



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları
Dergisi
The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

|| Sayı/Issue 20 (Mart/March 2025), s. 300-312
|| Geliş Tarihi-Received: 21.02.2025
|| Kabul Tarihi-Accepted: 25.03.2025
|| Araştırma Makalesi-Research Article
|| ISSN: 2687-5675
|| DOI: 10.5281/zenodo.15031295

Ritmik Yapı Bağlamında Geleneksel Türk, Hint ve Orta Cava Gamelan Müziğine Genel Bir Bakış

An General Overview of Traditional Turkish, Indian and Central Javanese Gamelan Music in the Context of Rhythmic Structure

Yasin YILDIZ*

Öz

Bu çalışmada, geleneksel Türk, Hint ve Orta Cava gamelan müziklerindeki ritmik yapıların temel özellikleri kültürel ve müzikal işleyiş bağlamında genel hatlarıyla incelenerek, karşılaştırmalı çerçevede ele alınmaktadır. Ritim kavramı, genel anlamda evrenin dinamizminden kaynaklanan, düzenli ya da düzensiz periyotlarda devam eden her türlü hareketliliği; özel anlamda ise müzikal yapı içinde bütünün, simetrik ya da asimetrik biçimde uyum ve düzen çerçevesinde bölümlere ayrılmasını ifade etmektedir. Geleneksel Türk, Hint ve Orta Cava gamelan müzikleri, köklü geçmişleri ve kültürel derinlikleriyle belirli noktalarda ortak bir ritmik anlayışta buluşmaktadır. Bu üç müzik geleneğinde ritim, yalnızca zamanın bölünmesiyle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda müziğin estetik ve kültürel yapısını belirleyen temel bir unsur olarak işlev görmektedir. Türk müziğinde *usûl*, Hint müziğinde *tâla* ve Orta Cava gamelan müziğinde *colotomic yapı*, bu müzik geleneklerinin ritmik döngülerini düzenleyen temel sistemlerdir. Çalışmanın bulguları, bu müzik geleneklerinin ritmik anlayışlarının döngüsel bir sistem üzerine kurulu olduğunu ve ritim organizasyonlarının kültürel, dinsel ve estetik boyutlarla iç içe geçtiğini göstermektedir. Sonuç olarak, bu çalışmada, Batı merkezli ritim analizlerinden farklı bir bakış açısı sunularak, geleneksel müziklerde ritmin işlevselliği ve kültürel anlamları ortaya koyulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ritim, Hint müziği, Gamelan, Türk müziği.

Abstract

This study examines the fundamental characteristics of rhythmic structures in traditional Turkish, Indian, and Central Javanese gamelan music within the framework of cultural and musical functions, providing a comparative perspective. The concept of rhythm, in a general sense, refers to any form of motion that arises from the dynamism of the universe, occurring in regular or irregular periods; in a specific musical sense, it denotes the division of the whole into symmetrical or asymmetrical segments within a framework of harmony and order. Traditional Turkish, Indian, and Central Javanese gamelan music, with their deep-rooted histories and cultural richness, converge at certain points in a shared rhythmic understanding. In these three musical traditions, rhythm is not merely limited to the division of time but also functions as a fundamental element that defines the aesthetic and cultural structure of the music. In Turkish music, *usûl*, in Indian music, *tâla*, and in Central Javanese gamelan music, the *colotomic structure* serve as the primary systems that regulate rhythmic cycles in these traditions. The findings of this study reveal that the rhythmic concepts of these musical

* Dr., Millî Eğitim Bakanlığı, e-posta: yasinyildiz.muzik@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0613-9022.

traditions are based on cyclic structures and that rhythmic organization is deeply intertwined with cultural, religious, and aesthetic dimensions. Consequently, this study offers an alternative perspective to Western-centric rhythm analyses, highlighting the functionality and cultural significance of rhythm in traditional music.

Keywords: Rhythm, Indian music, Gamelan, Turkish music.

Giriş

Müzik, zaman kavramı içinde varlık gösteren ve farklı kültürel bağlamlarda çeşitli anlamlar kazanan temel unsurlardan biri olan ritim üzerine inşa edilmektedir. “Ritim sözcüğü, köken olarak eski Yunanca *rythmos* ve Latince *rythmus* kelimelerine dayanan ve zamanla küçük yazılış ve telaffuz farklarıyla önce Avrupa dil grubu içinde yer alan kültürlerle ve zamanla dünya müzik literatürüne yerleşen önemli bir kavramdır.” (Terzi, 2015, s. 84-85). Etimolojik olarak ritim kelimesi, Yunanca *rhythmos* fiilinden türemiş olup, akış veya hareket anlamına gelmektedir. İngilizce *river* (nehir) kelimesiyle erken dönem akrabalığı bulunmakla birlikte genel olarak düzenli akışı ifade etmektedir (Sachs, 1953, s. 35). Müziğin sürekliliğini ve yapısal bütünlüğünü sağlayan ritim; metronomik akışkanlık, matematiksel düzen ve süresel organizasyonu içeren temel bir unsurdur. Uzun-kısa değerlikler, vurgular, gürlük ve hız değişimleri ritmin yapı taşlarını oluştururken, ritmik dokunun içsel dağılımı ve yapısal bölümlenmesi, onu üreten toplumların kültürel kodlarını ve estetik anlayışlarını yansıtan önemli göstergelerdir (Terzi, 2015, s. 85). Müziğin ritmik yapısı, farklı coğrafyalarda gelişen müzik geleneklerinde kendine özgü sistemler çerçevesinde şekillenmiştir. Bu bağlamda, çalışmada ele alınacak olan Türk, Hint ve Orta Cava gamelan müzik türleri, ritmik organizasyonları açısından birbirinden farklı ancak belirli noktalarda kesişen yapılar sergilemektedir. Geleneksel Türk müziğinde ritmik yapı, uzun bir tarihsel süreç içinde gelişmiş ve özellikle *usûl* sistemi temelinde şekillenmiştir. Bu sistem, belirli vurgu düzenlerine sahip döngüsel zaman kalıplarıyla müziğin akışını yönlendiren bir yapı sunmaktadır. Hint müziğinde ise ritim, *talâ* sistemi çerçevesinde kimlik kazanmakta olup, karmaşık matematiksel bölümlenmeleri içeren ve doğaçlamaya açık yapısıyla dikkat çekmektedir. Orta Cava gamelan müziğinde ritmik düzen ise *colotomic* (*kolotomik*)¹ yapı üzerinden şekil alarak, farklı boyutlardaki vurmali çalgılar aracılığıyla hiyerarşik bir zaman örgüsü kazanmaktadır. Bu üç müzik geleneği, ritmik yapıların teorik ve pratik yönleri açısından farklılık gösterse de ortak noktaları, ritmik örüntülerinin döngüsel bir zaman anlayışına dayanmasıdır.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Müzikoloji literatüründe ritim teorisi üzerine yapılan çalışmalar genellikle Batı müziği merkezli yaklaşımlarla şekillenmekte, Batı dışı geleneksel müziklerdeki ritmik organizasyonlar ise çoğu zaman sınırlı çerçevelerde ele alınmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın temel problemi, farklı coğrafyalara ait bu müzik geleneklerinde ritmin nasıl yapılandığı ve kültürel bağlam içinde nasıl anlam kazandığı sorularına yanıt aramaktır. Çalışmanın önemi, genellikle bağımsız olarak ele alınan bu üç müzik geleneğinin (Türk, Hint ve Orta Cava gamelan) ritmik yapı bağlamında birlikte değerlendirilmesi ve böylece kültürel etkileşimler ile bölgesel müzikal kimlikler açısından yeni bir tartışma alanı açılmasıdır. Bu kapsamda, çalışmada belirli bir coğrafi ve kültürel çerçevede ritmik organizasyonun işleyişi incelenmekte, farklı müzik geleneklerindeki ritim anlayışının

