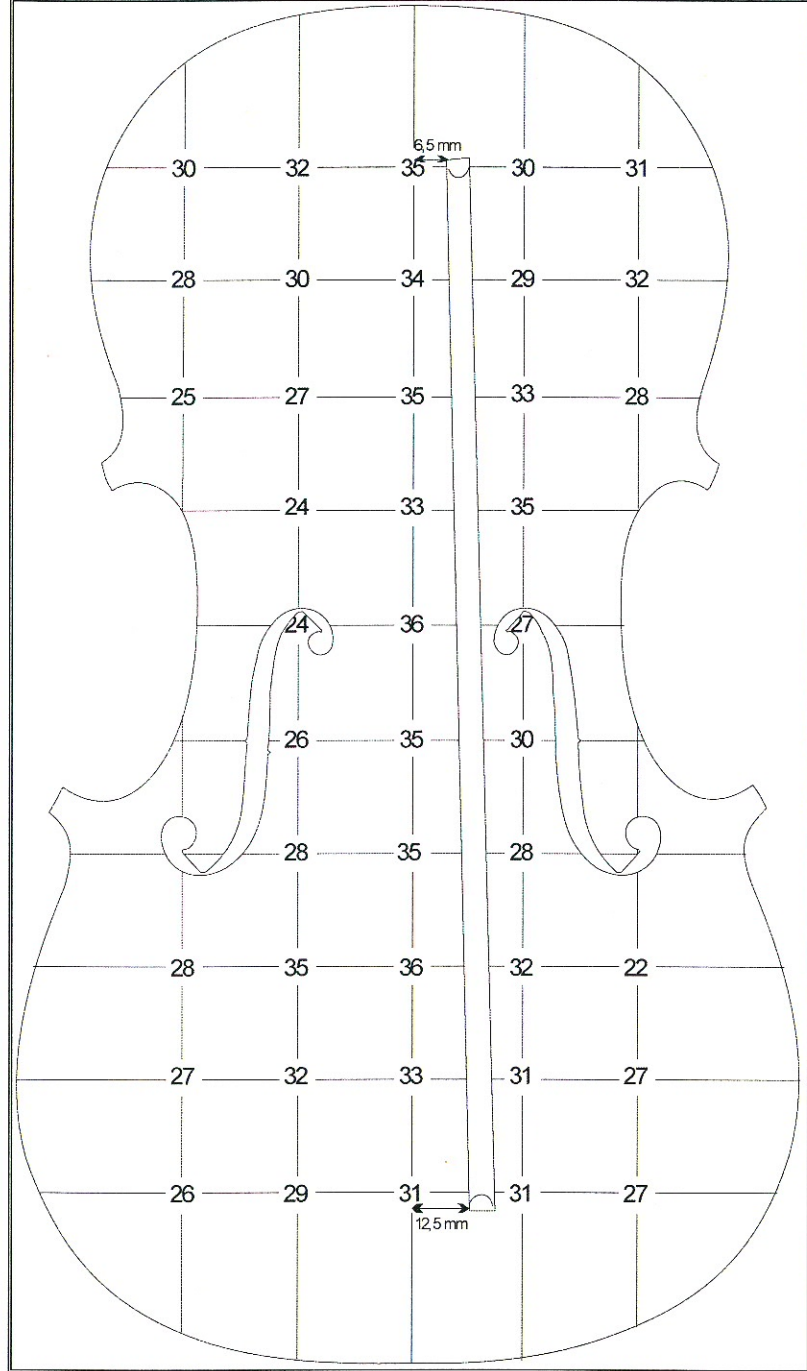


Fotoğraf 20, 'Kalınlıklar gözden geçiriliyor'



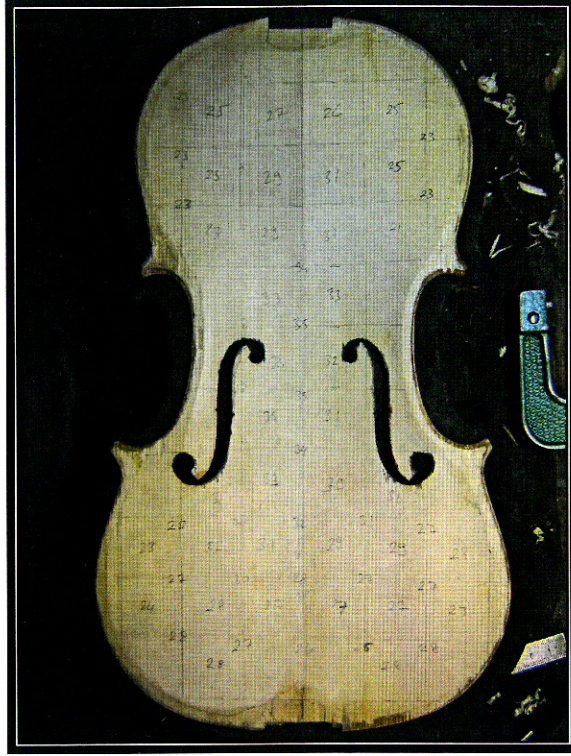
Fotoğraf 21, 'Tabla kalınlıkları ve bas kirişin konumu'

Tabla kalınlıkları not edildi, inceltilmesi gereken bölgeler belirlendi ve bas kiriş söküldü. Kalınlıklara ve bas kirişin konumuna ilişkin ilk durum aşağıdaki gibidir.



Şekil 14, 'Kalınlıklar ve bas kirişin ilk durumu'

Kalın bölgeler inceltildi ve yeni bir bas kiriş yapıldı.

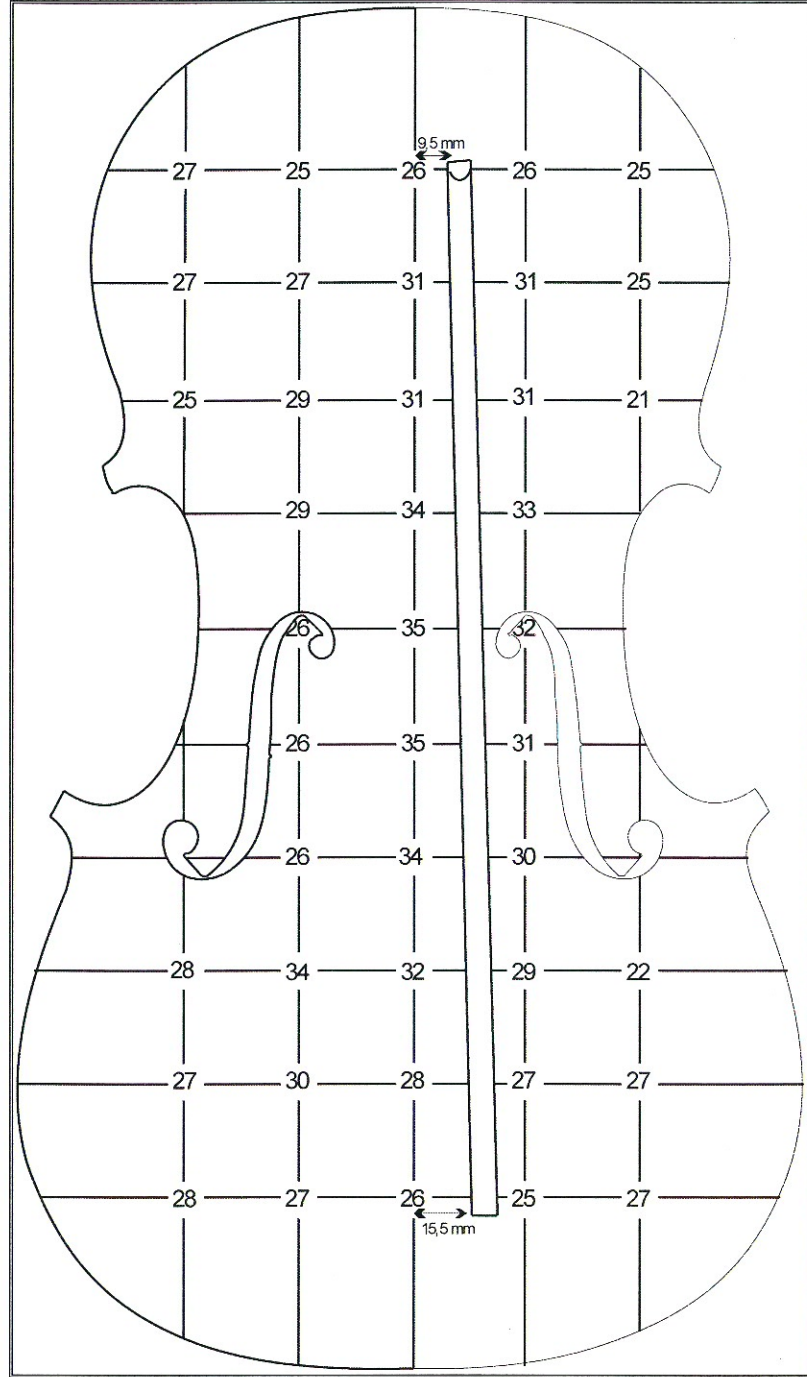


Fotoğraf 22, 'Bas kirişsiz üst tabla'



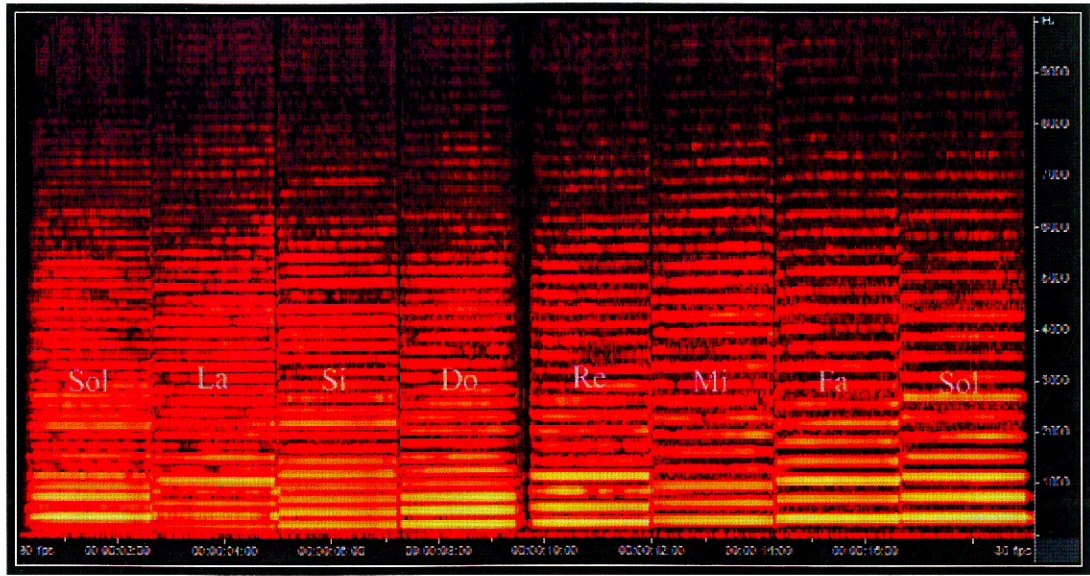
Fotoğraf 23, 'Bas kiriş yapımı'

Tabla kalınlıklarına ve bas kirişin konumuna ilişkin son durum ise aşağıdaki gibidir.

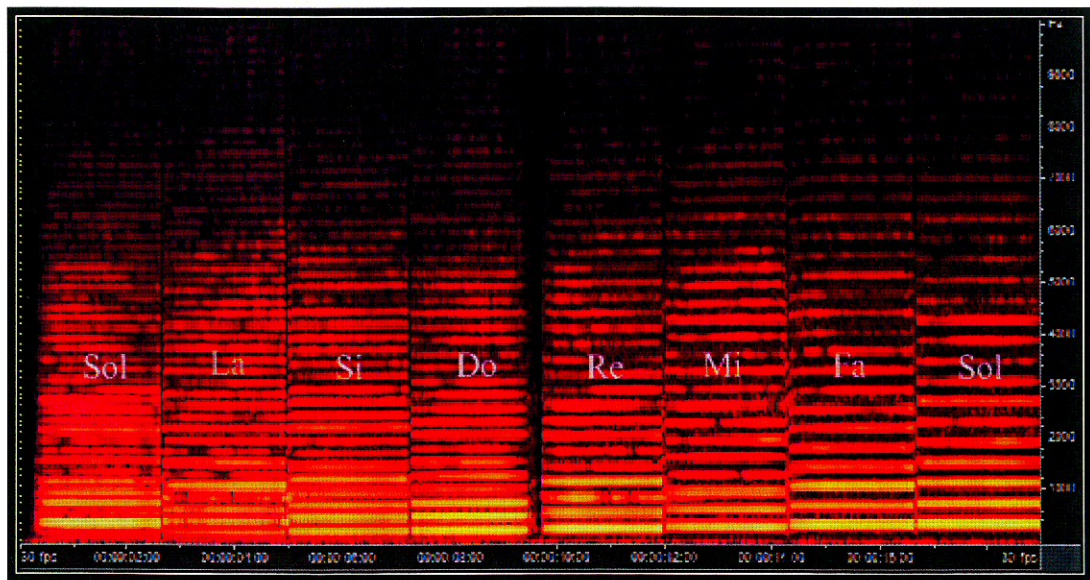


Şekil 15, 'Kalınlıklar ve bas kirişin son durumu'

Kemanın müdahale öncesi ve sonrasına ait tını örnekleri, çalışma içerisinde daha önce kullanılan stüdyo ekipmanları kullanılarak alındı. İki kayıta da eşit şekilde akortlanan sol, re, la ve mi (sol5/392 Hz, re5/293 Hz/ la5/440 Hz, mi6/659Hz) telleri üzerinde sırasıyla dizi seslendirildi ve Adobe Audition (1.5) isimli yazılım kullanılarak belirli frekans bölgelerinin tını özelliklerine ilişkin grafikler elde edildi. Tını örnekleri ve grafiklerin tamamı Ek.5'te sunulmaktadır. Sol teline ilişkin ilk (müdahale öncesi) ve ikinci grafikler (müdahale sonrası) aşağıdaki gibidir.