¹ *Colotomic*, özellikle Güneydoğu Asya müziklerinde, özellikle de Endonezya gamelan müziğinde kullanılan bir terimdir ve belirli zaman aralıklarını vurgulayan hiyerarşik ritmik organizasyonu ifade eder. Colotomic yapı, müzikal zamanın belirli noktalarında çalınan vurmali çalgılar (örneğin gonglar, kenong, kempul gibi gamelan çalgıları) aracılığıyla büyük ölçekli bölümler oluşturur. Bu sistemde, daha büyük ve daha ağır sesli çalgılar zaman döngüsünün en önemli vuruşlarını işaretlerken, daha küçük ve daha sık çalınan çalgılar daha ince zaman bölümlerini vurgular. Bkz. (Puspita, 2008, s. 40-48).

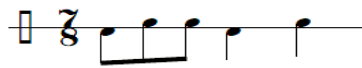
ortak yönleri ortaya konmakta ve bu geleneklerde ritim pratiklerinde kullanılan temel vurmalı çalgılar üzerine genel bir değerlendirme sunulmaktadır.

Yöntem, evren ve örneklem

Bu nitel araştırmada, veri toplama tekniği olarak doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır. Yıldırım ve Şimşek'e (2018, s. 189) göre, doküman incelemesi, araştırılan olguya ilişkin yazılı materyallerin analizini içerir ve nitel araştırmalarda tek başına ya da diğer veri toplama yöntemleriyle birlikte kullanılabilir. Araştırmanın evrenini, ritmik yapıları döngüsel zamana dayanan Batı dışı geleneksel müzik türleri oluştururken; örneklemi, Türk, Hint ve Orta Cava gamelan müzik geleneklerinin, araştırma kapsamında incelenen ritmik yapıları oluşturmaktadır.

Geleneksel Türk Müziğinde Usûl Kavramı

Geleneksel Türk müziğinde ritmik yapı, vezne tabi ezgi oluşumları çerçevesinde usûl kavramı ekseninde şekillenmekte ve bu türde, ritmik yapıyı bütün öğeleriyle ifade etmek için usûl kavramı kullanılmaktadır. Usûl kelimesi, Arapça "asl" kökünden türemiş olup; kökler, asıl, esas, öncül ve temel bilgiler gibi anlamlar taşımaktadır (Ayverdi, 2010, s. 1287). Ayrıca, farklı disiplinlerde yöntem, metot ve izlenmesi gereken yol gibi anlamlarda da kullanılmaktadır (Terzi, 2015, s. 89). Türk müziği terminolojisinde usûl, en geniş anlamıyla Anadolu ve çevre kültürlerinde müzikte "zaman organizasyonunu" sağlayan temel bir kavramdır. Pratik düzeyde ise usûl, müziğin zaman boyutunu düzenleyen dört temel unsuru içermekte ve işlevsel olarak bu yapıları bünyesinde barındırmaktadır. Bu unsurlar; ritim kalıbı, tempo (hız), ölçü ve form yapılarıdır (Öztürk, 2005). Geleneksel Türk müziğinin bir dalı olan halk müziği, zaman yapılanmasını etkileyen unsurlar açısından incelendiğinde, bu türün ritmik yapısının şekillenmesinde konuşma dilinin ritmik özellikleri, çalgıların çalım teknikleri ve ulusal danslardaki yürüme, sekme, sıçrama gibi figürler önemli bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda, halk müziğinin ritmik dokusunun oluşumunda Türkçenin hece ve vezin yapısı, bağlamada kullanılan tezene tavırları, diğer geleneksel çalgıların icra teknikleri ve Anadolu'da oynanan halk danslarının figür yapıları belirleyici unsurlar arasında yer almaktadır (Özgür ve Aydoğan, 2015, s. 16). Sözlü müziklerde ritmik yapının oluşumundaki en belirleyici unsur, dilin ritmi yani sözcükleri meydana getiren hece kalıplarıdır. Türk halk müziğinde bu yapı, uzun yıllar boyunca 5'li, 7'li, 8'li ve 11'li hece vezinleriyle şekillenirken, klasik Türk müziğinde ise ritmik kuruluş, divan edebiyatının temelini oluşturan aruz veznine dayanmaktadır (Arel, 1993, s. 32). Tarihsel süreç içinde, geleneksel Türk müziğinin bir diğer kolu olan klasik Türk müziği, teorik temeller doğrultusunda şekillenmiş ve bu yapının merkezinde yer alan usûl kavramı dört zaman biriminden (nakreden) yüz yirmi sekiz nakreye kadar değişen ritmik kümelenmelerin kullanımına imkân tanıyarak, bu müzik türünün zaman organizasyonunu tanımlamıştır. Klasik türde elliden fazla ritmik devir bulunmasına rağmen, bunların yalnızca küçük bir bölümü pratikte yaygın olarak kullanılmaktadır.²

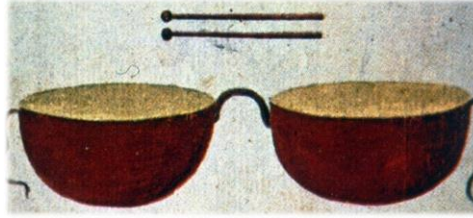


Görsel 1. Devr-i Hindi usûlü.³

² Örnek olarak, Türk müziğinde yaygın olarak kullanılan usûllerden biri olan 7 nakreli, Devr-i Hindi usûlünün transkripsiyonu için bkz. Görsel 1.