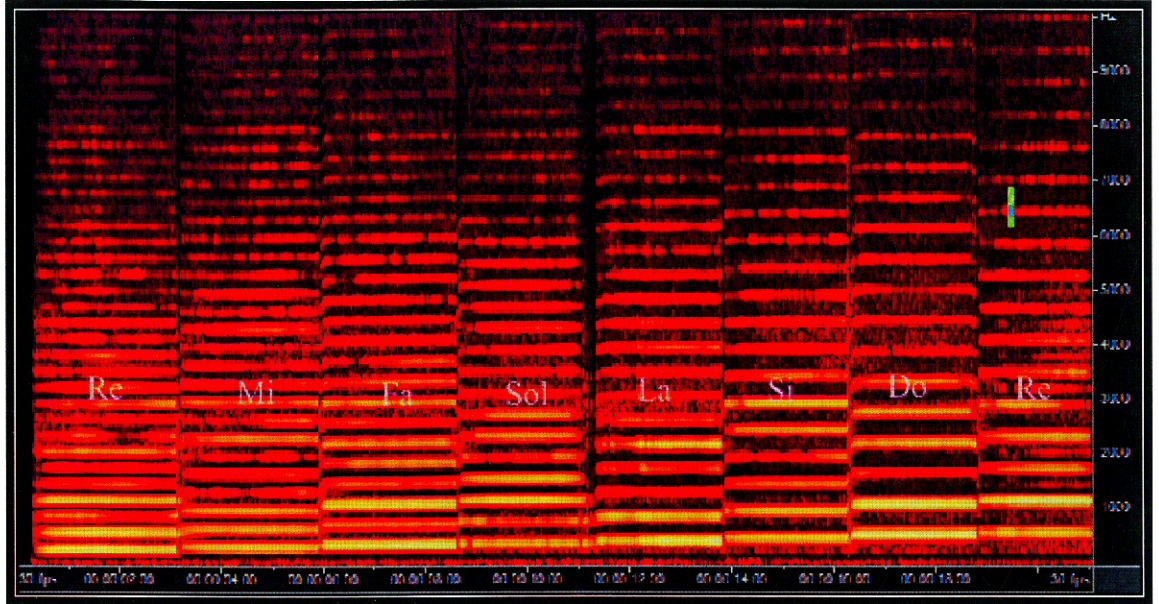


Şekil 16, 'Sol teline ilişkin ilk durum'

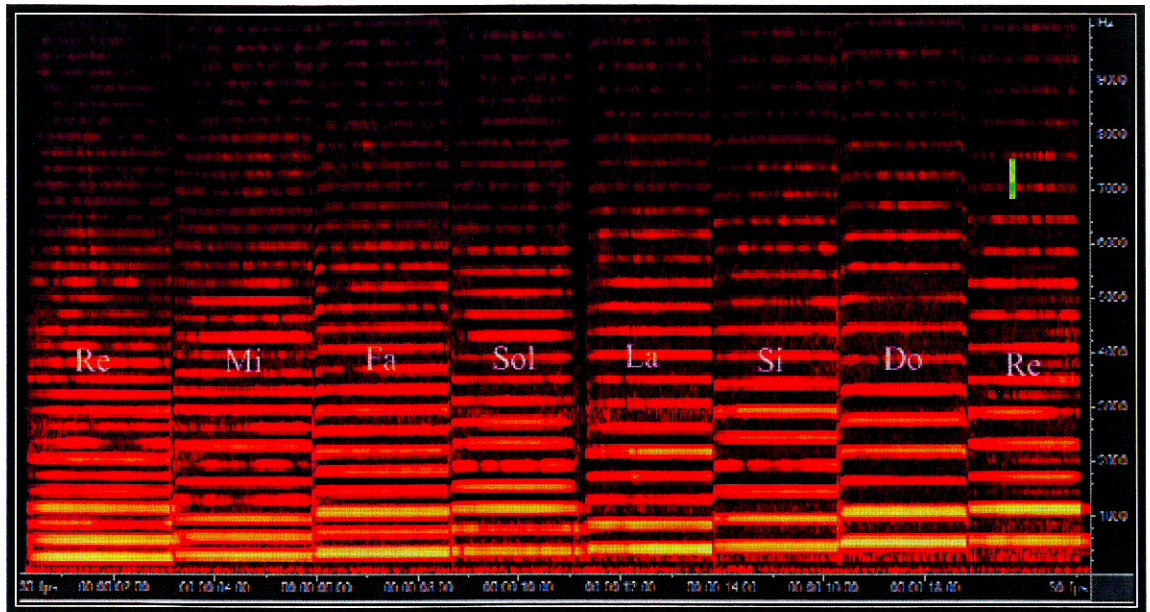


Şekil 17, 'Sol teline ilişkin son durum'

Yukarıdaki grafikler kemanın müdahale öncesi ve sonrasına ait ‘sol’ teli üzerinde yapılan diziye aittir. Sol teline ilişkin genel bir değerlendirme ile ikinci grafikte, birinci grafiğe oranla, dolayısı ile müdahale öncesine göre yüksek frekanslı bölgelerde yer alan armoniklerin gürlük düzeylerinin alçalmış olduğu görülür. Re teli üzerinde seslendirilen dizinin grafikleri ise aşağıdaki gibidir.



Şekil 18, ‘Re teline ilişkin ilk durum’



Şekil 19, ‘Re teline ilişkin son durum’

Kemanın müdahale öncesi ve sonrasına ait ‘re’ teli üzerinde yapılan dizilere ait grafikler ise yukarıdaki gibidir. Genel bir değerlendirme ile re telinde de sol teli ile benzerlik gösterecek şekilde birinci grafik ve ikinci grafik arasında, dolayısı ile müdahale öncesi ve sonrası arasında, yüksek frekanslı bölgelerde yer alan armoniklerin gürlük düzeyleri açısından farklılık olduğu görülür. Bu farklılık, B.M. keman çalıcıları ve T.M. keman çalıcıları için uygun görülerek öne çıkan kemanların tını örneklerinin arasındaki fark ile paralellik göstermektedir. Dolayısı ile kemanın tınısal değişimi, görüşmelerden elde edilen veriler düşünüldüğünde doğru yöndedir.

Bununla birlikte yukarıda yer verilen bu çalışma, kemanın yapısında meydana gelen değişim ile birlikte, onun bağlamsal dönüşümüne de görünürlük kazandırmaktadır. Bu noktada atölyenin, iş ve satış yapılan bir yer olduğu kadar, yerel ve yerel dışı müziksel bağlamların bulunduğu, bu bağlamlara ait kimlik unsurlarının ve bu kimliksel unsurlara ait çeşitli referans kalıplarının da tıpkı el aletleri gibi kullanıldığı kültürel bir mekan olduğu öne çıkmaktadır.

Ele alınan keman, T.M. bağlamının tınısal beklentileri ve kriterleri gözetilerek elden geçirilmektedir. Benzer kriterler çalgı yapımı ya da onarımı işi ile uğraşanlar için de geçerlidir. Bunların bazıları bitmiş bir çalgının değerlendirilmesi aşamasında göz önüne alınan teknik ve görsel özellikleri kapsar. Keman üzerinden örneklendirilirse, çalgının ‘f’ delikleri, ‘salyangoz’ işçiliği, ‘C ‘ kavisleri ve uçları, cilasının rengi ve ses kutusunun şekli gibi sayıları daha da çoğaltılabilecek, çalgıya ait çeşitli görsel özellikler ve çalgının ölçülerinin doğruluğu, kemana yapan kişinin iş ile ilgili genel becerisi ile birlikte belirli bir üsluba yakınlığı ve bu üsluba ilişkin özellikleri bilme, gösterebilme düzeyine ya da ele alış biçimine ilişkin fikir vermektedir. Ortaya çıkan ürün, diğer kişiler tarafından, biçeme/bağlama ilişkin özellikleri yansıttığı oranda olumlu ya da olumsuz olarak değerlendirilecektir. Bununla birlikte ürünü ortaya çıkaran kişi, sözü edilen referans dairesi dışına çıkma ve kişisel farklılık yaratma ya da var olan yapıyı dönüştürme ve yeniden yorumlama gibi bir yol da izleyebilir. Ancak bu, üslubun yukarıda açıklanmaya çalışılan fonksiyonuna ilişkin genel durumun varlığını değiştirmez. Tınıya ilişkin özelliklerin

de içine dahil olduğu bu bağlamda, mesleği yapan kişinin başarısı, kendinden önce oluşan ve mesleği icra etmenin genel kurallarını ve o işte ‘iyi’ olmanın sınırlarını ve tanımını belirleyen genel bir daireye yakınlığı ile ölçülür. Bu daireye ilişkin referanslar ise kültürel bağlam ve bu bağlamı taşıyan çevre içerisinde bulunmaktadır.

Çalgı yapımcısı ya da onarımcısı, çalgının yapım özellikleri ile ilgili gerek işitsel (tını), gerekse çeşitli görsel beklentileri ve ‘doğruları’, mesleğe ait bilgi, beceri ve donanımını edindiği eğitim süreci içerisinde, çalgı yapımına ilişkin bilgiyi edindiği kaynaktan (usta, okul, piyasa, çeşitli kitaplar vb.) ve mesleği nedeni ile ilişkililmiş olduğu kültürel çevreden öğrenir. Burada ‘doğru’ olarak, kişinin içinde bulunduğu kültürel çevre tarafından onaylanan ve üzerinde ortaklaşa anlaşılan, mesleğe ilişkin kuralların, örneğin ‘gerçek’ keman sesi ya da görünümü ile ilgili fikirlerin ve genel kabullerin oluşturduğu ‘bütün’ kastedilmektedir. Öğrenme sürecinde kişi, bir yandan çalgı üretimine ve onarımına ilişkin teknik bilgi ve beceriyi edinirken diğer yandan da tıpkı çalıcıların da yaptığı gibi ustalaşmak için seçtiği çalgının tını idealine ilişkin nitelikleri anlamak ile de meşgul olur. Çalgının tınısına ilişkin değerlendirmenin bu daire içinde oldukça önemli bir yeri vardır. Bu nedenle tını, bir çalıcının bir çalgı ya da o çalgıyı üreten kişinin iş ile ilgili başarısı hakkında vereceği nihai kararı oluşturmasında önemli bir role sahiptir. Görüntüsü ve işçilik özellikleri bakımından yukarıda sözü edilen başarı dairesine göre iyi olmayan hatta kötü bile olduğu söylenebilecek, bu nedenle çalgı yapımı işi ile uğraşanlar arasında çoğunlukla değer görmeyecek olan bir çalgının, sadece tınıya ilişkin özelliklerinin iyi olması nedeni ile çalıcılarca değer görmesi, diğer çalgılara göre üstün tutulması ve yüksek bir fiyat ödeme pahasına satın alınması ancak bu şekilde açıklanabilir.

Sonuç

Çalışma kapsamında ele alınan keman tınısının, Batı ve Türk Müziği keman çalıcıları arasında benzerlik ve farklılıklar temelinde grup kimliğinin ve beraberinde kültürel bağlamın inşa edilmesine aracılık eden bir ‘otantiklik’ işaretleyicisi olarak kullanıldığı öne çıkmaktadır. Başlangıçta kültürel olarak ‘Batı’ referanslı bir çalgı olan keman, aidiyet oluşturmaya ilişkin bir strateji ile farklı bir bağlamla (T.M.) özdeşleştirilip, söz konusu kültürel bağlama ait otantiklik atıfları ile yeniden formüle edilmekte ve kimliksel olarak kabul edilen referans noktalarını içerecek şekilde dönüştürülmektedir. Dolayısıyla T.M. ve B.M. çalıcıları tarafından tercih edilen keman tınısı ve çalım yolu ile oluşan tınısal farklılıklar, kimlik sınırlarının ‘ortaklık’ ve ‘farklılık’ ekseninde nasıl çizildiğinin anlaşılmasını sağlamaktadır.

Yapılan görüşmeler ve deneyler sonucunda, çalışma kapsamında ele alınan iki grubun keman çalıcıları arasında tınısal tercih bakımından fark olduğu açıkça görüldü. Alan çalışmasından ve yapılan deneylerle elde edilen bu bilgi, T.M. çalıcılarının gerek çalım, gerekse çalgıda yapısal değişiklik yolu ile tınısal ayrılık oluşturacak şekilde davranmakta olduğu yolundadır. Bu davranış B.M. çalıcılarının kendi aralarındaki ya da T.M. çalıcılarının kendi aralarındaki tınısal tercih farklılıklarının üstünde, T.M. çalıcılarını B.M. çalıcılarından belirgin şekilde ayırmaya yetecek düzeydedir. T.M. çalıcıları özellikle kemanın ‘sol’ ve ‘re’ tellerinde B.M. çalıcılara oranla daha koyu bir tınıyı tercih etmektedir. Bununla birlikte kültürel bağlamı gözetmek durumunda olan keman yapımcısının ve atölyenin konumu, bağlama ilişkin referansı göz önüne almak açısından önem kazanmaktadır.