³ Uslu'nun (2014, s. 52) Devr-i Hindi usûlüne yönelik şu tespitleri dikkat çekicidir: "[...] Türk müziğine girmiş olan "devrihindi" usulünün Hint müziğinden alındığını kabul etmek gerekir. Anadolu ilahilerinde çokça

Klasik Türk müziğinde bu usûller, kudüm adı verilen vurmali çalgı ile icra edilir. Kelime anlamı bağlamında Arapçada “uzak bir yerden gelme, ayak basma” anlamına gelen kudüm, bazı tarikat toplantılarında özellikle Mevlevîhânelerde, bazen de din dışı müziklerde kullanılan bir usûl vurma çalgısıdır. Mevlevî tarikatı mensupları tarafından “kudüm-i şerif” diye adlandırılan kudüm, Mevlevî mukabelesi (semâ, âyin) esnasında nutripte yer alan en önemli ritim sazı olup kudüm çalana kudümzen, kudümzen başına da serkudümü denmektedir (Ungay, 2002, s. 322-323). Kudüm, fiziksel olarak bakırdan yapılmış, ağızlarına deri gerilmiş ve boyutları birbirine yakın iki tastaan oluşan bir vurmali çalgıdır. Bu çalgıda sesin oluştuğu temel yapılar, farklı boyutlardaki bakır haznelerden meydana gelmektedir. Gövde kısmı, sağ tarafta yer alan daha büyük ve kâse biçiminde olan bakır alaşımlı yapı ile daha küçük olan diğer hazneden oluşmaktadır. Geleneksel yöntemlerde, bakır eritilerek şekillendirilmekte ve çekiçe dövülerek istenilen inceliğe ulaştırılmaktadır. Daha büyük olan hazne “düm” olarak adlandırılmakta olup yaklaşık 15-16 cm derinliğinde ve 30-32,5 cm çapında yapılmaktadır. Daha küçük olan hazne ise “tek” sesinin oluştuğu kısım olup 14-15 cm derinliğinde ve 28-30 cm çapında üretilmektedir (Kurt, 2022, s. 47). Akustik özellikleri göz önünde bulundurularak, bakır taslar dövme yöntemiyle şekillendirilir ve bazen ses kalitesini iyileştirmek amacıyla az miktarda altın da eklenir. En iyi sesin elde edilmesi için üzerlerine deve derisi gerilir. Büyük kudümün ağzına 2 mm, küçük kudümün ağzına ise 1 mm kalınlığında deri çekilir ve bu deriler sicimler yardımıyla istenilen gerginliğe ayarlanır. Sesin metalik tınılar kazanmaması için bakır tasların üzerine kütük veya keçe yerleştirilir ve kalın bir meşin kılıfla kaplanır. Ayrıca, tabanlarının yere temas etmesiyle ses renginin değişmesini önlemek amacıyla meşinden yapılmış daire biçimindeki simitler üzerine oturtulur. Bu çalgı, uçları oval biçimli ve 25-30 cm uzunluğunda olan, “zahme” adı verilen iki çubukla çalınır. Zahmeler genellikle farklı ağaç türlerinden yapılsa da en çok gül ağacı tercih edilir (Uzunbaş, 2012, s. 34-36).



Görsel 2. Kudüm (*Saznâme*, TSMK, Hazine, nr. 1793, vr. 27^a)

<https://islamansiklopedisi.org.tr/kudum> [Erişim tarihi: 06.07.2024].

Kudüm, Mevlevî ayinleri başta olmak üzere çeşitli tarikat ve mezheplerin ibadetlerinde ve bazı ritüellerde ritmik düzeni sağlayan önemli bir çalgıdır. Özellikle Mevlevîhânelerde yaygın olarak kullanılmış, nadiren din dışı müzikte yer almıştır (Öztuna, 2000, s. 209). Kudüm, Mevlevî geleneğinde yalnızca ritmik yapıyı düzenleyen bir çalgı değil, aynı zamanda kutsal anlam taşıyan bir unsurdur. Yukarıda ifade edildiği üzere bu çalgının “kudüm-i şerif” olarak anılması, ona atfedilen manevi değeri göstermektedir. Mevlevî âyinlerinde ritmin, semâ icrasını yönlendirmekle sınırlı kalmayıp, dervişlerin hareketlerini senkronize eden ve onların içsel yolculuğuna rehberlik eden bir işlev üstlendiği söylenebilir. Kudüm vuruşları, kâinatın döngüsellik ve varoluşun sürekliliğini simgeleyen ritmik kalıplar oluşturarak, ilahi düzenin işleyişine

görülen Devrihindi usulünün adına, Selçuklular ve Fatih döneminde rastlanmadığına göre, Türk müziğinde ortaya çıkışının XVI. yüzyıl sonunda olduğu anlaşılmakta, bu durum da “Hindulara” bağlanabilmektedir.”

dair metafizik bir boyut kazanmaktadır. Bu çerçevede kudüm, sadece bir müzik aracı değil, aynı zamanda Mevlevî düşüncesinde varoluşun ritmik düzenini temsil eden mistik bir öge olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, Anadolu’da, klasik Türk müziği ve halk müziği geleneğinde özellikle usûl kavramı çerçevesinde yapılanan ritmik organizasyon, yalnızca bir zaman ölçüsü; melodik yapıların tamamlayıcısı değil, aynı zamanda müziğin kimliğini ve icra biçimini belirleyen temel unsurlardan biri, kültürel ve inançsal anlamlar taşıyan bir öge olmuştur.

Hint Müziği ve Talâ Kavramı

Müzik sanatı, tarih boyunca Hindistan kültürünün ayrılmaz bir parçası olmuştur. Toplum, müziğe olan sevgisi ve derin anlayışıyla onun ilahi bir gücü temsil ettiğine inanmıştır. Müzik ve dansın etkileyici gücü, insan ruhunu daha iyi anlamaya ve insan ile doğa arasındaki bağı güçlendirmeye katkı sağlamaktadır. Hint müziği, tarihsel derinliği ve kültürel yapısı açısından dünya müzik kültürü içinde önemli bir konuma sahiptir. (Kerimov, 2013, s. 305). Yaklaşık dört bin yıllık geçmişiyle dünyanın en eski müzik türlerinden biri olan Hint Müziği, Hindustani (Kuzey Hindistan) ve Karnatik (Güney Hindistan) olmak üzere iki ana sınıfa ayrılmış olmasına rağmen her ikisi de köken ve temel kavramları açısından aynı zeminden beslenen müzik türleridir (Rangayyan, 2018, s. 2). Bununla birlikte, iki bölge müziği arasındaki terminoloji, üslup ve müziksel gramer farklılıklarından ötürü Hindustani ve Karnatik müzik olmak üzere apayrı müzik alanları olarak değerlendirilirler. Bu ayrım pek çok bakımdan her iki bölgenin farklı kültürel ve siyasi yapısını ifade eder. Bailey’e (2001, s. 14) göre, Güney Hindistan müzik geleneğinde, köklü Hindu kültürüyle geleneğe sıkı sıkıya bağlı, yapı olarak tutucu bir müzikal anlayış benimsenmiştir. Bu gelenekte, Sanskrit metinlere ve eski din adamı bestecilere sadık kalınarak, geleneği yaşatmayı ve sürdürmeyi amaçlayan bir müzikal yaratım süreci izlenmektedir. Kerimov’a (2013, s. 307-308) göre, Kuzey Hindistan’da bu durum tam tersi şekilde karşımıza çıkmaktadır. Zaman içerisinde çeşitli coğrafyalardan gelen farklı müzik geleneklerinin kültürel etkisi, geleneksel müzikler üzerinde hegemonik etki yaratarak, Hint müziğinde yeni müzik türlerinin oluşumuna ve geleneğin değişmesine sebep olmuştur. Doğan ve Maral (2019, s. 20) ise, Kuzey Hindistan’daki İslam ve Hindu kültürlerinin etkileşiminin, dine daha az dayalı ve daha özgür bir müzik anlayışını ortaya çıkardığını ifade etmektedir. Geleneksel metinlerden uzaklaşarak, sözden ziyade yalın ezgiye yönelinmesi, Hint müziğinde daha esnek ve deneyimsel bir yaklaşımın gelişmesine olanak tanımıştır. Ancak tarihsel ve kuramsal açıdan bakıldığında, Hint müziğinin temelleri ruhani ilkelere dayanmakta olup, müziğin yasaları dini bir otoriteye sahiptir. Bu bilgiler doğrultusunda genel bir çerçeve çizilecek olursa Bailey (2001, s. 14-15), durumu şu ifadelerle açıklar:

“Hint müziği tarihi, büyük ölçüde Hindu ve Müslüman din adamlarının öğretilerinin ve buyrukların bir toplamıdır. [Hindistan’da yazılmış] bir müzik kuramı kitabını bir dinsel öğretiler kitabından ayırmak mümkün değildir ve müzik hakkında çok sayıda eser olmasına rağmen sistematik, yalın bir müzik kuramı neredeyse yok gibidir. Bunun, müzisyenlerin ruhsal hayatı üzerindeki etkileri ve yansımaları şüphesiz büyüktü [...] bu arka planın Hintli müzisyene en büyük avantajı dünyevi açıdandı. Hintli müzisyen, böylece bir yığın kuramsal ve işe yarayacağı şüpheli tavsiyeye uyma yükünden kurtulmuş ve müziği gerçekten çalma konusunda büyük bir özgürlükle baş başa kalmış oluyordu. Özetle Hintli müzisyene kalan tek kuramsal bilgi teknik değil tamamen estetik karakteriydi. Hint müziği öğrencisinin, müzisyenliğini geliştirmek için, bir icracıdan pratik bilgi almak ve ustasının da yardımıyla, kişisel gelişimini ve müziksel kendine yeterliliğini sağlamaktan başka bir seçeneği yoktu.”

Bu durum bize, Hint kültürü içerisinde müziğin, inançsal yapıyla ne kadar iç içe olduğunu ve derin bağlarla birbirine bağlandığını net olarak göstermektedir. Bu bağlamda Güney Hindistan inanç sistemi içerisinde Karnatik müzik türü, dinsel yapının ayrılmaz bir tamamlayıcısı olarak karşımıza çıkar. Gelenek içerisinde İbadetler; ezgi, ritim ve dans ritüelleriyle gerçekleştirilir. Bu süreçte melodik yapıyı, yılın belli dönemlerinde ve günün belli saatlerinde icra edilen ragalar oluştururken, ritmik yapıyı, Hint müzik kültürünün en temel ve kompleks öğelerinden biri olan talâlar oluşturur (Kerimov, 2013, s. 309-310). Talâ, müzik ve dansa zamanı ölçen temel yapıdır. İcra sürecinde döngüsel olarak tekrar eden kalıplardan oluşur. Karnatik müzikte, devinim, hafıza, trans, aktarım ve ustalığın ifadesidir (Gosvami, 1961, s. 162). Hint ritmi, avarta (ölçü) içinde ilerler ve vibhaga (vuruş) birimlerine bölünür; her vibhaga bir veya daha fazla tâla içerir. Geleneksel olarak, tâlanın kökenine dair efsaneler bulunur; Bharata'nın otuz iki farklı tâlayı bir kuşun şarkısında keşfettiği, tâl kelimesinin ise el çırparak zaman ölçmeye dayandığı söylenir (Popley, 1921, s. 72). Popley'e (1921, s. 74) göre:

"Karnatik müzikte yedi temel tâla vardır ve her biri beş farklı jâti (tür) içerir. Bu beş jâti, temel vuruş (anga) içindeki akshara (zaman birimi) sayısına göre sınıflandırılmıştır. Hindu mitolojisine göre, bu beş jâti beş kasta karşılık gelir ve kökenleri Tanrı İshvara'nın beş yüzüne dayandırılır. Efsaneye göre, Nataraja (Şiva) bu ritmik sistemleri kozmik dansıyla belirlemiş, Brahma el zillerini (kartal) çalmış ve Vişnu da mridangayı çalmıştır. Böyle bir müzik topluluğunun izlenmeye değer olduğu şüphesizdir. Beş jâti, ana vuruş (principal beat) içindeki akshara sayısına göre adlandırılır: Trisra (üç), Chatusra (dört), Khanda (beş), Misra (yedi), Sankirna (dokuz)."