Bununla birlikte çalışmanın var olan sınırlılıklarından ve belirli eksiklerinden de bahsetmek gerekiyor. Çalışma içerisinde de belirtildiği gibi görüşme yapılan keman çalıcıları ve yapımcılarından tınısal tercihe ilişkin cevap almak zor oldu. Tınısal tercihi anlamak için stüdyoda eşit koşullarda kayda alınan keman sesleri görüşme kişilerine dinletildi ve onların hangi tınıları daha çok beğendiğine ilişkin cevaplarına bakıldı. Ne var ki genelde görüşme kişileri, bir kemanın tınısal niteliklerinden bahsetmek için onu çalmak gerektiğini belirtip, dinletilen tını örneklerinin o keman hakkında karar vermek için yeterli olmayacağından muhakkak bahsetme ihtiyacı hissetti. Amacın dinletilen

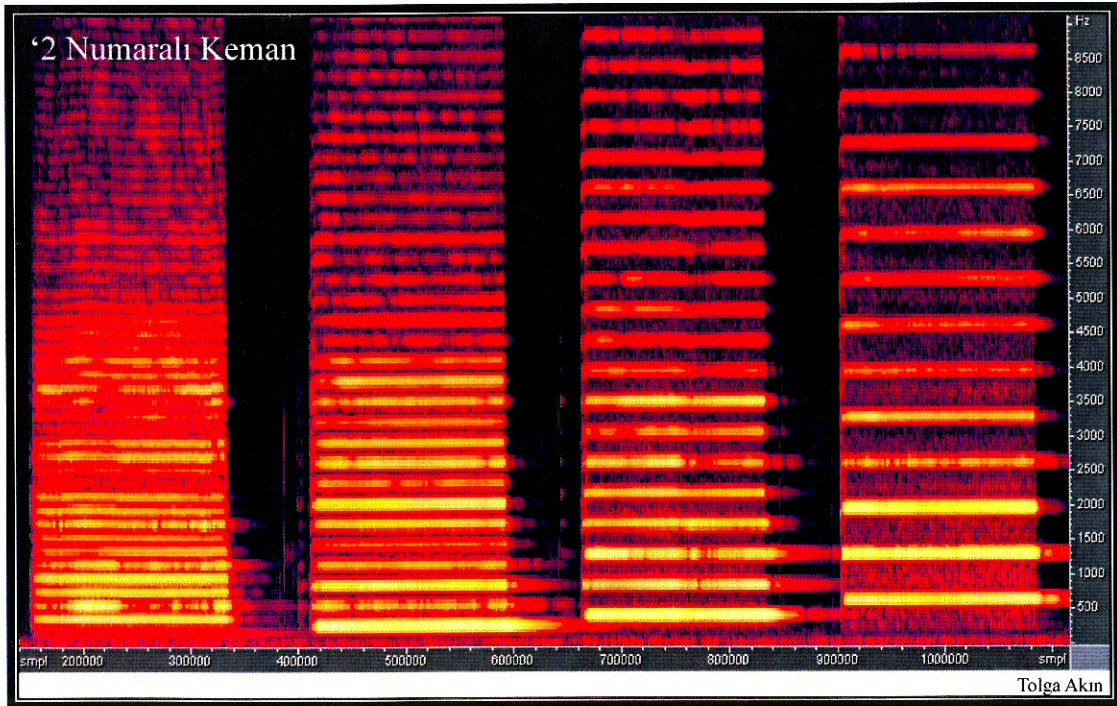
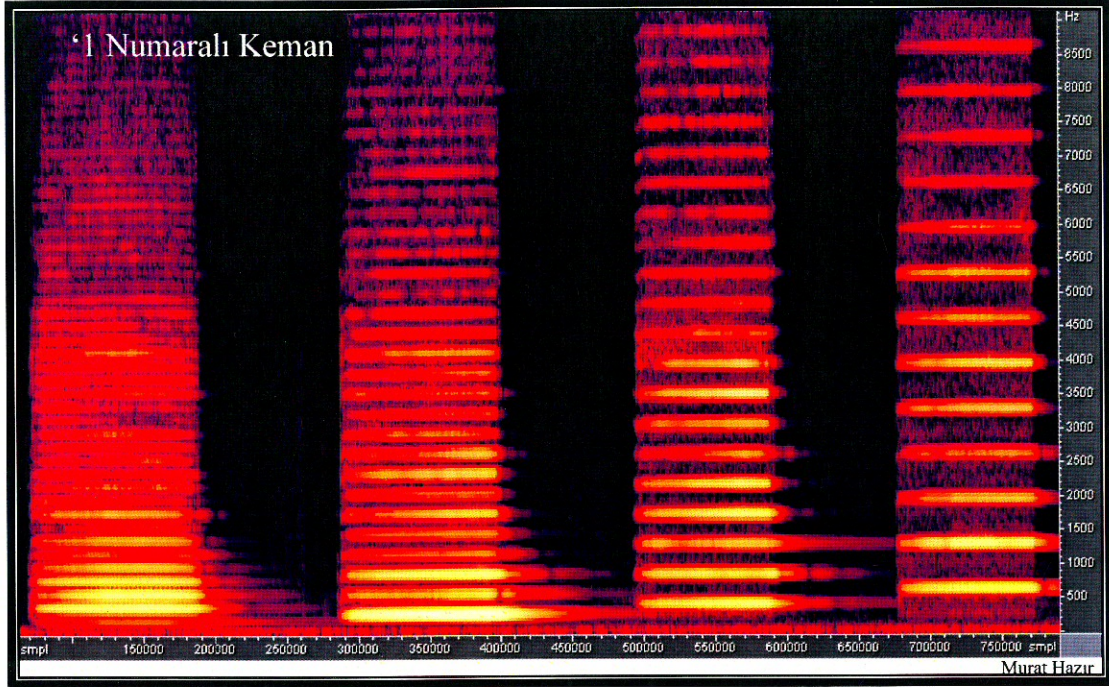
kemanların bu tınıya sahip olmasının muhtemel sebepleri üzerinde durmak, ses verme özellikleri ile ilgili bir değerlendirme yapmak ve onları bu bakımdan karşılaştırmak olmadığı, sadece belirli ‘tını örneklerini’ karşılaştırmak ve tınısal beğeni ile ilgili somut veriye ulaşmak olduğu anlatılsa da görüşme kişilerinin bu isteği, cevap alma noktasında zaman zaman sıkıntı yarattı. Görüşme kişilerinin konu bağlamındaki isteği yerine getirilseydi tınısal değerlendirme için beraberinde ihtiyaç duyulacak tel, eşik, arşe, can direği v.b. gibi opsiyonel parçaların değişimi ya da çalgıyı farklı ortamlarda çalmayı denemek gibi istekler gündeme gelecek, bu durum daha karmaşık sorunlara yol açacak ve tını tercihinine ilişkin verinin güvenilirliğini olumsuz etkileyecekti. Sonuçta görüşmelerin oldukça uzun sürmesine ve çalışma için ayrılan sürenin dışına çıkılmasına sebep olacaktı. Bütün görüşme kişilerine aynı tını örneklerinin dinletilmiş olması gerektiği için bu yapılmadı. Tını örneklerine ilişkin cevaplar görüşme ortamında alındı ve tınıları dinletmede hep aynı ekipman kullanıldı.

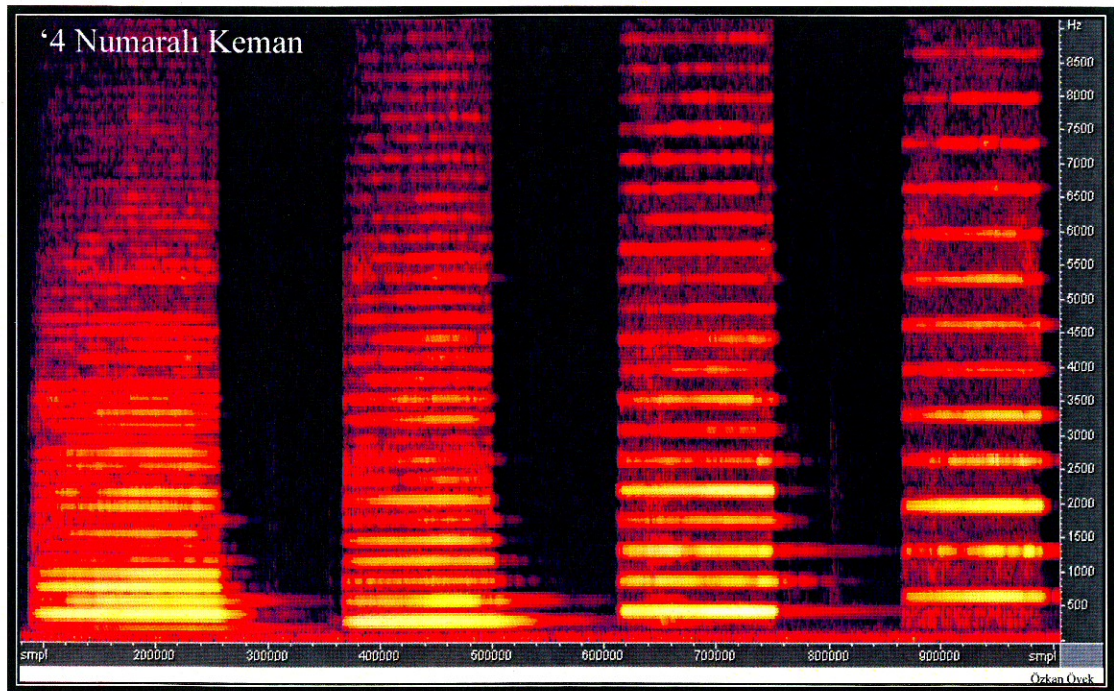
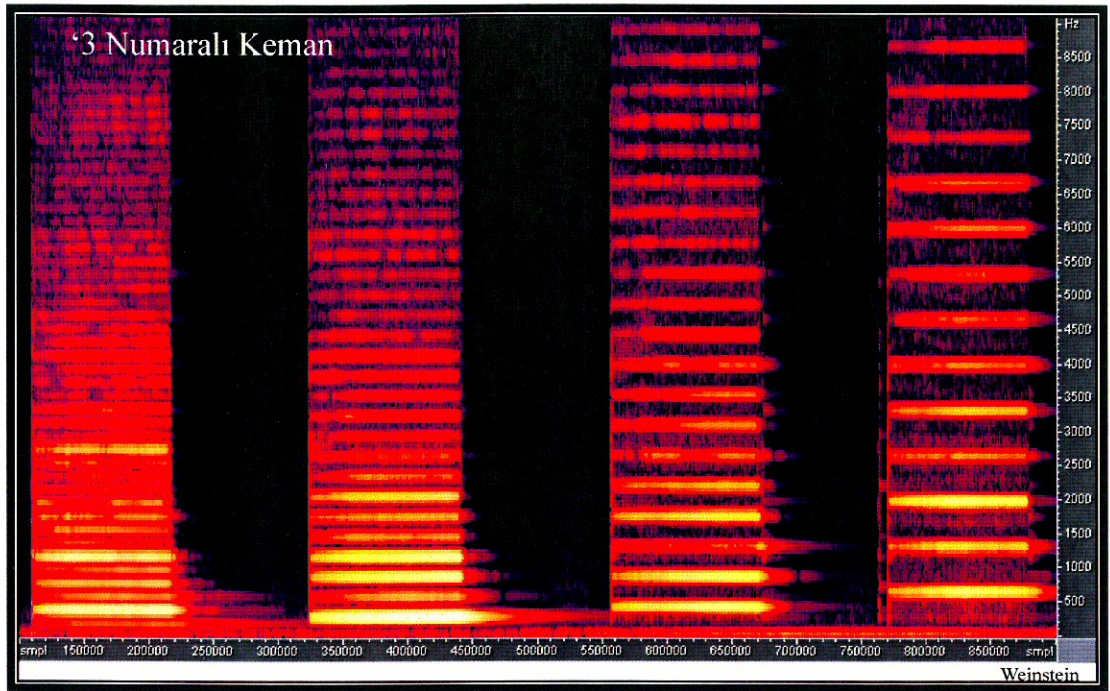
Çalışmanın temel hedefi, yukarıda ve çalışmanın başlığında adı geçen iki farklı müziksel pratik dahilinde kullanılan kemanların tınıları arasında bir fark olup olmadığını ortaya çıkarmak değildi. Bu, ancak İzmir’deki tüm keman çalıcılarına ait kemanların ses nitelikleri ile ilgili uzun soluklu bir inceleme ve karşılaştırma çalışması ile cevaplanabilirdi. Çalışmanın amacı ve ayrılan süre nedeni ile böyle bir işe girilmedi. Yanı sıra çalışmanın, adı geçen müziksel pratiklerden herhangi birinin diğerine göre daha değerli, doğru ya da güzel kabul edilebilir olduğunu iddia etmek gibi bir hedefi de yoktu. Görüşme kişilerinin, böyle bir farkın olduğu ya da olması/olmaması gerektiği yolundaki inanç ve beklentilerine odaklanıldı ve alandan elde edilen bu söylem, kavramsal bir çerçeveye alındı. Bu kavramsal çerçeve içerisinde çalışmaya, Erol’un birbirinden ayırdığı ‘üretici otantisitesi’ bağlamında performans gözlemleme ve ‘tüketici otantisitesi’ bağlamında ‘dinleyicinin’ tınısal beklenti ve tercihinine ilişkin veri toplama unsurları dahil edilmedi ve konu, otantisite söylemini belirleyen ve sınırlayan bir kategori olarak ‘yazar otantisitesini’ de kapsam dışı bırakacak şekilde sınırlandırıldı.

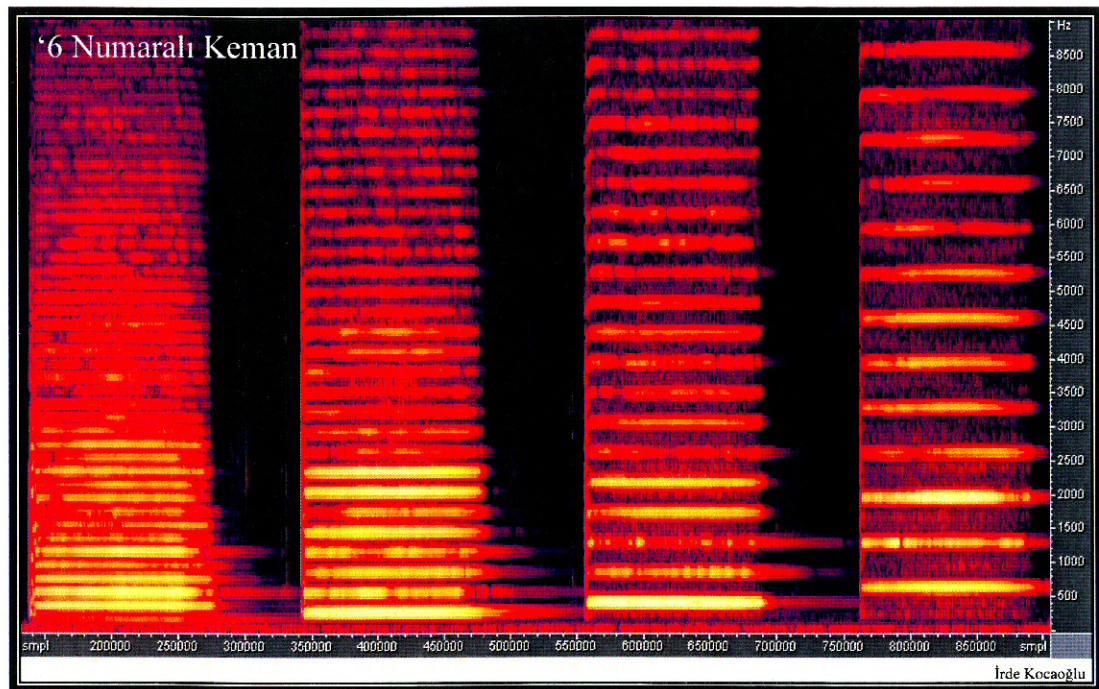
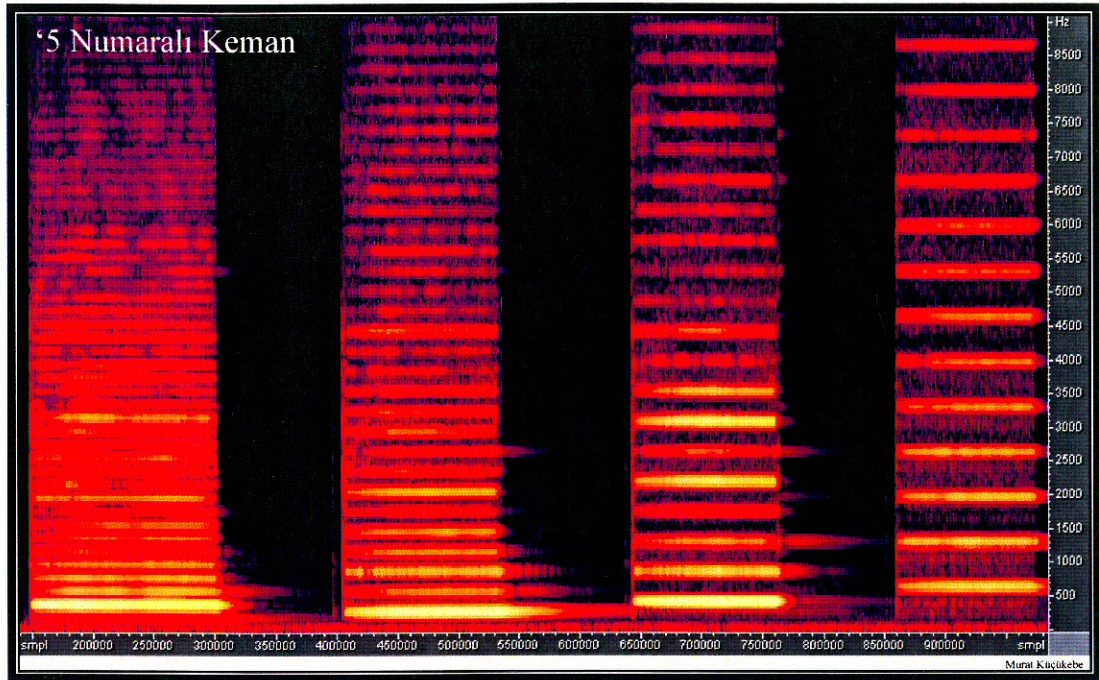
Konu ile ilgili çalışma yapmak isteyenlerin, bu projede eksik kalan üretici otantisitesi, tüketici otantisitesi ve yazar otantisitesi kategorilerine ilişkin veriler toplaması konuya yeni bir açılım getirecektir.

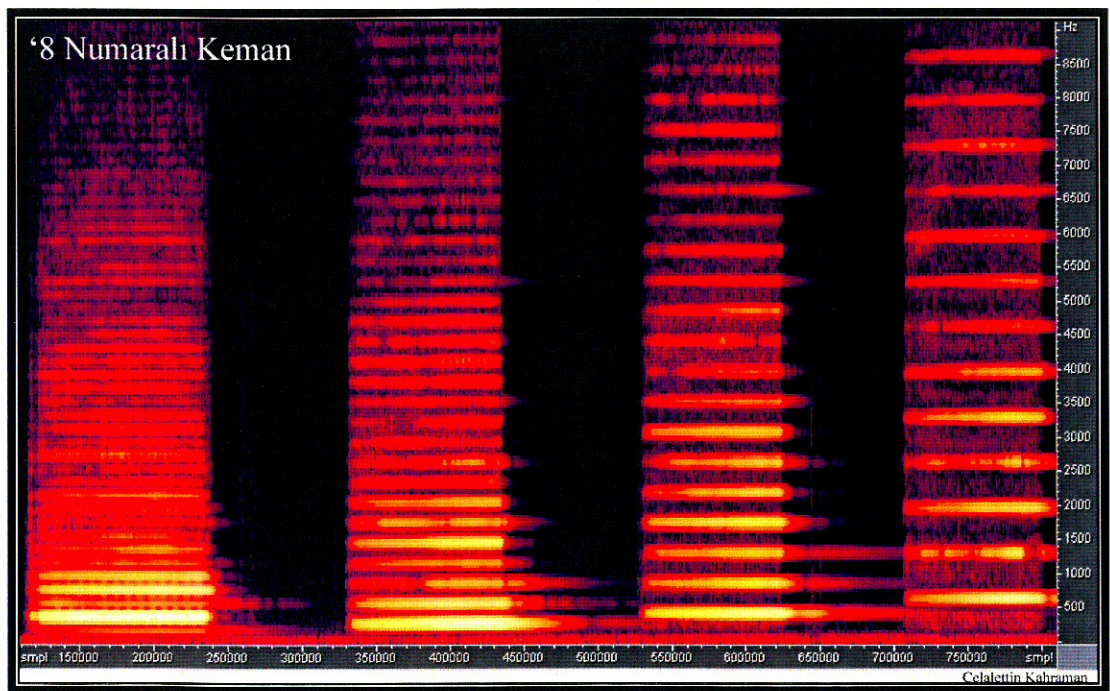
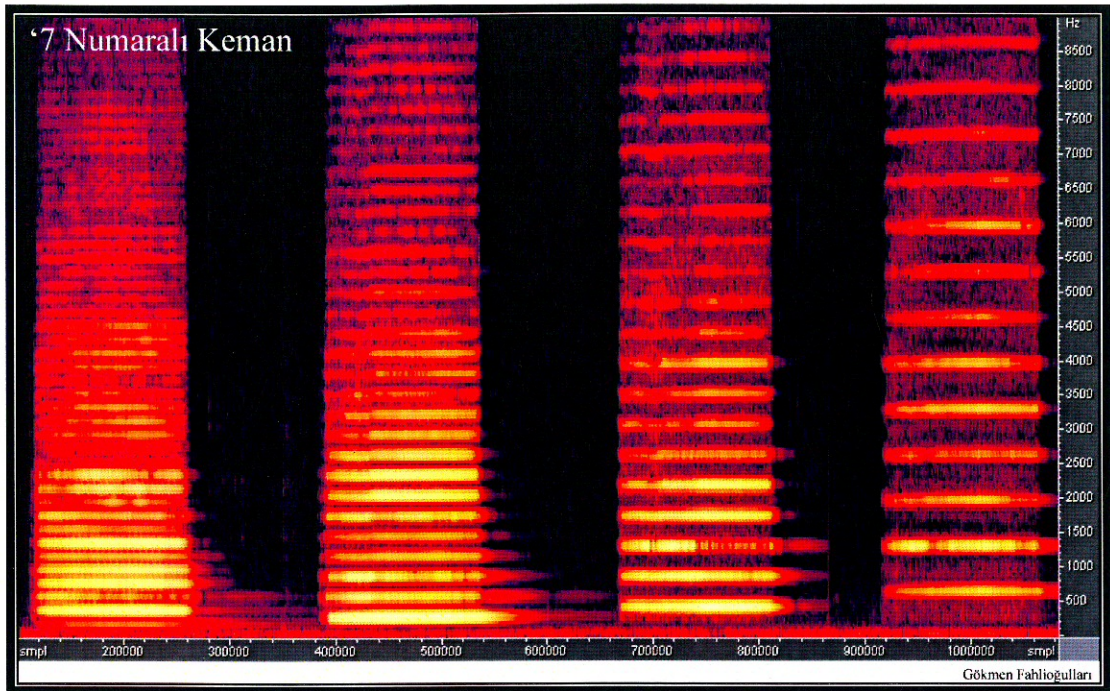
“EKLER”

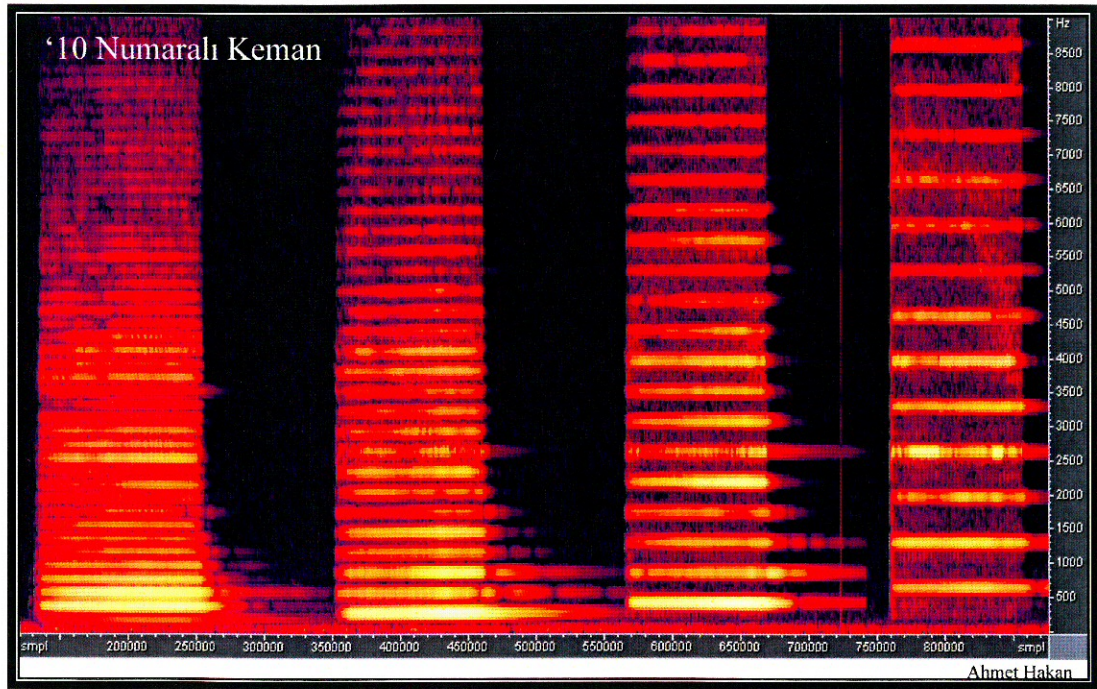
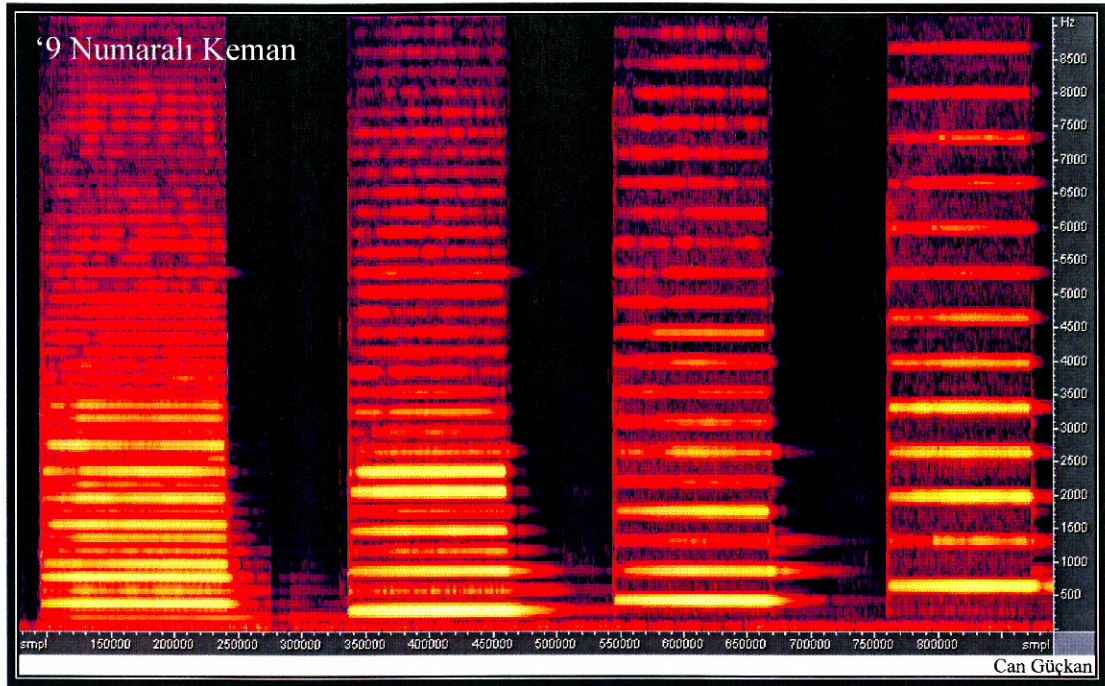
“Ek 1. GÖRÜŞMELERDE KULLANILAN KEMANLARA AİT TINI GRAFİKLERİ”



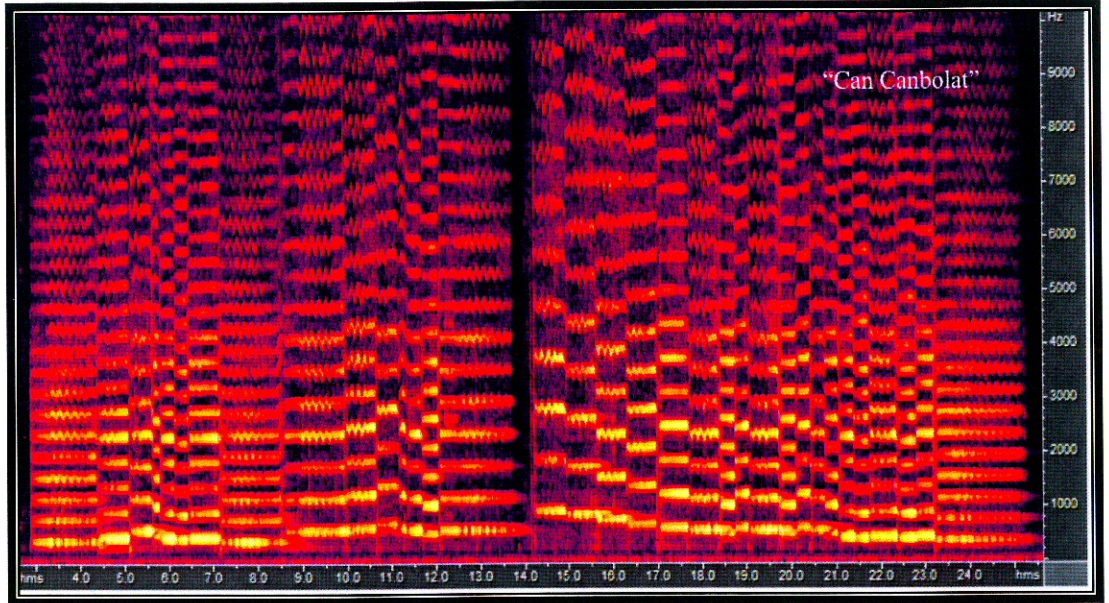
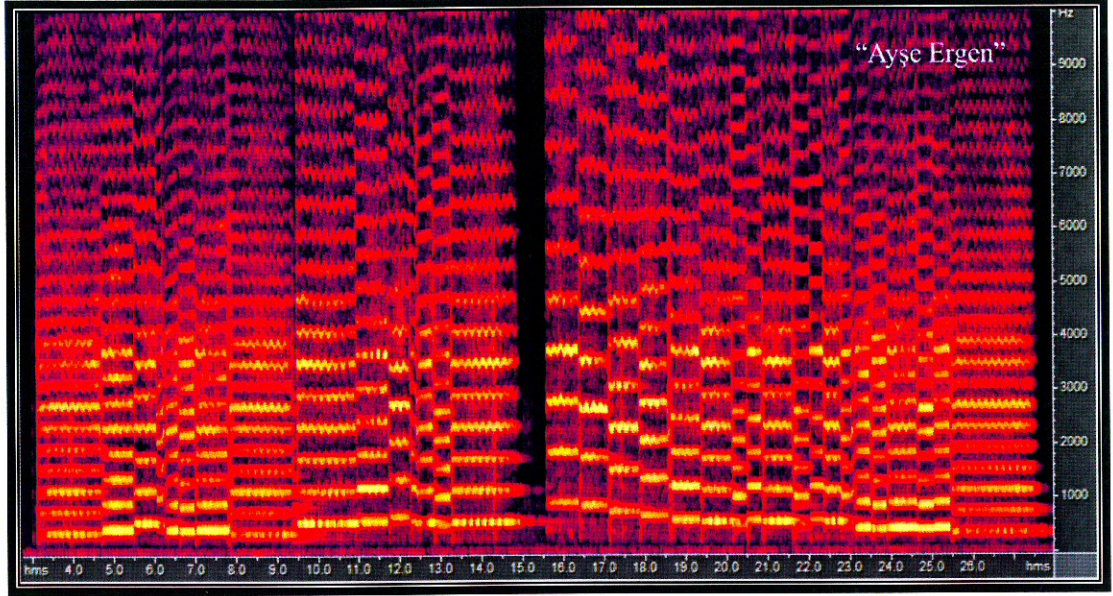