Talâların çeşitli kombinasyonları vardır; jampa tâla (ağır + çok hızlı + hızlı), rupaka tâla (hızlı + ağır) vb. Bu ritmik birleşimlerin her birinin kendi özellikleri olabilir (May, 1983, s. 103). Talâ içindeki ritmik bölünme ve "sam" denilen birinci vuruş, en önemli ölçü faktörlerindendir. Aynı sayıda vuruşa sahip talâlar içindeki bölünmeler ve vurgular farklı olabilmektedir. Örneğin, 14 vuruşlu *Dhamar* talâsı 5+5+4 şeklinde bölünmüştür. Ada *Chautal* talâsı da aynı vuruş sayısından oluşur, lakin farklı bölünür; 2+4+4+4. Bir diğer *Chanchar* talâsında ise bölünme 3+4+3+4 şeklindedir (Ulziferov, 2005, s. 721). Klasik Hint müziğinde zaman "Kala", tempo ise "Laya" kavramlarıyla adlandırılmakta ve beş ana laya türü bulunmaktadır. Bunlar, şu şekilde sıralanmaktadır: Ati Vilambit Laya (çok yavaş tempo), Vilambit Laya (yavaş tempo), Madya Laya (orta tempo), Durut Laya (hızlı tempo) ve Ati Durut Laya (çok hızlı tempo) (Özkan, 2021, s. 31).

Tablo 1. Rupak Taal (7 vuruş) 3+2+2 Vilambit Laya (Özkan, 2021, s. 52).⁴

O			1		2	
I	I	I	I	I	I	I
Tin	Tin	Na	Dhin	Na	Dhin	Na
1	2	3	4	5	6	7

Hint müziğinde talâların icrasında kullanılan en önemli vurmalı çalgıların başında Hint müzik türünün simgesi haline gelmiş, tabla enstrümanı yer almaktadır. Tabla, iki parçadan oluşan vurmalı hint çalgısıdır. Hindistan'da yaygın olarak kullanılan tabla, iki parçadan oluşan bir eşlik enstrümanıdır. Rivayete göre, Orta Çağ'da bir müzisyen, Pakhawaj'ın yüksek sesini azaltmak için onu ikiye bölmüş ve böylece tabla ortaya çıkmıştır. Sağ elin çaldığı parçaya "Dayan" (dahina) denir. Bu parça sisam ağacından yapılmıştır. Sol elin çaldığı parçaya ise "Bayan" (duggi) denilmektedir. Bu parça ise bakır, pirinç veya bronz gibi metallerden üretilmektedir (SACAR, 1999, s. 165-166). Derilerin ortasında bulunan siyah daire ise demir tozu, is ve zamkın karıştırılmasıyla ve derinin bir

⁴ Talâ örneği, Rupak Taal (7 vuruş) 3+2+2.

milim içinde yer alacak şekilde konumlandırılmasıyla yapılmaktadır. Bu yöntemle çalgının, tını zenginliği ve doğal efektif ses derinliği kazanması sağlanmış olur. Tabla, kendine has seslerin ritmik hecelere aktarılması sonucu (ta, te, da, digida vb.) senkronize bir metotla çalınır (Pingle, 1962, s. 107). Ayrıca, Hint müziğinde ritim eğitimi, genellikle usta-çırak ilişkisine dayanmakla birlikte, bu eğitim küçük yaşlarda başlamaktadır.



Görsel 3. Tabla (Shirali, 1977, s. 104).

Orta Cava Gamelan Müziği ve Geleneksel Çalgı Topluluğu

Gamelan, Endonezya'nın geleneksel orkestrasını ve genellikle vurmali çalgılardan oluşan bu orkestrayla icra edilen müzik türünü ifade eden bir terimdir. Ayrıca, Endonezya ve Güneydoğu Asya dillerinde "müzik topluluğu" anlamına gelmektedir. Bu terim hem müziği hem onu icra eden topluluğu hem de kullanılan çalgıları kapsamaktadır. Sözcüğün kökeni, Bali dilindeki gambel (çalmak) ve Java dilindeki gamel (alet, araç) kelimelerinden türemiştir. Gamelan müziği, ağırlıklı olarak bronz, demir, bambu ve ahşap malzemelerden yapılan vurmali çalgılarla icra edilmektedir. En yaygın kullanılan çalgılar arasında metal gonglar, ziller, büyük çanlar ve iki başlı davullar yer almaktadır. Bu topluluklarda, akortlanmış vurmali çalgılar ağırlıklı olup, gonglar ve metalofonlar ön plandadır. Çeşitli metallerden üretilen gonglar, asılı veya yatay şekilde düzenlenmekte ve çekiç benzeri aletlerle vurularak icra edilmektedir. (Wendt ve Bader, 2019: 129-130). Bazı topluluklarda üflemleri ve telli çalgılar ile vokal icralara da rastlanır. Gamelan müziğinin temelini oluşturan ses sistemleri beşli ve yedili gamlara dayanır ve Batı müziğinden farklı olarak eşit olmayan aralıklara sahiptir. Tarihsel süreçte Hint Okyanusu ticaret yolları aracılığıyla Çin, Güney Asya, Hindistan, Ortadoğu ve Avrupa'dan etkiler alan Gamelan müziği, zamanla Endonezya'nın yerel inançları ve kültürel ritüelleriyle harmanlanmıştır. Geleneksel inanişaya göre, Gamelan'ın kökeni, tanrılarla iletişim kurmak için gong icat eden mitolojik bir keşişe dayanmaktadır (Balkarlı, 2002, s. 17-18). Pfeifer'a (2014, s. 11) göre:

"Gamelan müziği, Cava kültüründe önemli bir yer tutmakla birlikte, karmaşık bir yapıya sahiptir. Cava'nın geleneksel müziği, tıpkı diğer kültürlerdeki müzik türleri gibi çeşitli işlevler için icra edilebilir; bu işlevler eğlenceden ritüele, meditasyondan kutlamaya kadar geniş bir yelpazeye yayılmaktadır. Bu müzik, yalnızca estetik bir deneyim sunmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve ritüel bağlamlarda da derin bir anlam taşır. Gamelan müziği, neredeyse hiçbir zaman sadece müzik yapmak amacıyla icra edilmez; dans, drama veya diğer performatif sanatlarla birlikte sunulması yaygın bir uygulamadır."



Görsel 4. Geleneksel Endonezya enstrümanları.

(https://www.newworldencyclopedia.org/entry/File:Traditional_indonesian_instruments02.jpg).

Cava gamelan müziği, Hindu-Budist zaman anlayışının istikrarını yansıtarak, Hint mitolojik inançlarının Endonezya inanç sistemleri üzerindeki etkisini ortaya koymaktadır. Gamelan orkestralarının kolotomik yapısı, zamanın döngüsel kavranışını müzikal düzlemde ifade etmektedir (Hürer, 2019, s. 49). Gamelan müziği, törensel ve toplumsal etkinliklerde kullanılan yüksek sesli enstrümantal yapı ile daha melodik ve şiirsel bir karakter taşıyan iki temel stile sahiptir. Java geleneğinde müzik, şiirle bütünleşik bir formda icra edilir. Gamelan toplulukları, 20 ila 75 çalgıdan oluşmakta olup, Batı müziğindeki kesin nota sistemine bağlı değildir. Bu esneklik, doğaçlamaya geniş bir alan tanıyarak müzikal ifadeyi zenginleştirmektedir (Balkarlı, 2002, s. 18-19). Gamelan müziği, Batı müziğinin doğrusal yapısının aksine döngüsel ve kolotomik bir zamansal organizasyona sahiptir. Bu yapı, noktalama işlevi gören çalgılar tarafından belirlenir. Topluluğun en önemli enstrümanı olan gong ageng, her döngünün başlangıç ve bitişini işaretleyerek gamelan müziğinin mistik yönünü simgeler. Daha küçük gonglar olan kempul ve gong suwukan ile kenong, kethuk ve kempyang gibi ters çevrilmiş tencere biçimindeki çalgılar ritmik yapıyı destekler. Kendang (davul) ise topluluğun lideri olarak tempo değişimlerini yönetir ve dans (tari) ile gölge kuklası tiyatrosu (wayang kulit) gibi sahne sanatlarıyla etkileşim sağlar. Tüm bu çalgılar, gamelan müziğinin ritmik döngüsünü belirleyerek zamansal yapının oluşumunda merkezi bir rol oynar (Wilson, 2022).

“Gamelan orkestraları, senfoni orkestralarına benzer şekilde kavramsal olarak müzikal bir birliği temsil etse de içerik ve yapıları bakımından benzersizdir. Her bir gamelan, enstrüman seti olarak özenle tasarlanmış ve nesilden nesile aktarılan, manevi bir değeri olan bir topluluktur. Gamelan setinin bir arada tutulması, bu setlerin bireysel enstrümanlar olarak ayrılmasının kültürel açıdan kabul edilmemesini sağlar. Cava’da, her gamelan topluluğu kendi setiyle bütünleşmiş bir şekilde varlık gösterir ve bu setler, her biri kendine özgü manevi güçlere sahip kabul edilir. Ayrıca, Cava müzisyenleri genellikle kendi enstrümanlarına sahip olmayıp, performans yapacakları seti kullanarak icra yaparlar. Bu unsurlar, gamelan orkestralarının sadece müziksel değil, aynı zamanda kültürel ve manevi bir kimlik taşıyan kompleks yapılar olduğuna işaret eder. Gamelan topluluklarının bir arada varlığı, müziğin toplumsal işlevini ve kültürel sürekliliğini vurgulayan önemli bir özelliktir” (Pfeifer, 2014, s. 11).

Cava gamelan topluluğu, temel olarak metalofonlar, membranofonlar, kordofonlar ve zaman zaman bir vokalistten oluşan zengin bir enstrümantal yapıya sahiptir. Bu topluluktaki en belirgin çalgılar, akortlanmış gonglar ve metal tuşlu enstrümanlardan oluşan idiofonlardır. Cavalı müzisyenler, bronz gamelan çalgılarını genellikle iki temel kategoriye ayırır: *pencon* (veya *penclon*), yani bombeli veya çıkıntılı yüzeye sahip

gonglardan oluşan çalgılar ve *wilahan*, yani bronz levha tuşlara sahip çalgılar (Spiller, 2004, 60). Bu müzik türünde kullanılan muhtelif çalgıların niteliklerine bakıldığında:

Gong: Gamelan topluluklarında kullanılan Slendro ve Pelog akort sistemlerine ait her takımda üç gong bulunur; iki Gong Ageng ve bir Gong Suwukan. Yaklaşık 90 santimetre çapında bronzdan yapılan bu gonglar, ahşap çerçevelere asılı olarak icra edilir ve müzikal cümlelerin uzun bölümlerini belirginleştirmek amacıyla kullanılır. Gamelan orkestrasının en büyük ve en saygın çalgısı olan Gong Ageng, kolotomik yapının temel unsurlarını vurgulayan merkezi enstrümandır. Geleneksel icra pratiğinde, besteler genellikle Gong Ageng'in vuruşuyla başlar ve aynı şekilde sonlanır. Daha küçük boyuttaki Gong Suwukan ise kolotomik yapının alt bölümlerini işaretleyerek ritmik organizasyonu destekler. Bu enstrümanlar, gamelan müziğinin döngüsel zaman anlayışını güçlendirerek yapısal bütünlüğünü sağlamaktadır (Balkarlı, 2002, s. 23; Pfeifer, 2014, s. 11-13).



Görsel 5. Gong Ageng.⁵



Görsel 6. Gong Suwuk.

Kempul: "Daha küçük gonglardır ve küçük cümleleri bitirirler. Slendro ve Pelog setlerinde altı ya da on kempul vardır" (Balkarlı, 2002, s. 23).

Kethuk ve Kempyang: Kethuk, yatay konumlandırılmış, tek bir kazan şeklindeki gongdan oluşurken, Kempyang bir veya iki gongdan meydana gelebilir. Her iki çalgı da bir bestede daha küçük bölümleri vurgulamak için kullanılır. Soldaki düz tepeli gong Kethuk, sağdaki eğimli tepeli gong ise Kempyang'dır (Pfeifer, 2014, s. 14).



Görsel 7. Kempul.



Görsel 8. Kethuk ve Kempyang.

Kenong: "Tahta çerçeveler içinde çapraz duran tellere yatay bir biçimde yerleştirilmiş küçük gonglardır" (Balkarlı, 2002, s. 23).

Bonang: akortlanmış kazan şeklinde gonglardan oluşan bir enstrümandır ve ip sarılı ahşap tokmaklarla çalınır. İcracı, bir tokmakla yeni bir nota üretirken, diğer tokmakla önceki gongun titreşimini bastırır. Bonang, boyutlarına göre iki türe ayrılır: bonang barung ve bonang panerus. Aşağıda gösterilen enstrüman, orta büyüklükteki bonang barungdur (Pfeifer, 2014, s. 15).

⁵ Görsel 5-13. numaraları arası tüm görseller (Pfeifer, 2014, s. 12-16).



Görsel 9. Kenong.



Görsel 10. Bonang.

Saron: Saron, altı ya da yedi tuştan oluşan bir oktavlık ses aralığına sahip tuşlu çalgıları ifade eden genel bir terimdir. Orta Cava’da saron ailesi, farklı boyutlara ve ses aralıklarına sahip enstrümanlardan oluşur. Büyük saron demung, orta boy saron barung’a kıyasla bir oktav daha pes, küçük saron panerus (peking) ise saron barung’dan bir oktav daha tiz akortlanmıştır. Gamelan topluluklarında genellikle her boyutta birden fazla saron bulunur ve bireysel icracılar yalnızca bir oktavlık ses aralığına sahip olsalar da tüm saronlar bir araya geldiğinde üç oktavlık bir kapsam oluşturur (Spiller, 2004, 91).



Görsel 11. Saron (Demung, Sarong, Peking).

Slentem: “İnce bronzlar bir bambunun üzerinde sallandırılmıştır ve ucu süngerle kaplanmış diskli bir sopa ile çalınır” (Balkarlı, 2002, s. 23).

Gender: Slentem’e benzer bir enstrüman olup, daha fazla bronz çubuğa sahip, daha küçük bambudan yapılmış ve iki disk şeklindeki tokmakla çalınan bir çalgıdır. Melodiyi temel alarak süsleyici bir işlev görür ve genellikle bir oktavdan daha geniş bir ses aralığına sahiptir (Pfeifer, 2014, s. 13; Balkarlı, 2002, s. 23).

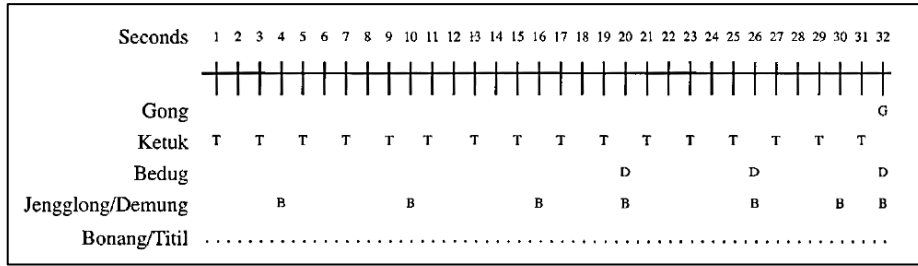


Görsel 12. Slenthem.



Görsel 13. Gender.

“Gamelan müziğinde her enstrüman, eşzamanlı icrada dahi kendine özgü tınısal karakterini korur ve bu durum, dinleyicinin farklı katmanları algılamasını kolaylaştırır. Bu algı durumu, Cirebon gamelan sekaten eserleri üzerinden incelendiğinde, ritmik yapının belirginleşmesinde ketuk önemli bir unsur olup, keskin vuruşları ve hızlı sönümlenmesi sayesinde zamanı daha küçük birimlere ayırır. Bu düzenli zaman bölünmeleri, etnomüzikoloji literatüründe kolotomik form veya kolotomi olarak adlandırılmaktadır. Bu terimler, Yunanca “ritmik birim” anlamına gelen “colon” kelimesinden ve bölme ya da kesme anlamı taşıyan “-tomy” veya “-tomic” eklerinden türetilmiştir. Büyük gonglar ise geniş zaman dilimlerini belirleme işlevi üstlenerek müzikal yapıyı destekler. Örneğin, otuz iki saniyelik bir zaman bölümü, insan algısına uygun hale getirilmek üzere daha küçük birimlere ayrılarak organize edilir” (Spiller, 2004, s. 68-69).



Görsel 14. "Lagu Sekaten" için Kolotomik Zaman Çizelgesi (Spiller, 2004, 69).

Bu müzik geleneğiyle ilgili olarak son olarak şunu ifade etmek gerekir ki gamelan çalgı takımlarını birbirinden ayıran en önemli özelliklerden biri akort sistemidir. Çalgı yapımcıları, her gamelan takımındaki enstrümanları özenle akort ederek birbirleriyle uyumlu hâle getirir. Bu nedenle, farklı gamelan takımları arasında enstrüman değişimi nadiren mümkündür (Spiller, 2004, 64).

Sonuç

Çalışma, Türk, Hint ve Orta Cava gamelan müziklerinde ritmin yalnızca zamanın bölünmesiyle sınırlı kalmadığını, aynı zamanda kültürel ve estetik yapının bir parçası olduğunu göstermektedir. Her üç geleneğe de ritmik sistemler döngüsel bir zaman anlayışına dayanmakta ve müziğin karakterini belirleyen temel unsurlar arasında yer almaktadır. Türk müziğinde usûller, Hint müziğinde tâlalar ve gamelan müziğinde colotomic yapı, müziğin ritmik örgüsünü oluşturan farklı sistemler olarak işlev görse de ortak nokta ritmin müzikal kimlik inşasında merkezi bir rol üstlenmesidir. Öncelikle, Türk müziğinde usûl sisteminin, ritmik kalıpların ezgiyle uyum içinde yapılandığı ve özellikle kudüm gibi vurmali çalgılar aracılığıyla icra edilen bir ritmik organizasyon sunduğu belirlenmiştir. Usûl, yalnızca müziğin zaman çerçevesini oluşturmakla kalmayıp, müziğin icra ediliş biçimine de yön vermektedir. Hint müziğinde tâla, müziğin matematiksel ve doğaçlamaya açık yapısını belirleyen temel unsur olarak öne çıkmaktadır. Talâlar, belirli vuruş kombinasyonlarına dayanarak döngüsel bir ritmik anlayış sunmakta ve ritmin yapı taşı olarak müzikal ifadenin temelinde yer almaktadır.

Bu sistem, özellikle tabla enstrümanı üzerinden şekillenmekte ve icracının doğaçlama yapmasına olanak tanımaktadır. Orta Cava gamelan müziğinde colotomic yapı, zamanın hiyerarşik bir şekilde organize edilmesini sağlamakta ve bu durum özellikle gong ageng, kempul ve kenong gibi vurmali çalgılarla belirgin hale gelmektedir. Gamelan müziğinin ritmik organizasyonu, törenselleşmiş ve mistik bir işlev görmekte olup, Batı müziğinden farklı olarak doğrusal değil, döngüsel bir zaman anlayışına dayanmaktadır. Bu üç müzik geleneğinin karşılaştırmalı analizi, ritmin yalnızca bir zaman ölçüsü ya da tempo belirleyici olmadığını, aynı zamanda müzikal kimliği ve kültürel anlamları şekillendiren temel bir yapı taşı olduğunu ortaya koymaktadır. Çalışma, Batı merkezli ritim teorilerinin ötesine geçerek, Batı dışındaki geleneklerin ritim anlayışlarının nasıl işlendiğine dair genel bir perspektif sunmaktadır.

Kaynakça

- Arel, H. S. (1993). *Prozodi dersleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ayverdi, İ. (2010). *Misalli büyük Türkçe sözlük*. İstanbul: Kubbealtı.
- Bailey, D. (2001). *Doğaçlama* (ed. A. Bucak). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Balkarlı, C. S. (2002). *John Cage'in hazırlanmış piyanosu ve Endonezya geleneksel orkestrası gamelan*. [Sanatta Yeterlilik Tezi]. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

- Doğan M. F. & Maral, H. A. (2019). Geleneksel Kuzey Hindistan müziği'nden bir referans modeli olarak gharânâlar. *International Journal of Social Sciences*, 3(1), 17-32.
- Gosvami, O. (1961). *The story of Indian music: Its growth and synthesis*. Bombay: Asia Publishing House.
- Hürer, O. C. (2019). *Minimalist müzikte tekrar ve değişim düşüncesi bağlamında müzikte zaman organizasyonu*. [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Kerimov, R. (2013). Geleneksel Hint müziğinin yapısı. *Avrasya İncelemeleri Dergisi*, 2(2), 305-321.
- Kurt, C. (2022). *Hafız Amir Ateş'in dini eserlerinde profesyonel icraya yönelik yaklaşım ile kudüm çalım tekniği*. [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul: İstanbul Okan Üniversitesi.
- May, E. (1983). *Musics of many cultures: An introduction*. USA: University of California Press.
- Özgür, Ü., ve Aydoğan, S. (2015). *Gelenekten geleceğe makamsal Türk müziği*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Özkan, G. (2021). *Tabla sanatı*. Ankara: Duvar yayınları.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk mûsikîsi kavram ve terimleri ansiklopedisi*. Ankara: AKM Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2005). Arif Sağ Üstad'ın davullar çalınırken çalışması vesilesiyle Anadolu müziğinde usuller. <https://www.turkuler.com/yazi/anadolumuziginde.asp>, [Erişim Tarihi: 12 Haziran 2024].
- Pfeifer, C. W. B. (2014). *Singa Nebah: Adapting a Javanese gamelan composition for a Western percussion ensemble*. [PhD Thesis]. Washington: University of Washington.
- Pingle, B. (1962). *History of Indian music*. Calcutta: Published by Sushil Gupta Pvt. Ltd.
- Popley, H. A. (1921). *The music of India*. London: Oxford University Press.
- Puspita, A. (2008). *The influence of balinese gamelan on the music of olivier messiaen*. [Doktora Tezi]. Ohio: University of Cincinnati.
- Rangayyan, R. (2018). *An introduction to the classical music of India*. <https://rangayyan.ca/WebFilesEngg/music.pdf>, [Erişim Tarihi: 18 Haziran 2024].
- SACAR (1999). *Alaap: A discovery of Indian classical music*. Mumbai, India: Times Music.
- Sachs, C. (1953). *Rhythm and tempo*. New York: W.W.Norton & Company.
- Shirali, V. (1977). *Sargam an intrioudction to Indian music*. New Delhi: Abhinav Publications.
- Spiller, H. (2004). *Gamelan: The traditional sounds of Indonesia*. California: ABC-CLIO.
- Terzi, C. (2015). *Türk halk müziğinde metrik yapı*. İstanbul: İTÜ Yayınları.
- Ulzıferov, O. (2005). *Kulturnoe nasledie İndii (cultural heritage of India)*. Moscov: Vostok-Zapad (East-West).
- Ungay, H. (2002). *TDV İslâm ansiklopedisi*, C. 26. Ankara: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- Uslu, R. (2014). Hint ve Türk müziği etkileşimi. *Sabah Ülkesi Dergisi*, 39, 50-53.
- Uzunbaş, F. (2012). *Türk dünyasında kullanılan geleneksel idiofon ve membranofon vurmali çalgılar ve koltuk davulu notasyon örneği*. [Yüksek Lisans Tezi]. Sakarya: Sakarya Üniversitesi.

- Wendt, G. & Bader, R. (2019). *Analysis and perception of javanese gamelan tunings*. R. Bader (Ed.), *Computational Phonogram Archiving* içinde (s. 129-142). Springer International Publishing.
- Wilson, L. G. (2022). *Instruments of the central Javanese gamelan: Introduction*. <https://centerforworldmusic.org/2022/08/instruments-of-the-central-javanese-gamelan-1/>, [Erişim Tarihi: 28 Haziran 2024].
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.