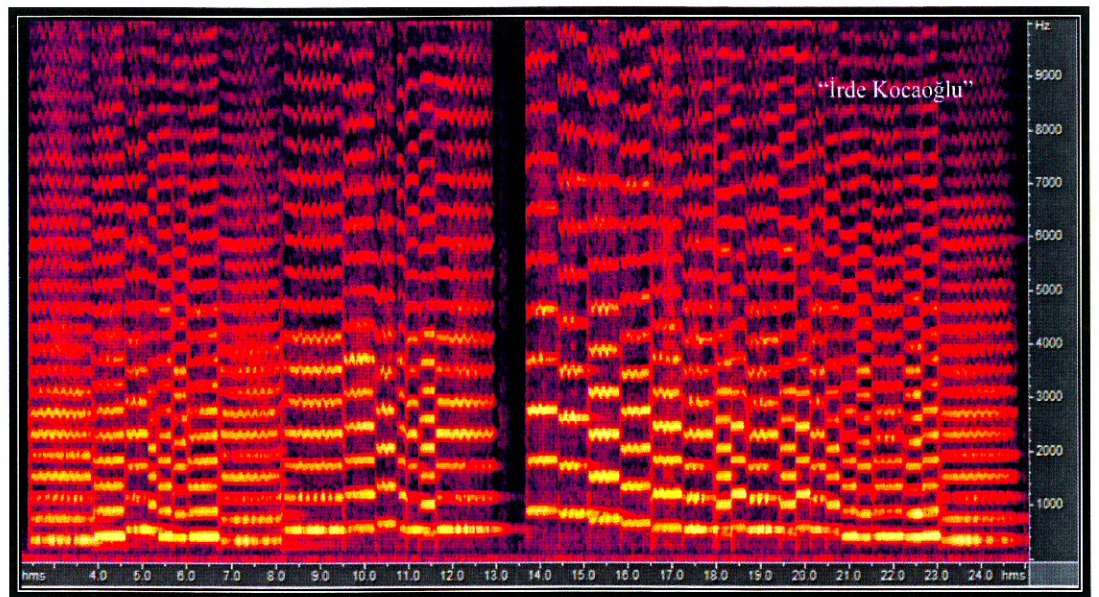
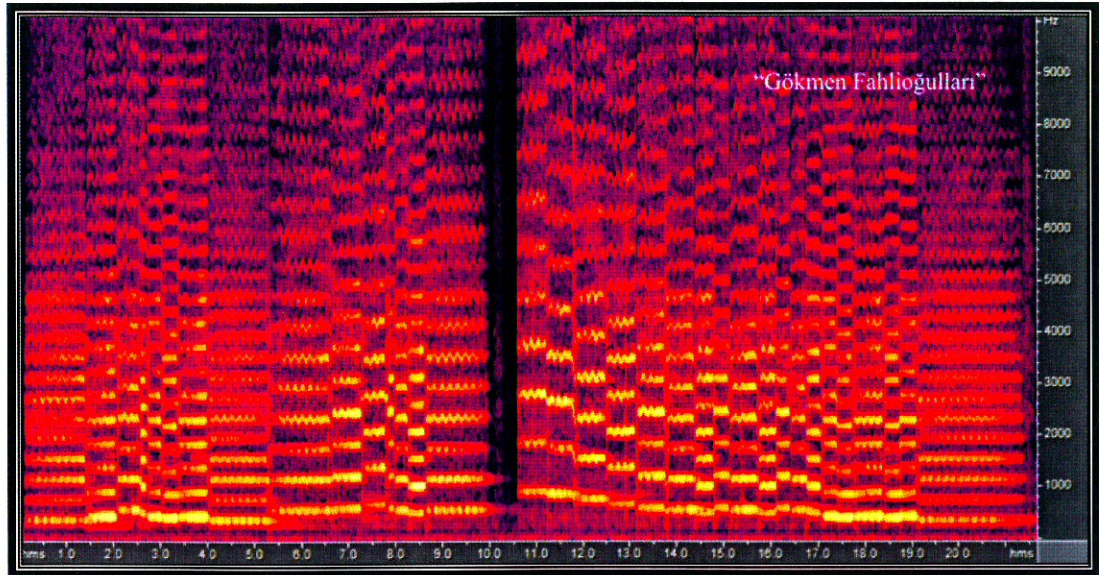


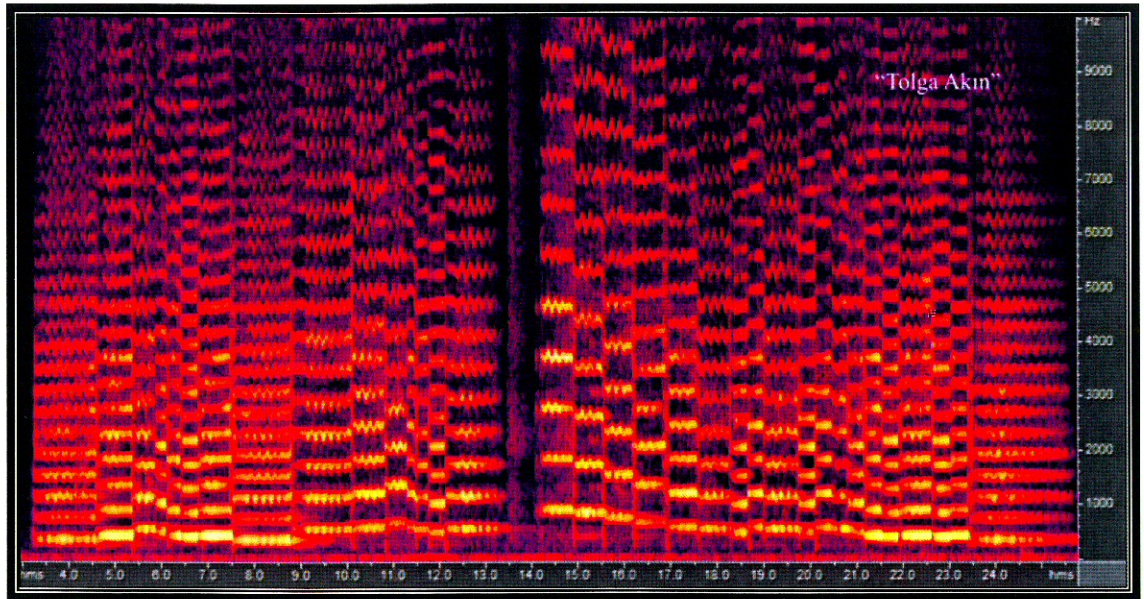
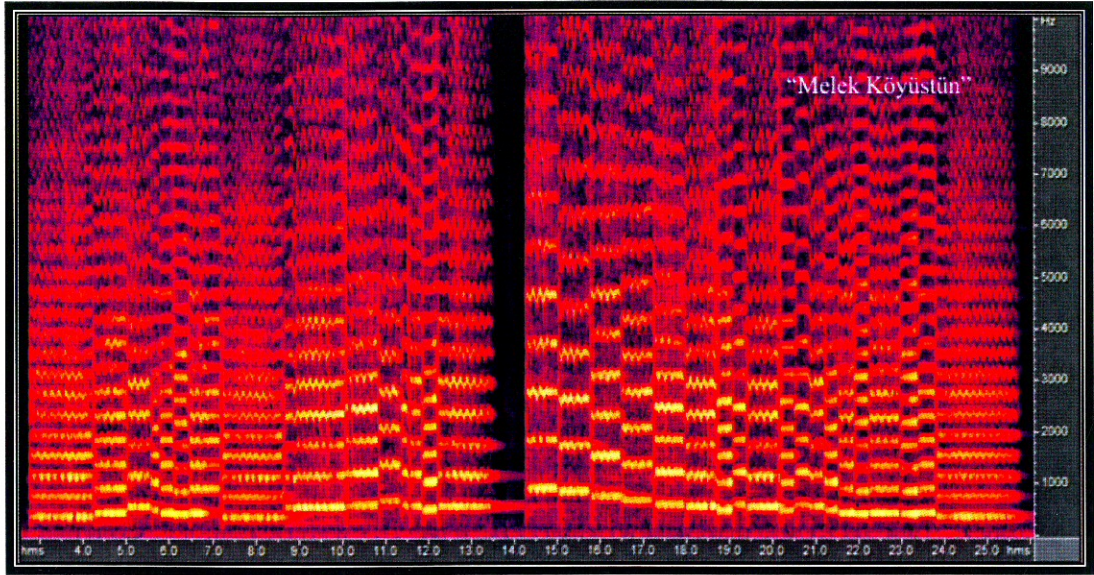


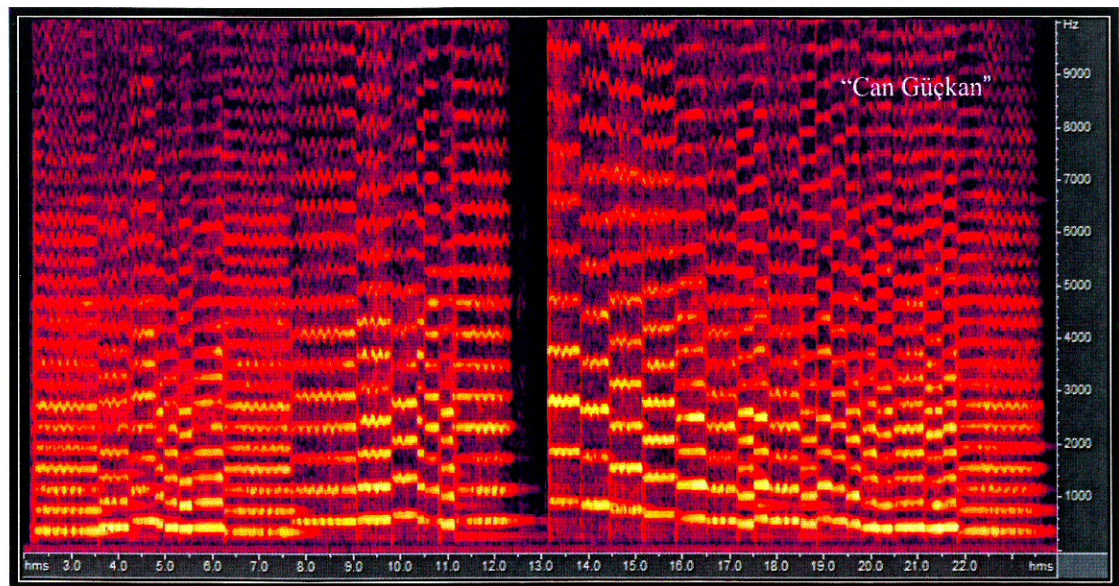
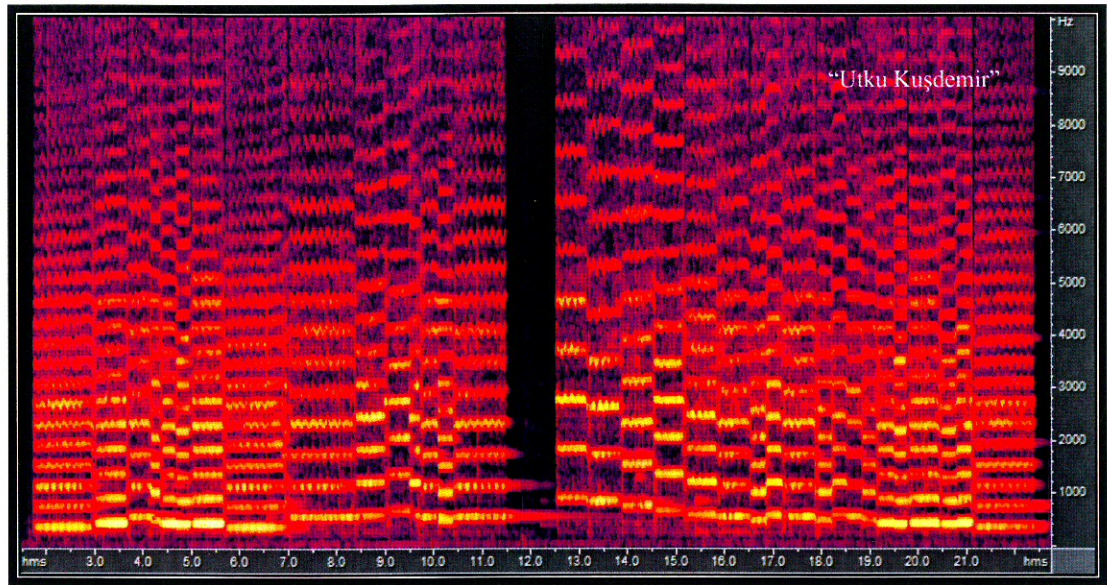


“Ek 2. B.M. ÇALIMI İLE TINI GARİFKLERİ”

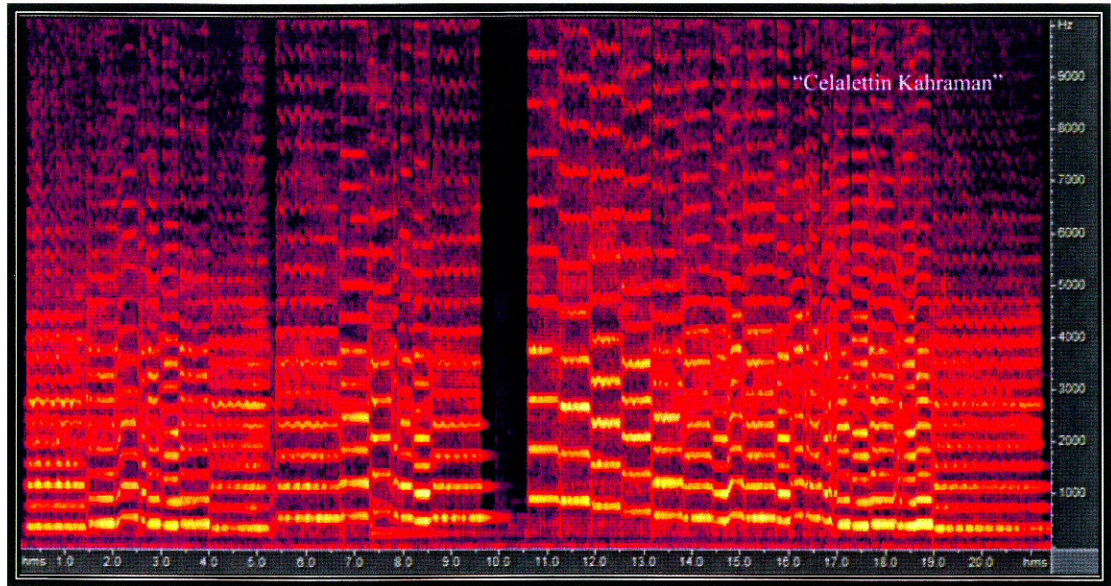
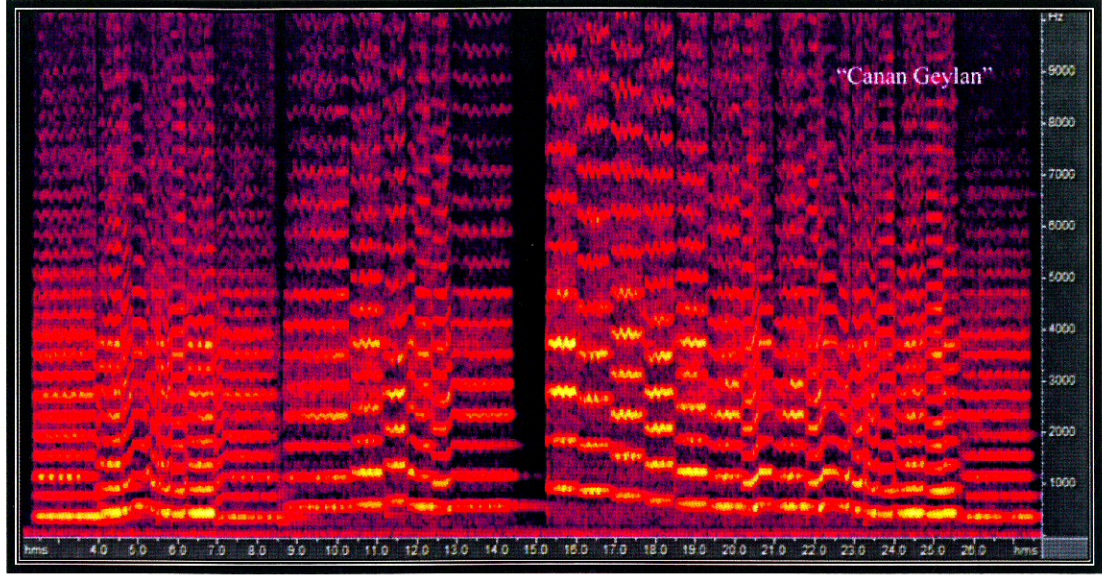


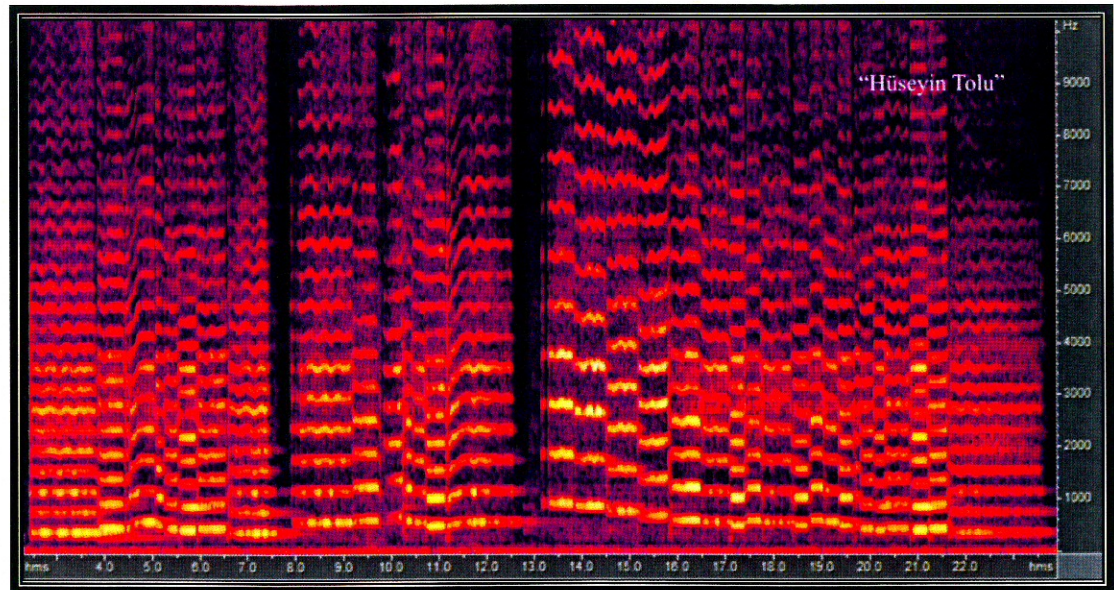
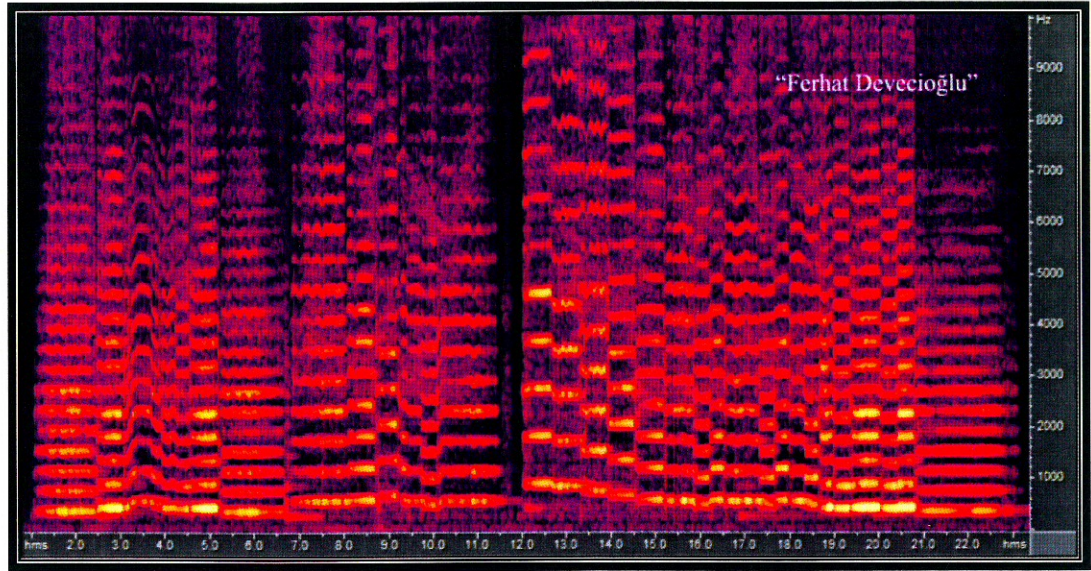


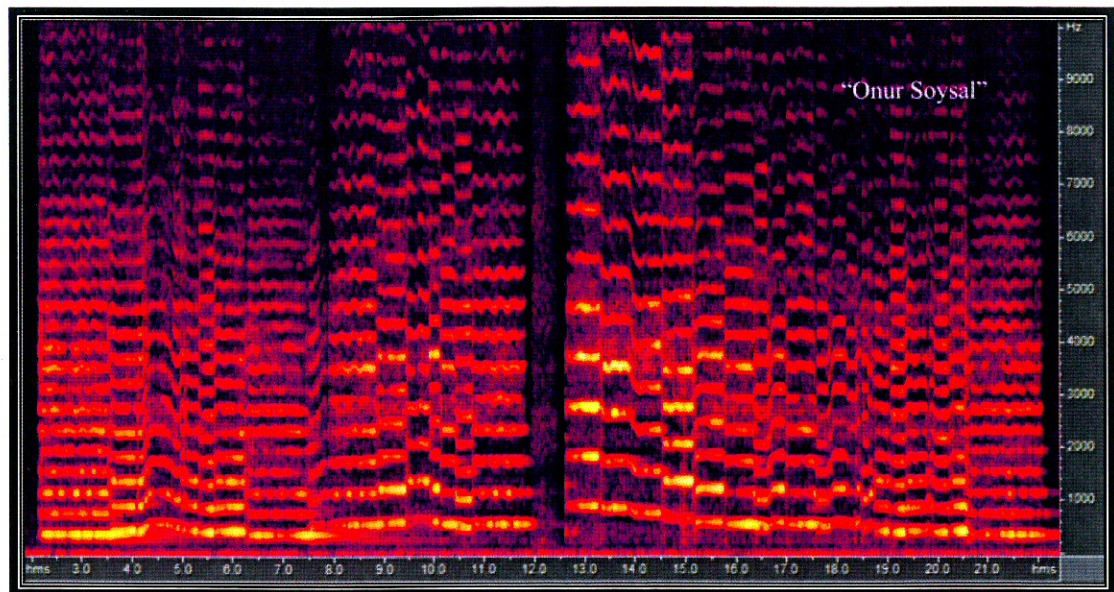
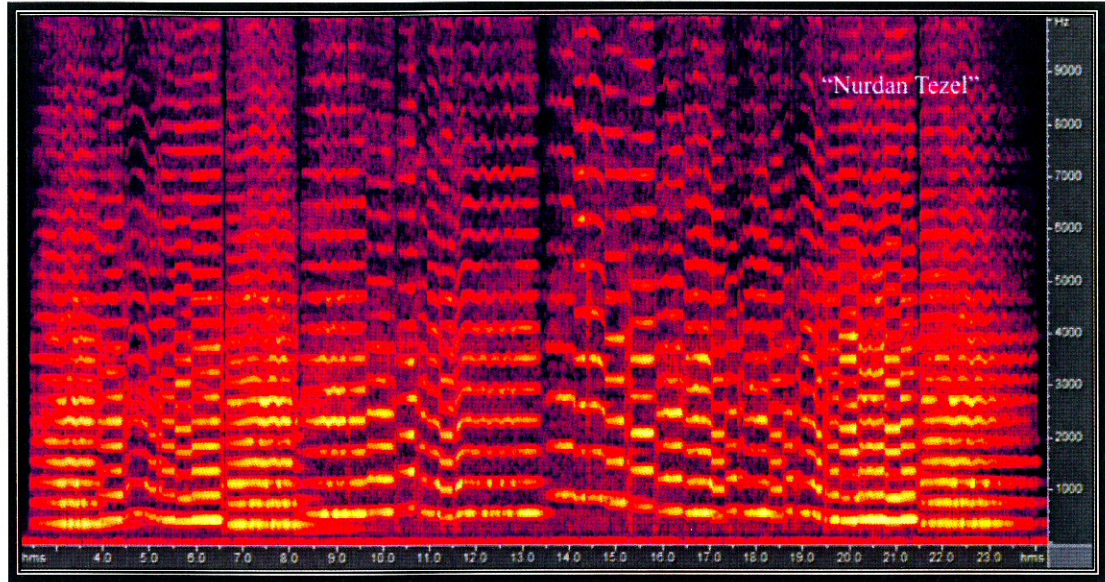


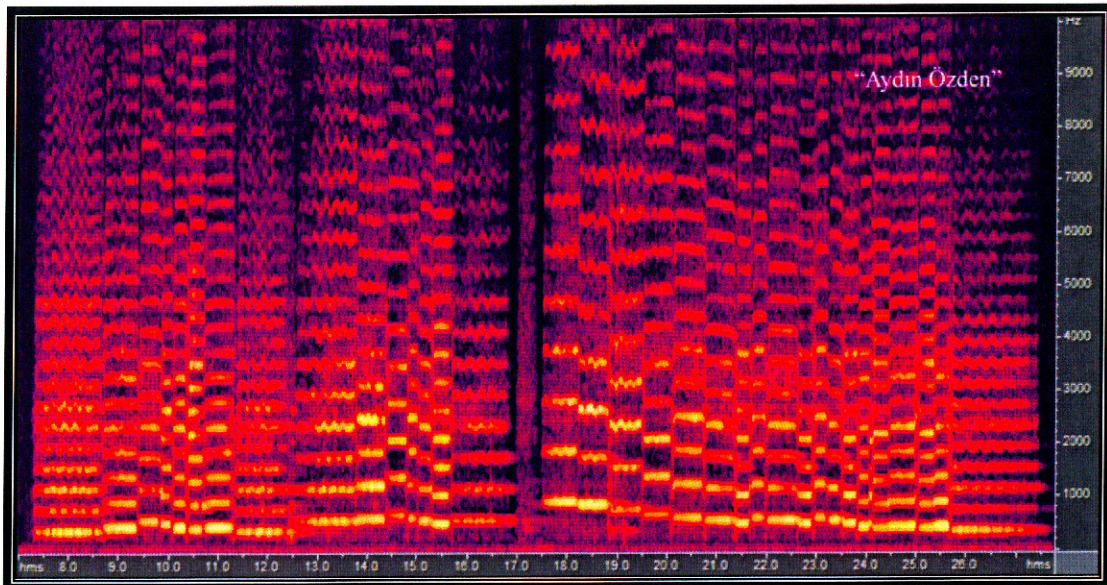
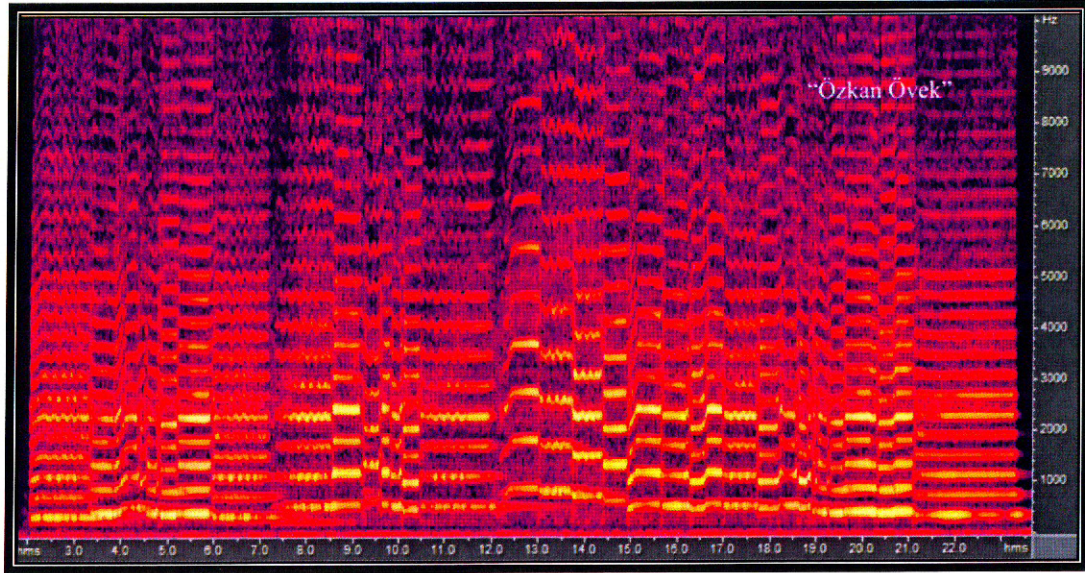


“Ek 3. T.M. ÇALIMI İLE TINI GRAFİKLERİ”

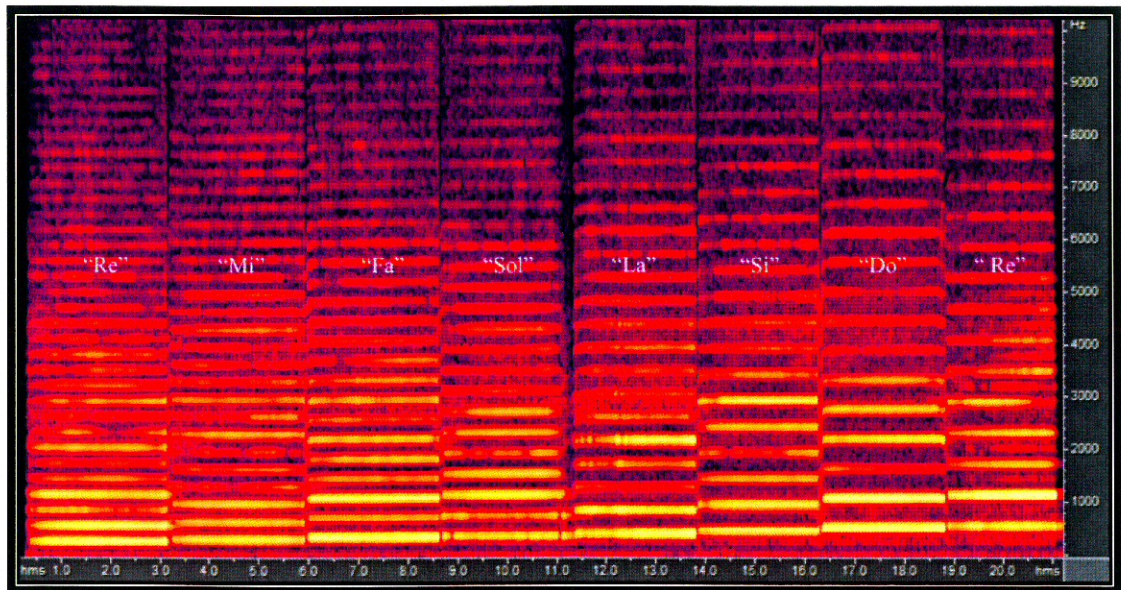
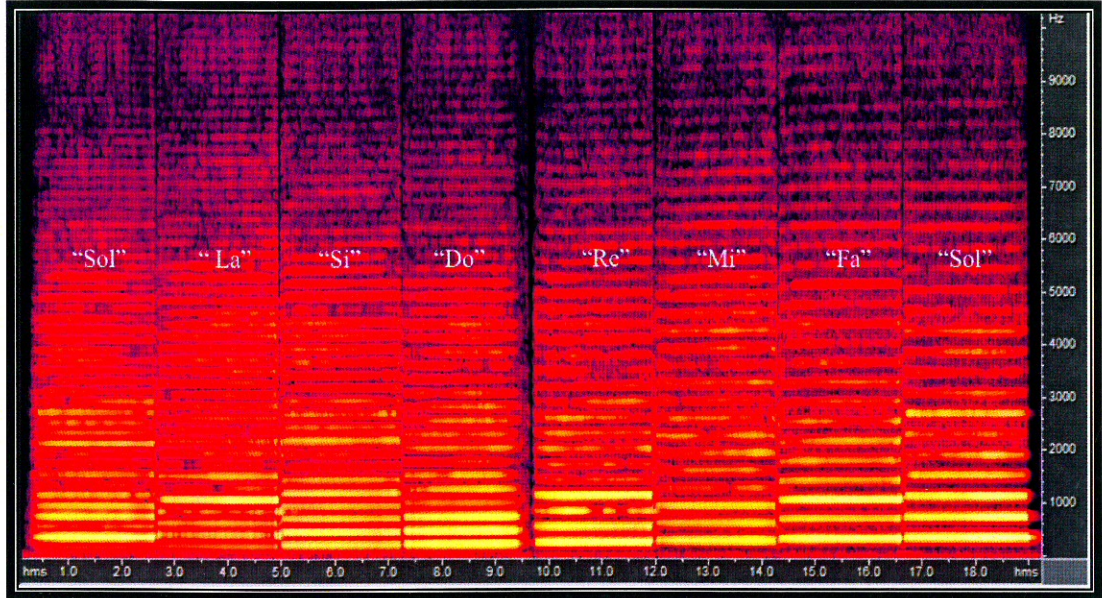


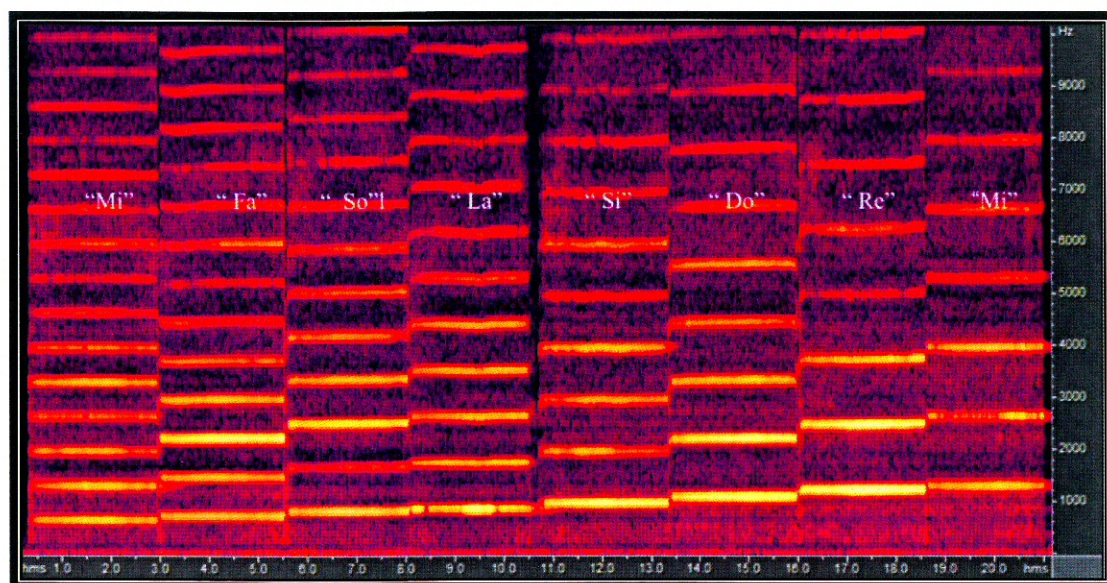
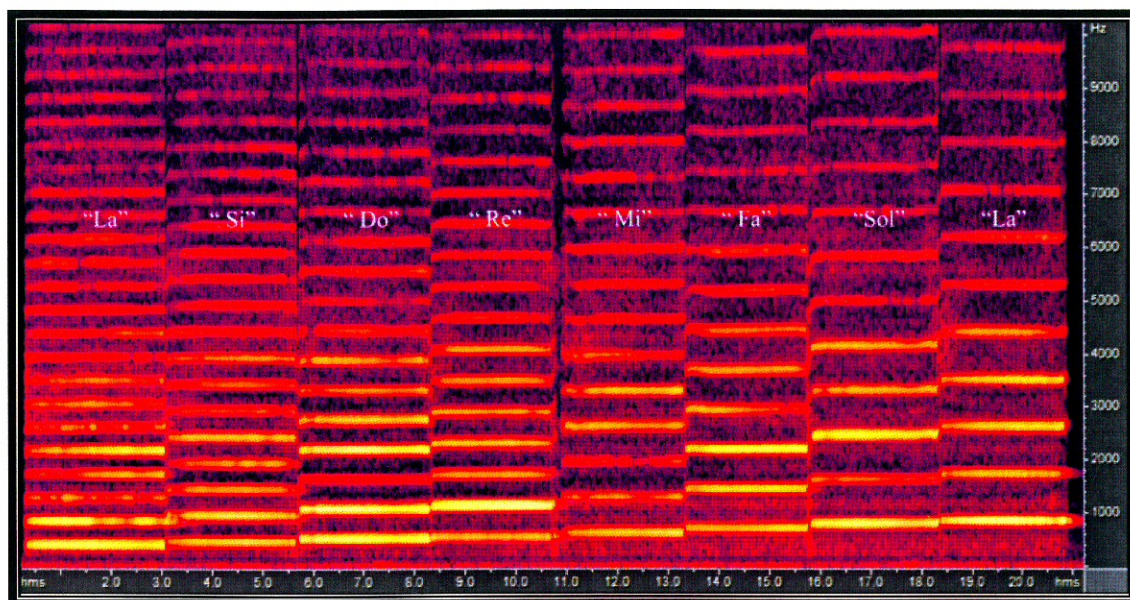




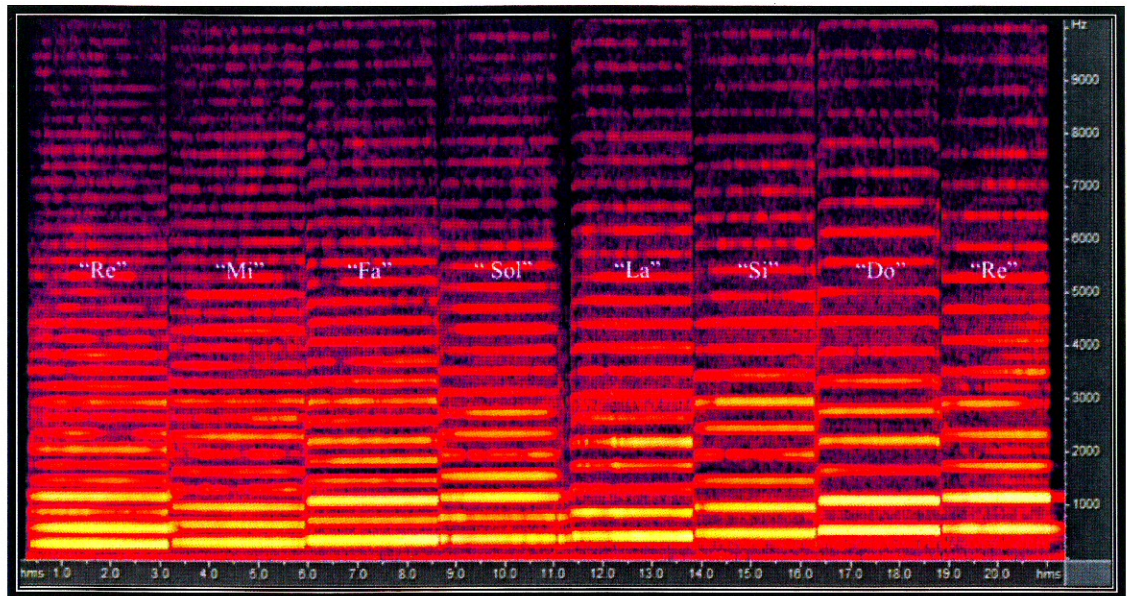
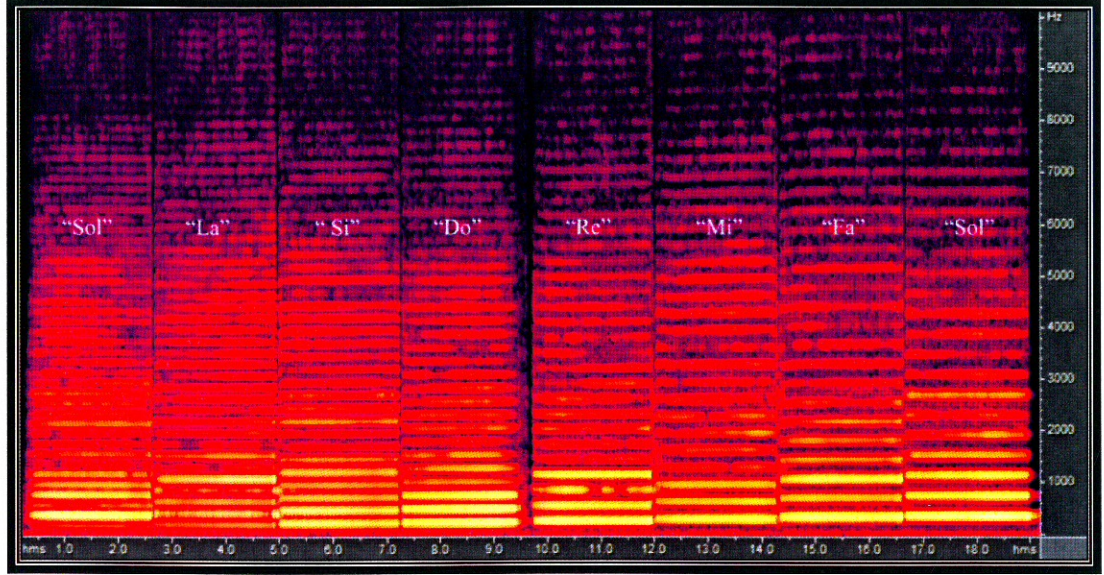


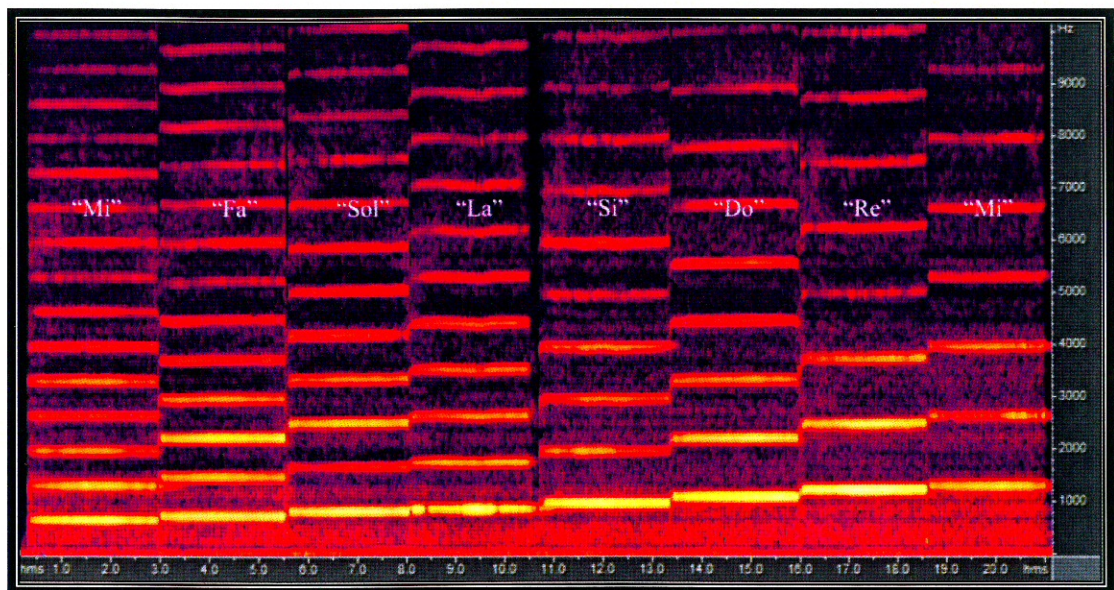
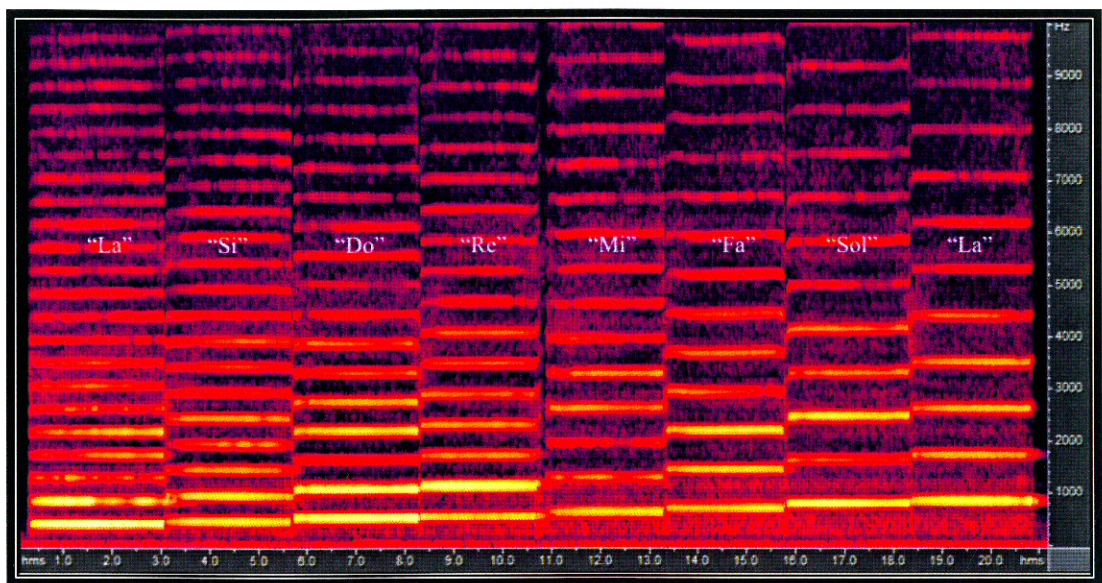
“Ek 4. FABRİKASYON KEMANIN MÜDAHALE ÖNCESİ TINI GRAFİKLERİ”





“Ek 5. FABRİKASYON KEMANIN MÜDAHALE SONRASI TINI GRAFİKLERİ”





KAYNAKÇA

ASSMANN, Jann. (2001). *Kültürel Bellek*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BİLGİN, Nuri. (2007). *Kimlik İnşası*, İzmir: Turmaks Yayıncılık.

BROUGHTON, Simon, Ellingham, Mark. (2000). *World Music*, London:,Roughguide

DAVE, Kewin. (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*, New York: Routledge, 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 Homme”, *Revue de Musicologie*, s: 214-220.

EMİROĞLU, Kudret, Suavi Aydın. (2003). *Antropoloji Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

EROL, Ayhan. (2002). *Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

EROL, Ayhan. (2006). “Popüler Müzikte Otantisite”, *Toplum ve Bilim*, İstanbul: Birikim Yayınları, sayı 106 s: 192-210.

FLETCHER, H. (1934). “Loudnes, Pitch and Timber of Musical Tones and their Relations to the Intensity, the Frequency and the Overtone Structure”, *JASA*, vol. 6, No:2, s: 55-59

GRUNFELD, Frederick. (1969). *The Art And Times of The Guitar: An Illustrated History of The Guitars and Guitarists*, New York: Collier Books Guides Ltd.

GÜVENÇ, Bozkurt. (1993). *Türk Kimliği: Kültür Tarihinin Kaynakları*, Ankara: Kültür Bakanlığı.

- HALL, Stuart. (1994). “İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulanların Geri Dönüşü”, *Medya, İktidar ve İdeoloji*, der. ve çev: Mehmet Küçük, Ankara: Ark Yayınları.
- HASGÜL, Nejdet. (1996). “Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları”, *Dans Müzik Kültür*, Sayı: 62, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi s: 27-45.
- HELMHOLTZ, H. L. (1954). *On the Sensation of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music* (translation of original text 1877) New York: Dover Publications.
- HORNBOSTEL, Eric M. von and Curt Sachs. (1961). Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch”, *Zeitschrift für Ethnologie* 45: 3-90, Translated by A. Baires and K. Wachsman as “A Classification of Musical Instruments”, *Galpin Society Journal* 14: 3-29.
- HOWARD, M. David, Angus, Jamie. (2006). *Acoustics And Psychoacoustics*, Oxford: Elsevier.
- HÜREL, Ferudun. (2000). *3 Hürel Bir Efsanenin Öyküsü*, İstanbul: Ada Yayıncılık ve Müzik Tic. Ltd. Şti.
- IZOKOWITZ, Karl G. (1935). *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians*, Göteberg: Wettergen and Kerber.
- KAPLAN, Ayten. (2005). *Kültürel Müzikoloji*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- KARTOMİ, Margaret. (1991). *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*, Chicago: University of Chicago Pres.
- KARTOMİ, 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, New York: Berg Publishers. s: 189-204.
- LEACH, Elizabeth. (2001). “Vicars of Wannabe: authenticity and the Space Girls,” *Popular Music*, Cambridge: Cambridge University Pres, Volume 20/2. s: 143-167.

- LICHTE, W. H (1941). "Attributes of Complex Tones", *Journal of Experimental Psychology*, 28, s: 455-480.
- LINN, Karen. (1994). *That Half Barbaric Twang: The Banjo in American Popular Culture*, Illinois: Urbana University of Illinois Pres.
- LYDON, Michael, and Ellen Mandel. (1980). *Boogie Lightning: How Music Became Electric*, New York: Da Capo Press.
- MERRIAM, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*, Evenston: Northwestern University Press.
- MOORE, Alan. (2002). "Authenticity as Authentication", *Popular Music*, Cambridge: Cambridge University Pres, Volume 21/2, s: 209-223.
- NORLİND, Tobias. (1932). "Musikinstrumentensystematik", *Svensk Tidskrift for Musikforskning*, vol 14, s: 95-123.
- PARK, Tae, Hong. (2004). *Towards Automatic Musical Timbre Recognition*, Princeton: Princeton University Pres.
- ROBINSON, Cambhell, Deanna, Buck B. Elizabeth, Cuthbert, Marlene, (1991). *Music At The Margins*, London: Sage Publications.
- SEASHORE, C.E. (1967). *Psychology of Music* (Originally published by McGraw-Hill in 1938, and reprinted) Dover Publications.
- SHILLING, Chris. (1993). *The Body and Social Theory*, London: Sage Publications.
- SLOBIN, Mark. (1993). *Subcultural Sounds*, , Hanover-Hanover-London: Wesleyen University Press.
- STOKES, Martin. (1997). "Introduction", *Ethnicity, Identity and Culture in Anthropology*, Oxford.
- STOKES, Martin. (1998). *Türkiye 'de Arabesk Olayı*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- TOMLINSON, John. (1999). *Kültürel Emperyalizm*, çev: Emrehan Zeybekoğlu İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- VON BİSMARK, G. (1974). Timbre of Steady Sounds: A Factorial Investigation of it's Verbal Attirbutes, *Acoustica*, vol. 30, s: 146-159

WAKSMAN, Steve. (2003). "Reading The Instrument: An Introduction", *Popular Music and Society*, Vol. 26, No: 3, London: Routledge Publications. s: 251-261

YAYGINGÖL, Hasan, Sami. (2006). *Yaylı Çalgı Yapım Teknolojisi-II*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

ZEREN, Ayhan. (1993). *Müzik Fiziği*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Görüşmeler

T.M. Keman çalıcıları:

Ahmet Geçin ile görüşme: 16. 08. 2007 yer: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu İzmir.

Canan Geylan ile görüşme: 04. 04. 2007 yer: Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar ve Gitar Bakım Onarım Atölyesi.

Celalettin Kahraman ile görüşme: 20.03.2007 yer: İzmir Devlet Türk Müziği Korosu dinlenme salonu.

Ersin Yılmaz ile görüşme: 16. 08. 2007 yer: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu İzmir.

İsmail Yiğiter ile görüşme: 09. 02. 2007 yer: İzmir Devlet Opera ve Balesi, Keman Onarım Atölyesi.

Nurdan Tezel ile görüşme: 01. 06. 2007 yer: Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı.

Onur Soysal ile görüşme: 16. 08. 2007 yer: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu İzmir.

Özkan Övek ile görüşme: 19. 03. 2007 yer: İzmir Devlet Türk Müziği Korosu dinlenme salonu.

Salih Koncagüller ile görüşme: 09. 02. 2007 yer: İzmir Devlet Opera ve Balesi, Keman Onarım Atölyesi.

Timur Eşigül ile görüşme: 03.09.2007 yer: Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar ve Gitar Bakım Onarım Atölyesi.

B.M. Keman çalcıları:

Alp Ayvazoğlu ile görüşme: 16. 11. 2007 yer: Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar ve Gitar Bakım Onarım Atölyesi.

Ayşe Ergen ile görüşme: 30. 10. 2007 yer: Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar ve Gitar Bakım Onarım Atölyesi.

Can Canbolat ile görüşme: 12. 11. 2007 yer: Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar ve Gitar Bakım Onarım Atölyesi.

Can Güçkan ile görüşme: 14. 10. 2007 yer: Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar ve Gitar Bakım Onarım Atölyesi.

Canan Cihangir ile görüşme: 1. 10. 2007 yer: Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar ve Gitar Bakım Onarım Atölyesi.

Ersun Kocaoğlu ile görüşme: 30. 10. 2007 yer: Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar ve Gitar Bakım Onarım Atölyesi.

Gökmen Fahliogulları ile görüşme: 26. 10. 2007 yer: Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar ve Gitar Bakım Onarım Atölyesi.

İRde Kocaoğlu ile görüşme: 30. 10. 2007 yer: Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar ve Gitar Bakım Onarım Atölyesi.

Kartal Akıncı ile görüşme: 16. 05. 2007 yer: Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar ve Gitar Bakım Onarım Atölyesi.

Tolga Kulak ile görüşme: 26.10.2007 yer: Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar ve Gitar Bakım Onarım Atölyesi.

Keman yapım onarımcıları:

Abdullah Pınarcı ile görüşme: 03. 09. 2007 yer: Abdullah Pınarcı'nın evi, Halkapınar.

Ahmet Hakan ile görüşme: 27. 03. 2007 yer: Atölye f, Büyük Kardeşlik İşhanı, Cumhuriyet Bulvarı İzmir.

Atakan Deligöz ile görüşme: 13. 04. 2007 yer: Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Çalgı Yapım Bölümü.

Atilla Okan ile görüşme: 27. 03. 2007 yer: Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Çalgı Yapım Bölümü.

Çetin Denizci ile görüşme: 18. 09. 2007 yer: Çetin Denizci özel atölyesi, Buca.

Ejder Pamukçu ile görüşme: 13. 04. 2007 yer: Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Çalgı Yapım Bölümü.

Hakan Volkan Korkmaz ile görüşme: 27. 03. 2007 yer: Atölye f, Büyük Kardeşlik İşhanı, Cumhuriyet Bulvarı İzmir.

Hüseyin Būdüş ile görüşme: 13. 04. 2007 yer: Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Çalgı Yapım Bölümü.

Nurettin Temizer ile görüşme: 09. 02. 2007 yer: İzmir Devlet Opera ve Balesi, Keman Onarım Atölyesi.

Veyis Yeğın ile görüşme: 13. 04. 2007 yer: Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Çalgı Yapım Bölümü.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Murat Küçükebe

Doğum yeri ve yılı: İzmir 1976

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim: Lisans

Yüksek Lisans:

Lisans: (1995-2000), Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı, Çalgı Yapım Bölümü, Yaylı Çalgılar Ana Sanat Dalı.

Lise: (1990-1995), İzmir İnönü Lisesi

İş tecrübesi: (2001-) Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı.

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri: (2003-) American Violin Making Society, Catgut Acoustic Society.

Alınan Burs ve Ödüller: 01.10.2003-19.12.2003, Scuola Internazionale di Liuteria Antonio Stradivari staj bursu.

Yayınları:

