YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
https://dergipark.org.tr/en/pub/ymd
e-ISSN: 2792-0178

| | |
|---|---|
| Article Type / Makalenin Türü | : Review Article / Derleme Makalesi |
| Date Received / Geliş Tarihi | : 03.12.2025 |
| Date Accepted / Kabul Tarihi | : 19.02.2026 |
| Date Published / Yayın Tarihi | : 24.02.2026 |
| DOI | : https://doi.org/10.51576/ymd.1835185 |
| e-ISSN | : 2792-0178 |
| Plagiarism / İntihal | :This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism. / Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. |


# GAMELANIN KÜLTÜREL ONTOLOJİSİ: RİTÜEL, ZANAAT VE TINI EPİSTEMOLOJİSİNİN BATI MÜZİK PRATİKLERİNE YANSIMASI

TURAN, Özgür[1]

## ÖZ

Bu çalışma, bir müzik topluluğu ve çalgılar bütünü olan gamelan geleneğini; ritüel, zanaat ve tını arasındaki ilişkilerden beslenen çok katmanlı bir epistemolojik yapı olarak ele alır. Gamelan, Cava ve Bali kültürlerinde toplumsal birlikteliğin ve kozmik düzenin ses aracılığıyla temsil edildiği bir sistem olarak konumlanır. Çalgı yapımında kullanılan bronz, bambu ve ahşap gibi malzemeler, ustaların sezgisel bilgisi (*rasa*) ile ruhsal enerjisi (*semangat*) doğrultusunda biçimlenen kültürel göstergeler olarak değerlendirilir. Bu bağlamda gamelan içinde çalgı yapımı, teknik süreçten çok kutsal bir edim niteliği taşır. Cava ve Bali'deki *empu* ustalarının üretim pratikleri, bilginin maddi ve manevi düzlemler arasında döngüsel biçimde aktarıldığı bir ritüel epistemolojisini yansıtır. Bunun yanı sıra çalışma, gamelanın ontolojik ve estetik boyutlarının Batı müzik pratiklerine yansımalarını da irdeler. Özellikle 20. yüzyılda Harrison, Cage ve Britten gibi besteciler gamelanın döngüsel zaman anlayışını, çok katmanlı tını örgütlenmesini ve ses merkezli estetik ilkelerini kendi müzik yaklaşımlarına taşımış; bu etkileşim, yerleşik Batı sanat müziği geleneğinin rasyonalist ve standartlaştırılmış ideal tını modeline karşı, tını idealleri perspektifinden gelişen bir ses estetiğinin görünürlük kazanmasına katkı sağlamıştır. Bu yönüyle gamelan, tınıyı işitsel bir olgu olmanın ötesinde, toplumsal, etik ve metafizik bir varlık biçimi olarak yeniden tanımlayan bir kültürel sistem sunmaktadır. Disiplinlerarası yaklaşımla kurgulanan bu çalışmada yöntemsel çerçeve kapsamında literatür taraması, tarihsel belge incelemesi ve gamelan yapım ritüellerine ilişkin görsel

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Çalgı Yapımı ve Onarımı Bölümü, ozgur_turan@anadolu.edu.tr, https://orcid.org/0000-0003-0925-9687

ve sözlü verilerin çözümlemesi temel araştırma yöntemleri olarak kullanılmış, çalgı yapımı perspektifinden tını epistemolojisi ritüel, zanaat ve ontoloji eksenlerinde ele alınmış; farklı kültürlerin müzik pratikleri arasındaki sınırların geçirgenliği tartışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Gamelan, organoloji, çalgı yapımı, tını epistemolojisi, ritüel, zanaat.

# THE CULTURAL ONTOLOGY OF GAMELAN: THE REFLECTION OF RITUAL, CRAFTSMANSHIP, AND THE EPISTEMOLOGY OF TIMBRE ON WESTERN MUSICAL PRACTICES

**ABSTRACT**

This study examines the gamelan tradition—an ensemble practice and a corpus of instruments—as a multilayered epistemological structure shaped by the relationships among ritual, craft, and timbre. In Javanese and Balinese cultures, gamelan functions as a system through which social unity and cosmic order are expressed in sound. Materials such as bronze, bamboo, and wood used in instrument making are understood as cultural signifiers shaped by the masters' intuitive knowledge (*rasa*) and spiritual energy (*semangat*). Within this framework, instrument making in the gamelan context carries the character of a sacred act rather than a purely technical procedure. The production practices of *empu* masters in Java and Bali reflect a ritual epistemology in which knowledge circulates between material and spiritual realms. The study also explores the reflections of Gamelan's ontological and aesthetic dimensions in Western musical practices. In the twentieth century, composers such as Harrison, Cage, and Britten incorporated the Gamelan's cyclical conception of time, its multilayered timbral organisation, and its sound-centred aesthetic principles into their own musical approaches. This interaction contributed to the emergence of a sonic aesthetic, developed from the perspective of timbral ideals, offering an alternative to the rationalist and standardised ideal-tone model embedded in the Western art music tradition. From this perspective, gamelan can be regarded as a cultural system that redefines timbre beyond a purely auditory phenomenon, framing it as a social, ethical, and metaphysical mode of existence. The methodological framework of the study was designed through an interdisciplinary approach, employing a literature review, historical document analysis, and the interpretation of visual and oral data concerning gamelan instrument-making rituals. The epistemology of timbre is examined from the perspective of instrument making across the axes of ritual, craft, and ontology, and the permeability of boundaries among musical practices across cultures is discussed.

**Keywords:** Gamelan, organology, instrument-making, timbre epistemology, ritual, craftsmanship.

## GİRİŞ

Cava ve Bali kökenli gamelan geleneği, çoğu zaman bir çalgılar topluluğu başlığı altında ele alınsa da çalgı yapımı, icra süreçleri ve ritüel gibi pratiklerin iç içe geçtiği çok katmanlı bir kültürel-ekolojik sistemin parçası olarak düşünülmeyi gerektirir. Gamelan terimi[2], Cava dilindeki

[2] Gamelan kelimesi Endonezya ve Güneydoğu Asya dillerinde "müzik topluluğu" anlamına gelir ve bu yönüyle müzik icrasını, çalgı yapımını, törenleri, kutsama ritüellerini ve bu süreçlerdeki toplumsal ilişkileri de kapsar. Gamelan çalgıları çoğunlukla bakır, kalay, tunç, demir, bambu ve ahşap gibi malzemelerden üretilir; bu malzemeler, yerel zanaatkârlık epistemolojisinin ve kutsal zanaat ritüellerinin sürekliliğini yansıtır. Her gamelan seti kendine özgü bir akort sistemine sahiptir ve başka bir setle değiştirilemez; bu nedenle her biri biricik bir tını kimliğini temsil eder.

"vurmak/çekiçlemek" anlamına gelen *gamel* fiilinden türemiştir ve bronz idiyofonlar (metallofonlar, gonglar) ile membranofonların (davullar) etkileşimine dayalı, yerel akort ve tını ideallerini önceleyen örgütlü bir ses evrenini ifade eder. Bu müziksel evren, Cava, Bali, Sunda gibi farklı bölgelerde kendine özgü biçimlerde kurumsallaşmış; toplumsal ve ritüel işlevleriyle kültürel belleğin en güçlü taşıyıcılarından biri hâline gelmiştir (Lindsay, 1989: 7; Sumarsam, 1995: 13). Tarihsel olarak gamelan, saray ve tapınak merkezli ritüel-estetik ağların bir parçası olarak doğmuş, *wayang kulit* (gölge tiyatrosu) ve *tembang* (şiirsel şarkı) gibi icra biçimleriyle eşzamanlı olarak evrilmiştir. Bu organolojik çeşitlilik, 'raslamsal' olarak kasıtlı bir çoğulculuk/çeşitlilik ilkesine dayanır: her gamelan setinin kendi tınısı, yerel kimliğin ve topluluk hafızasının ses aracılığıyla temsil edilmesidir (Sorrell, 1990: 107; Sutton, 1991: 192; Sumarsam, 1995: 2). Cava'da beş perdeli *sléndro* ve yedi perdeli *pélog* dizileri, Batı müziğinin eşit aralıklı tamperaman sistemine indirgenemeyen, ilişkisel bir uyum mantığına göre işler; bu da gamelanın *laras* (akort) ve *pathet* (mod) anlayışını kültürel bir estetik model hâline getirir (Perlman, 2004: 14; Sumarsam, 1995: 33). Bu çalışmanın merkezî savı, gamelan tınısının atölyeden icraya uzanan ritüelistik bir üretim pratiği içinde biçimlenen özgün süreçlere odaklanır. Ustalar (*empu*), metal döküm ve akort süreçlerini özdisiplin (*laku*), toplu adak (*slametan*) ve sezgisel duyum (*rasa*) ilkeleriyle icra ederler. Bu bağlamda gamelanda çalgı yapımı salt teknik bir eylemden öte; etik ve ruhsal bir pratiğe dönüşür, her çalgı topluluğun niyetini, belleğini ve ruhunu taşıyan "yaşayan bir varlık" (*semangat*) hâline gelir (Geertz, 1960: 11; Handayani ve Swazey, 2018: 313; Magnis-Suseno, 1997: 86). İcra düzeyinde ise, *balungan* (ana melodik omurga) etrafında gelişen çok katmanlı dokular ve *kolotomik* zaman örgüsü, tınıyı salt akustik bir sonuçtan ziyade toplumsal uyumun ve ritüel sürekliliğin tezahürü olarak konumlandırır (Brinner, 1995: 22; Perlman, 2004: 22). Gamelan topluluklarında bireysel virtüoziteden ziyade kolektif senkronizasyon, döngüsel zaman algısı ve tını uyumu ön plandadır. Bu nedenle gamelan, Cava ve Bali kültürlerinde bir müzik geleneğini, topluluk bilincini, *rasa*'yı (içsel duyum) ve toplumsal düzeni temsil eden bir yaşam pratiğidir. Ayrıca gamelan, Yogyakarta'daki *Sekaten* kutlamaları gibi İslamî ritüellerde ve Bali'deki arınma törenlerinde farklı dinsel katmanlarla bütünleşmiştir. Bu uygulamalar, müziğin törensel meşruiyetini başlatıcı ve bitirici işaretler, mekânsal düzenlemeler ve kutsal zamanlarla kuran estetik mantığın göstergesidir. Sonuç olarak gamelan, kutsal ile dünyevi arasındaki sınırda, kimlik ve hafızanın ses aracılığıyla yeniden üretildiği bir kültürel alan yaratır (Sutton, 1991: 195).

Öte yandan 19. yüzyıl sonlarında Debussy ile başlayan Batı ilgisi, 20. yüzyılda Lou Harrison, John Cage, Benjamin Britten ve Steve Reich gibi bestecilerle yeni bir yön kazanmıştır. Bu sanatçılar, gamelanın döngüsel zaman anlayışını ve tını idealini kendi çalgı yapım ve kompozisyon pratiklerine taşımış, Batı'nın rasyonel "ideal tını" anlayışına karşı çoğul, zanaatkâr ve ruhsal bir tını ideali önermişlerdir. Böylelikle *gamelan*, farklı müzik pratikleri arasında estetik bir köprü ve ses ve tını aracılığıyla düşünmenin alternatif bir biçimi olarak da yeniden tanımlanmıştır.

**Amaç ve Önem**

Bu araştırmanın amacı, gamelan geleneğini bir müzik topluluğu ve çalgılar bütünü olarak; ritüel, zanaat ve tını epistemolojisini bir arada barındıran çok katmanlı kültürel bir sistem olarak incelemektir. Çalışma, gamelan çalgı yapımında ustaların sezgisel bilgisi (*rasa*), ritüel uygulamalar (*slametan, laku*), maddi kültür ile manevi pratiklerin birlikteliği ve tınının ontolojik anlamı üzerine odaklanır. Ayrıca gamelan estetiğinin Batı müzik geleneğine etkisini özellikle Debussy, Harrison ve Cage gibi bestecilerin çalışmaları üzerinden inceleyerek tını düşüncesinin dönüşümünü tartışır. Bu yönüyle çalışma, organoloji, kültürel antropoloji ve ritüel estetiği alanlarında özgün bir çerçeve sunar; tınıyı salt akustik bir çıktıya indirgemeksizin kültürel bir varlık biçimi olarak ele alır.

### Problem Durumu

Gamelan geleneği, tarih boyunca ritüelistik ve toplumsal uzlaşıyı temsil eden bir müzik pratiği olarak varlığını sürdürmüş olsa da günümüzde bu geleneğin kültürel, ontolojik ve zanaatkârlık merkezli boyutları ve Batı müzik düşüncesi ile kurduğu etkileşim çoğu çalışmada sınırlı biçimde incelenmektedir. Bu çalışma, gamelan geleneğinin ritüel temelli çalgı yapımı ve tını anlayışının Batı müzik düşüncesini hangi yönlerden etkilediği ve tını kavramının yeniden yorumlanmasına nasıl katkıda bulunduğu sorusuna odaklanır.

### Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini, gamelan geleneğinin çalgı yapımı, ritüel uygulamaları ve tarihsel-kültürel bağlamı oluşturmaktadır. Örneklem, Cava ve Bali bölgelerinde gamelan yapımına ilişkin ritüelleri, usta yapımcıların üretim süreçlerini, kutsal gamelan setlerini, belirli ritüel törenleri ve buna koşut biçimde 20. yüzyılda gamelan geleneğinden etkilenmiş seçili Batı bestecilerinin çalışmalarını kapsamaktadır. Bu örneklem, kültürel temsiliyet ve veri çeşitliliği açısından gamelan geleneğinin çok boyutlu yapısını ve tını anlayışını kavramaya yönelik güçlü bir analitik perspektif oluşturmayı mümkün kılar.

### Sınırlılıklar

Çalışma gamelan geleneğinin tüm bölgesel varyantlarını kapsamamaktadır; odak Cava ve Bali çevresindeki tarihsel, ritüel ve organolojik uygulamalardır. Ritüellerin kültürel yorumu, yazılı kaynaklar ve mevcut etnografik belgeler üzerinden yapılmıştır. Batı müzik geleneğiyle ilişkiler, Debussy, Harrison, Cage ve Britten gibi öncü bestecilerle sınırlandırılmıştır.

## YÖNTEM

Nitel araştırma yöntemleriyle yürütülen bu makalede üç temel yöntem benimsenmiştir. İlk olarak literatür taraması kapsamında gamelanın tarihsel gelişimi, çalgı yapım ritüelleri, akort sistemleri ve kültürel bağlamına ilişkin ulusal ve uluslararası kaynaklar incelenmiştir. İkinci olarak tarihsel belge analizi yoluyla Majapahit döneminden günümüze uzanan süreçte gamelanın kültürel işlevini belgeleyen yazmalar, görsel materyaller ve tarihsel kayıtlar değerlendirilmiştir. Üçüncü aşamada ise ritüel ve çalgı yapım süreçlerinin çözümlemesi gerçekleştirilmiş; gamelan yapımında kullanılan malzemeler, ritüel pratikler (*slametan*, *laku*), ustaların sezgisel bilgi anlayışı (*rasa*) ve tını kavrayışı betimsel bir yaklaşımla ele alınmıştır. Buna ek olarak, Batı'da gamelan geleneğinden etkilenmiş sanatçıların çalışmaları nitel yöntemle değerlendirilmiştir. Böylelikle gamelan geleneğinin, ritüel–zanaat–tını ekseninde şekillenen çok katmanlı bir epistemolojik yapı içinde analiz edilmesi mümkün hâle gelmektedir.

## BULGULAR

### Gamelanın Tarihsel ve Kültürel Temelleri

Gamelan, Endonezya'nın üç ana kültür merkezi Cava, Sunda ve Bali'nin ortak kültürel belleğinde derin kökler salmış, çok katmanlı bir müzik sistemidir. Tarih boyunca bir icra biçimi olmanın ötesinde dinsel ritüellerin, toplumsal aidiyetin ve estetik düşüncenin taşıyıcısı olarak sarayların, tapınakların ve köy yaşamının merkezinde yer almıştır. Yerelleşmiş üsluplar bu çeşitliliği belirginleştirir: Bali gamelanları yüksek tempolu, dinamik vuruşlu ve dramatik geçişleriyle enerjik bir yapı sunarken; Cava gamelanları daha yavaş, lirik ve meditatif üsluba yaslanır. Madura ve Lombok da kendi yerel varyantlarını geliştirerek bu mozaiğe katkıda bulunmuştur (Hanstein ve Hanstein, 2017: 93). Kökenleri, 8. yüzyıldan 11. yüzyıla uzanan ve Hindu-Budist krallıkların

egemen olduğu döneme dayanmaktadır. Bu çağlarda Cava, Sumatra ve Bali arasında yoğun kültürel alışveriş yaşanmış; müzik, dinsel törenlerin ayrılmaz bileşenine dönüşmüştür. Sesin kutsal addedilmesi özellikle Budist tapınak ritüellerinde gamelanın sembolik anlamını derinleştirir. Cava'nın merkezindeki Borobudur'daki 8. yüzyıla tarihlenen rölyef, telli çalgılar, flütler ve metal davullar çalan müzisyenleri betimler; gamelanın karakteristik gongunun yokluğu, sahnenin proto-gamelan evresine işaret edebileceğini düşündürür. Bu erken örnekler, gamelan pratiğinin saray-ritüel bağlamında şekillendiğini gösterir (Hanstein ve Hanstein, 2017: 93). Bu çizgi, tapınak müziği, saray törenselliği ve toplumsal kimlik inşası ekseninde süreklilik kazanır; gamelanın erken formları, sesin ritüel gücü ve toplumsal uyumu esas alan bir dünya görüşünü yansıtır (Sumarsam, 1995: 3). 12. yüzyıldan 15. yüzyıla uzanan döneme ait yazılı belgeler ve tapınak oymaları, gamelanın saray yaşamı içinde belirgin bir statü kazandığını göstermektedir. Majapahit İmparatorluğu (1293-1597) döneminde gamelan, resmî bir konuma yükselmiş; saray bünyesinde sahne sanatlarını düzenleyen ve denetleyen kurumsal bir yapılanmadan söz edilmektedir. Organolojide büyük çeşitlenme görülür: gonglar Çin'den, derili davullar Hindistan'dan, rebap gibi yaylılar Arap yarımadasından gelir ve gamelan, Hint-Çin-Arap etkileşimine dayalı kültürel platforma dönüşür. Çalgı düzeni, perde oranları ve ses sistemlerinin kuramsal zemini bu dönemde ilk kez sistematikleşir (Sutton, 1991: 193).

15. yüzyılda Arap ve Güney Asya kökenli Müslüman tüccarların etkisiyle İslamlaşma hızlanır; Sufî estetik, müziği tefekkürün aracı olarak konumlandırır. Cava'da gamelan daha meditatif ve ritmik olarak ağır bir karakter kazanırken, Hindu geleneğini sürdüren Bali, görkemli ve hızlı üslubunu korur; dinsel ayrışma, müziksel biçemlerde belirginleşse de ticaret ve kültürel temas 17. yüzyıllarda da sürer (Sutton, 1991: 193). 1512'de Portekiz'le başlayan Avrupa müdahalesi, 1602'de Hollanda Doğu Hindistan Şirketi'nin hakimiyetiyle yoğunlaşır. Batılı araştırmacılar gamelanın zenginliğini kayda geçirir: Rijklof van Goens, Mataram Kralı Amangkurat I'in (1646-1677) sarayında 30–50 çalgıdan oluşan bir topluluktan söz eder; bu, 17. yüzyıl saray müziğinin görkemi için önemli bir tanıklıktır. II. Dünya Savaşı'nda Japon işgali bağımsızlık sürecini hızlandırır; 1945'te Sukarno önderliğinde cumhuriyet ilan edilir. 1950–1960 arası, gamelanın ulusal kimliğin simgesi olarak yeniden tanımlandığı, devlet destekli okulların açıldığı ve geleneğin resmî kültür politikalarına dahil edildiği kurumsallaşma dönemidir (Sutton, 1991: 194).

Aynı yıllarda yapım pratikleri de değişir. Ustalar, geleneksel ritüellerin (ör. *slametan*) kutsiyetini korurken modern üretim taleplerine uyum sağlar; "eski" ile "yeni"nin gerilimli birlikte varlığı, güncel gamelan yapımının ayırt edici özelliği hâline gelir (Handayani ve Swazey, 2018: 311). Bu bağlamda gamelan, yerel çeşitlilik, ritüel süreklilik ve tarihsel dönüşümün kesişiminde, Endonezya toplumlarının kutsallık anlayışını, zaman algısını ve kolektif kimliğini taşıyan müziksel-kültürel sistem olarak günümüze ulaşır.

**Gamelan Müzik Pratiğinin Yapısal Özellikleri ve Gamelan Çalgıları**

Gamelan müziğinin en belirgin özelliği, Avrupa müzik sisteminde kullanılan tonal dizilere bağlı olmamasıdır. Bu müzik türü, Batı armonisinin kurallarından bağımsız biçimde kendi yerel akort sistemlerini geliştirmiştir. Gamelanda kullanılan iki temel akort sistemi vardır: *Slendro* ve *pelog.*

*Slendro*, beş tonlu pentatonik dizi üzerine kuruludur; eşit aralıklı olmayan ancak algısal olarak dengeli bir tını düzeni yaratır. Buna karşın *pelog*, yedi tonlu bir *heptatonik* sistemdir ve daha geniş aralık yapısına sahiptir. Bu diziler, birer frekans dizileri olmalarının ötesinde gamelan estetiğinin duygusal ve sembolik temellerini belirleyen kültürel kodlardır. Endonezya müzik anlayışında bu sistemlere ses dizisi yerine akort (*laras*) demek daha uygundur; çünkü gamelan icrasında esas olan perde oranlarının mutlak değeri ve tonlar arasındaki ilişkisel uyumdur (Hanstein ve Hanstein, 2017: 93). Bu nedenle her gamelan topluluğu kendine özgü akort sistemine sahiptir. İki gamelan

topluluğunun aynı tonda ses üretmesi istenmez; aksine, her topluluğun karakteristik tınısı, onun kimliğinin bir parçası olarak görülür. Bu anlayış, Endonezya estetik sisteminde 'çeşitlilik içinde uyum' (*rukun*) ilkesinin müzikteki karşılığıdır (Sumarsam, 1995: 24).




*Fotoğraf 1. Sonobudoyo Müzesi, Cava Gamelan Koleksiyonu, Yogyakarta, Endonezya (25.06.2023) Fotoğraf: Yustika Muharastri.*

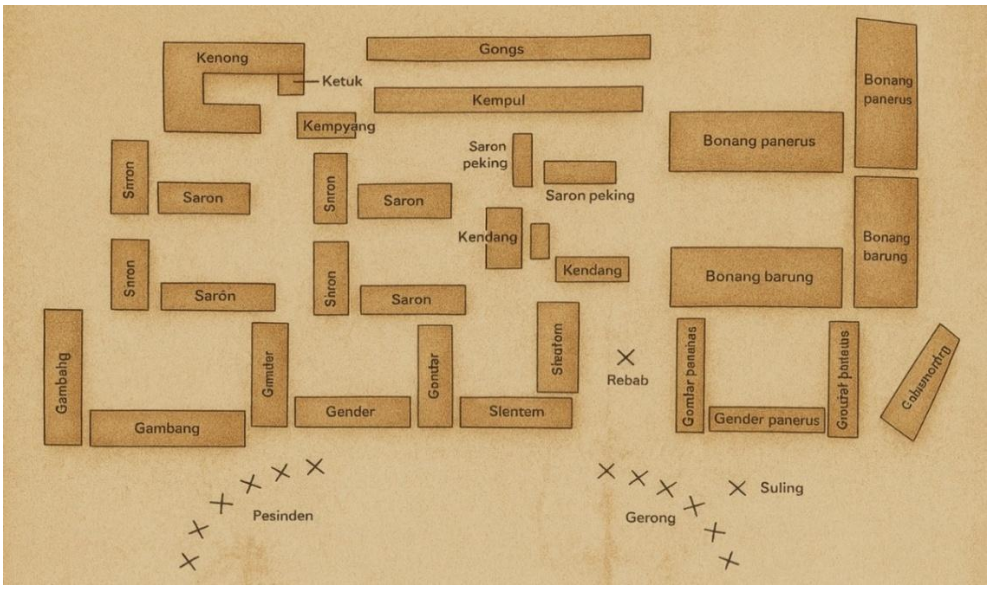
Gamelan orkestraları tarih boyunca farklı boyutlarda düzenlenmiştir. Cava sarayları ve Bali prenslikleri bünyesinde bulunan büyük topluluklar genellikle 30 civarında müzisyenden oluşur; bu da 60'a yakın çalgıyı kapsayabilir. Ancak daha geniş topluluklarda bu sayı 20 ila 75 enstrümana kadar çıkabilir. Gamelan, ritüel ve dramatik performansların merkezinde yer alan bir kültürel kurumdur.[3] Özellikle *wayang kulit* olarak bilinen gölge oyunu performansları, gamelan eşliğinde gerçekleştirilir ve bu birliktelik, Endonezya ulusal kimliğinin en güçlü kültürel temsillerinden birini oluşturur (Hanstein ve Hanstein, 2017: 93).

Gamelanı sadece bir gong orkestrası olarak tanımlamak, salt dışsal ve ritüelistik değerlerini görmezden gelen indirgemeci bir yaklaşım olacaktır. Bu perspektifte gamelan, yapım, icra ve ritüel süreçlerinin iç içe geçtiği çok katmanlı bir gelenektir. Ustaların malzeme seçimi, dövme ve akort aşamalarını öz-disiplin (*laku*) ve adak/kutsama (*slametan*) ritüelleriyle çerçevelemesi, "gamelan yapma" kavramının salt bir müzik üretiminin ötesinde manevi bir pratiği de içerdiğini gösterir (Handayani ve Swazey, 2018: 305; Hanstein ve Hanstein, 2017: 93).

Gamelan çalgılarının üretiminde geleneksel döküm teknikleri günümüzde dahi kullanılmaktadır. Gonglar ve metallofonlar, çoğunlukla el dökümü bronzdan yapılır (bkz. Fotoğraf 1). Bu el işçiliği yöntemi nedeniyle her gamelan topluluğunun akortu benzersizdir (Handayani ve Swazey, 2018: 313); bu da gamelan kültüründe arzu edilen bir özelliktir. Yüksek kaliteli gamelanlar bronz ve sert

[3] Günümüzde Endonezya'da hemen her bölge ve mahallede, özellikle de Yogyakarta, Surakarta, Semarang ve Bali gibi kültürel merkezlerde, kendi yerel gamelan orkestraları bulunmaktadır. Bu orkestralar, salt icra biçimi olmasının ötesinde sosyal birlikteliği güçlendiren bir tören pratiği olarak da varlığını sürdürür.

tropik ağaçlardan yapılırken, daha ekonomik topluluklarda pirinç veya demir malzeme kullanılır. Bu durum, gamelan yapımının sosyoekonomik statüyle de yakından ilişkili olduğunu gösterir (Hanstein ve Hanstein, 2017: 94).




*Resim 1. Gamelan Orkestra Düzeni (Lindsay, 1989: 33).*

Gamelan yapım süreci, teknik bir üretimin yanı sıra ritüelistik bir eylemdir. Yeni bir gamelan döküldüğünde ustalar (*empu*), döküm öncesinde dua eder ve bir tür arınma töreni (*slametan*) gerçekleştirir. Bu uygulama, çalgının ruha sahip bir nesne olarak görülmesinden kaynaklanır (Handayani ve Swazey, 2018: 311).

Gamelan orkestraları, biçimsel çeşitlilikleriyle birlikte belirli bir akustik ve işlevsel hiyerarşiye sahiptir. Her çalgı, müziğin bütünselliğine hizmet eden bir katmanda yer alır: kimisi melodiyi kurar, kimisi ritmi taşır, kimisi süslemeyi sağlar. Bu yönüyle gamelan topluluğu, salt müziksel bir ansambl olmanın ötesinde toplumsal uyumun bir mikrokozmosu olarak değerlendirilir (Sumarsam, 1995: 28) ve gamelan orkestrasında çalgılar bu sistem gözetilerek düzenlenmiştir (bkz. Resim 1).

Bireysel sololardan ziyade kolektif etkileşime dayanan gamelan orkestrası, bu yönüyle Endonezya toplumlarında uyum, karşılıklılık ve ritmik denge kavramlarını yansıtan bir kültürel metafor olarak da yorumlanabilir. Gamelanda bireysel virtüözitenin ötesinde; bütün içinde uyum esastır (Sutton, 1991: 192).

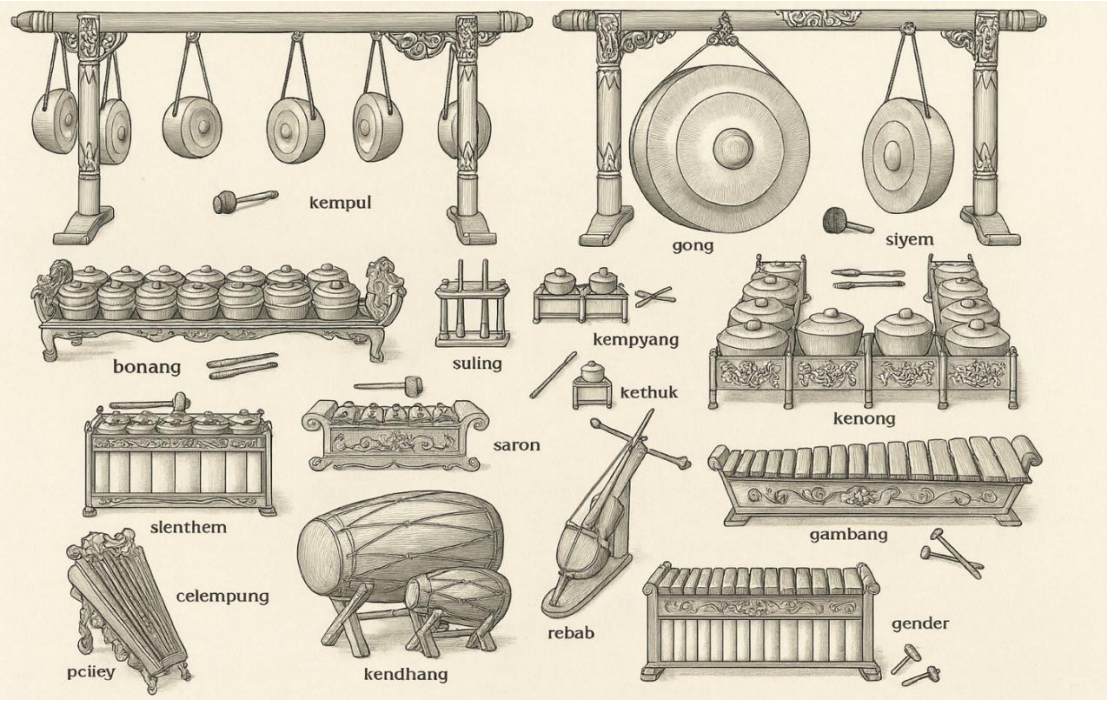
Her gamelan parçası, *balungan* adı verilen bir ana melodik omurga üzerine inşa edilir. *Balungan*, parçanın temel hatlarını belirler ve tüm çalgıların uyum içinde hareket etmesini sağlar. Bu ana melodiyi, ahşap rezonans gövdeli metallofonlar olan saron ailesi çalar. Üç temel saron türü vardır: *Saron demung* (düşük ses alanı), *saron barung* (orta ses alanı), *saron pekin* (yüksek ses alanı). Eserin temposu yavaşsa, *saron pekin* bazen *balungan* notalarını iki ya da dört kat hızla çalarak melodik yoğunluğu artırır. *Saron*'un yumuşak ve derin tınısı, eserin ana yapısını desteklerken, *slenthem* adı verilen çalgı da benzer bir işlev görür. *Slenthem*, bambu tüplerden oluşan rezonans gövdesi sayesinde daha yumuşak bir ses üretir. Bu çalgıların birlikte icrası, gamelan müziğine özgü katmanlı dokuyu (*stratified texture*) oluşturur (Hanstein ve Hanstein, 2017: 94; Sumarsam, 1995: 28).

*Balungan* etrafında gelişen melodik varyasyonlar, *gatra* adı verilen dört vuruşluk cümlelerle biçimlenir. Bu yapısal anlayış, gamelan müziğini doğrusal değil, döngüsel bir zaman anlayışı

üzerine kurar; her tekrar, bir önceki cümlenin dönüşünden ziyade onun yeni bir yorumudur (Sumarsam, 1995: 31). Gamelan orkestralarında çalgılar, işlevlerine göre dört ana gruba ayrılır:

1. Ana melodiyi belirleyen çalgılar (*balungan instruments*): *Saron demung, saron barung, slenthem.*
2. Melodiyi çeşitlendiren çalgılar (*panerusan instruments*): *Gender, gambang, rebab, suling.*
3. Süslemeleri ve detayları işleyen çalgılar (*ornamental instruments*): *Bonang, kenong, kempul.*
4. Ritmik yapıyı ve tempoyu belirleyen çalgılar (*colotomic instruments*): *Gong ageng, kempul, kendang.*

Bu sınıflandırma, gamelan müziğinin çok katmanlı ve eşzamanlı yapısının anlaşılmasını sağlar. Gamelanda ritim, melodi ve süsleme unsurları birbirinden bağımsız olmaksızın döngüsel olarak etkileşim içinde ilerler. Cava geleneğinde şiir daima melodiyle okunur ve yazılı bir metnin melodisi olmadan icrası düşünülemez. Bu anlayış, gamelan müziğinin dil, söz ve sesin kutsal birlikteliğini temel alan sözlü kültür yapısına işaret eder. Görkemli, yüksek sesli müzik tarzları genellikle törensel ve toplumsal olaylarda icra edilirken; daha şiirsel ve dansla bütünleşik biçimler, ada kültürlerinin estetik duyarlılığını yansıtır (Balkarlı, 2002: 17).




*Resim 2. Gamelan Çalgılarının Temsili Çizimleri: Kempul, Gong, Siyem, Bonang, Suling, Kempyang, Kethuk, Kenong, Slenthem, Saron, Gambang, Celempung, Kendhang, Rebab, Gender.*

Ritmik örüntülerin ayrıntısı, kolotomik yapı[4] (*colotomic structure*) ya da Cava dilindeki karşılığıyla *bentuk gendhing* olarak adlandırılan sistem tarafından belirlenir. Bu yapılar uzunluk ve karmaşıklık bakımından değişiklik gösterse de hepsinin ortak yanı kolotomik zaman örgüsüne dayanmasıdır. Bu yapıyı belirginleştiren çalgılar, literatürde kolotomik çalgılar (*colotomic instruments*) olarak anılır. Bazı araştırmalarda bunlara *interpunctuating* instruments veya

[4] Gamelanda kolotomi (*Colotomy*) kavramı; özellikle Cava gamelanında ritmik ve metrik düzenin tanımlanmasında kullanılan bir kavramdır. Bu terim, belirli çalgıların yardımıyla zamanın iç içe geçmiş döngüler (*nested cycles*) hâlinde bölümlenmesi sürecini anlatır.

*structural instruments* denir. Gamelan topluluklarında bu yapı, farklı büyüklükteki *gong* ailesi çalgılarıyla belirginleştirilir: *kempyang, ketuk, kempul, kenong, gong suwukan* ve *gong ageng.*

- *Kempyang* ve *ketuk*, sürekli vuruşlarla zamanın temel nabzını oluşturur.
- *Kempul, kenong* ve *gong suwukan* gibi orta boy gonglar, bu vuruşları daha büyük ritmik gruplar hâlinde birleştirir.
- En büyük *gong* olan *gong ageng*, tüm döngünün en geniş zaman çevrimini (*gongan*) belirler; genellikle önceki bölümün sona erdiğini veya yeni bir yapısal bölüme geçileceğini bildirir.

Lindsay ise bu çalgıları, gamelan müziğinde melodik cümleleri biçimlendirme rollerine atıfla cümle kurma enstrümanları (phrase-making instruments) olarak adlandırmıştır (1989: 10). Cava dilindeki çalgı adları onomatopoetik niteliktedir; yani çalgının adı, çıkardığı sesin yankısını fonetik olarak taklit eder. Örneğin *gong, kempul, kenong* ve *ketuk* sözcükleri, enstrümanların rezonans özelliklerine karşılık gelir. *Kepatihan* notasyonu olarak bilinen gamelan yazı sisteminde, kolotomik öğeler esas melodiyi (*balungan*) gösteren sayısal notaların üzerine yerleştirilen diakritik işaretlerle gösterilir. Bu şekilde ritmik çerçeve ile melodik yapı aynı anda notaya alınmış olur.
Bir gamelan orkestrası, organolojik özellikleri doğrultusunda *Kempul, Gong, Siyem, Bonang, Suling, Kempyang, Kethuk, Kenong, Slenthem, Saron, Gambang, Celempung, Kendhang, Rebab* ve *Gender* gibi temel çalgılardan oluşur (bkz. Resim 2).

**Kendang**

*Kendang*, gamelan topluluğunun ritmik merkezidir ve membrafonlar sınıfına girer. Her iki ucu deriyle kaplanmış, genellikle ellerle çalınan bir davuldur. Çoğu zaman gamelanda temposal rehber işlevini üstlenir; müziğin hızını, geçişlerini ve dansla ilişkisini yönetir. Bu nedenle kendang çalan kişi (*pengendang*) orkestra içinde öncü müzisyen konumundadır.
*Kendanglar,* genellikle 15 cm'den 60 cm'ye kadar değişen beş farklı ebatta üretilir ve farklı boyutlar farklı ritmik işlevlere sahiptir. Küçük *kendanglar* hızlı tempolar için, büyük olanlar törensel bölümler için tercih edilir. Ayrıca dans performansları sırasında dansçı ile orkestra arasındaki iletişimi sağlamak da *pengendang*'ın sorumluluğundadır; bu nedenle *kendang,* bir ritim aracı olmasının ötesine beden-müzik etkileşiminin aracısıdır (Lindsay, 1989: 21).

**Saron**

*Saron*, bronz çubuklardan oluşan, tahta tokmaklarla çalınan bir metallofon türüdür. Yapı itibarıyla *glockenspiel*'e benzerlik taşır, ancak tınısı çok daha derin ve rezonanslıdır. Gamelan müziğinde *balungan* (ana melodi çizgisi) genellikle saron ailesi tarafından seslendirilir. Üç temel saron türü bulunur: *Saron demung:* Düşük ses aralığına sahiptir, ana melodiyi taşır.[5] *Saron barung:* Orta frekansta çalar, dengeyi sağlar. *Saron pekin:* En yüksek tınıya sahip olup hızlı süslemeleri icra eder (Lindsay, 1989: 16).

**Bonang (Barung)**

*Bonang,* genellikle iki sıra halinde dizilmiş, bronz kâselerden oluşan bir çalgıdır. Bu kâseler yatay bir tahta çerçeveye yerleştirilir ve sünger kaplı iki bagetle çalınır. *Bonang*'ın sesi melodinin süslemeci hattını oluşturur; yani ana melodiyi çeşitlendirir, geçişleri vurgular. Bir gamelan

[5] Daha önceki bölümlerde genel olarak ele alındığı gibi her saron, kendi akort sistemine göre ayarlanır; dolayısıyla farklı gamelan topluluklarındaki saronlar birbirinin yerine kullanılamaz. Bu, gamelan müziğinde eşsiz tını kavramının temelini oluşturur (Lindsay, 1989: 12).

topluluğunda genellikle iki *bonang* bulunur: *Bonang Barung* (orta tonlu) ve *Bonang Panerus* (yüksek tonlu). Bu iki çalgı birbirini tekrar etmez; aksine, karşılıklı tamamlayıcılık ilişkisi içindedir. *Bonang* vuruşları her zaman çift yapılır ve gamelanın ritmik zenginliğini belirleyen ana unsurlardan biridir (Lindsay, 1989: 19).

**Slenthem**

*Slenthem,* bronz levhaların bambu rezonatörlerin üzerine yerleştirildiği bir metallofon türüdür. Uçları süngerle kaplı bagetlerle çalınır. Her *slenthem*'in tınısı, kullanılan bambunun cinsine ve işlenme biçimine bağlı olarak değişir. Gamelanda *slenthem*, *saron*'ların altında yer alan daha yumuşak bir ses dokusu sağlar ve melodinin derinliğini artırır. Bataklıklardan özel olarak seçilen bambular kurutulur, işlemden geçirilir ve dikkatle ayarlanır; bu süreç gamelan yapımında zanaat ve ritüelin birleştiği noktadır (Lindsay, 1989: 22).

**Gender**

*Gender*, yapı bakımından *slenthem*'e benzeyen, ancak daha fazla bronz içeren bir çalgıdır. Bu nedenle tınısı daha metalik ve parlaktır. *Gender*, genellikle iki küçük disk biçiminde tokmakla çalınır. Bambu rezonatörlerin boyu kısaldıkça ses toklaşır, bu da gamelan orkestralarında dengeli bir armonik yapı oluşturur. *Gender* ve *slenthem* birlikte çalındığında gamelanın dikey ses dokusu (*stratified texture*) güçlenir; biri temel melodiyi, diğeri onun rezonansını taşır (Lindsay, 1989: 25).

**Gong**

Gamelan müziğinde *gonglar*, yapısal zamanın en önemli göstergesidir. Her büyük döngü (*gongan*), *gong* vuruşuyla tamamlanır. İki temel tür vardır: *Gong ageng*: En büyük *gong*; çapı 1,5 metreyi geçebilir. *Suwukan gong*: Orta boy *bronz gong*; genellikle 80–90 cm civarındadır.

*Gonglar*, kolotomik yapı adı verilen ritmik sistemin işaretleyicileridir; uzun cümlelerin bitişinde veya geçişlerinde çalınır. Gamelan ustaları *gong* dökümünü kutsal bir işlem olarak görür, çünkü her gongun farklı tınısı bir ruhla özdeşleştirilir. Bu yüzden her *gong* tek ve benzersizdir (Handayani ve Swazey, 2018: 310; Lindsay, 1989: 10).

**Kempul**

*Kempul,* daha küçük ve tiz sesli *gong*'lardır; kısa süreli rezonansa sahiptirler. Gamelan orkestralarında beş ila on iki *kempul* bulunur. Bunlar, küçük cümlelerin veya ara bölümlerin sonlarını vurgulamak için kullanılır. *Kempul*, büyük gongun belirlediği uzun döngüler içinde alt vurgular oluşturur ve gamelanın döngüsel ritim örgüsü tamamlanır (Lindsay, 1989: 11).

**Kenong, Ketuk ve Kempyang**

*Kenong,* büyük bronz kâselerden oluşur ve genellikle ahşap kutular içinde durur. Her *kenong*, müzikal bir cümle bölmesini işaret eder. *Ketuk* ise daha küçük bronz kâselerden yapılmıştır ve gamelan ritminin alt vurgularını sağlar. *Kempyang*, en küçük boy kâsedir ve kısa, keskin tınısıyla zamanın akışını belirtir. Bu üç çalgı birlikte çalışarak gamelan müziğinin zaman-mekân duygusunu oluşturur; ritmik sürekliliği sağlarken melodik cümleleri işaretler (Lindsay, 1989: 13, 16).

**Gambang, Rebab, Celempung ve Suling**

Gamelan orkestrasına metal çalgıların yanına ahşap ve telli çalgılar da eşlik eder: *Gambang;* ahşap lamellerden oluşan bir ksilofon türüdür. *Rebab*; iki telli bir yaylı çalgıdır ve melodik süslemelerde önemli rol oynar. *Celempung;* dikey telli bir arp-lut melezidir. *Suling*; bambudan yapılmış üflemeli flüt türüdür. Bu çalgılar, özellikle Cava gamelanında tınısal çeşitlilik yaratır; Bali gamelanında ise

solo veya virtüözlük rolleri de üstlenebilirler (Lindsay, 1989: 25, 29). Her ne kadar bu çalgıların çoğu Cava gamelanına ait olsa da, Bali, Sunda ve Madura gibi bölgelerde farklı tasarım, malzeme ve icra teknikleri görülür. Bali gamelanı, özellikle Hollanda sömürge döneminde değişim geçirerek daha ritmik, hızlı tempolu ve virtüöz bir yapıya evrilmiştir. Buna karşın Cava gamelanı, daha meditatif ve törensel bir biçimi korumuştur (Sumarsam, 1995: 33).

**Gamelan Çalgı Yapımında Ritüeller**

Gamelan, bir orkestranın sahnedeki icrasıyla sınırlı değildir; çalgının madeninden ahşabına, dövme ve akort aşamalarından kutsama pratiklerine uzanan tüm üretim süreci, özünde sanatsal ve ritüel bir bütündür. Bakır ve kalayın yüksek ısıda eritilip levha ya da *pencon* biçiminde kalıplanması, levhanın dövülerek akustik tepki verecek kalınlığa getirilmesi, ardından mikron düzeyindeki inceltmelerle hedef perdelere yaklaşılması, "gamelan yapma" denilen bütünsel eylemin teknik iskeletini oluşturur. Her çalgının birbirinden farklı tınısal niteliğe sahip olması, aynı tür içinde dahi bir kusur olarak görülmez, gamelanın değer verdiği estetik biricikliktir; bu nedenle tekil bir orkestranın çalgıları başka bir takımınkilerle değiştirilemez. Yapımından icrasına dek bu sanatsal icraatların tümü, yerel ustaların ifadesiyle "gamelan yapma" başlığı altında düşünülür ve ustaların dünyasında ritüelsiz bir yapım düşüncesi, neredeyse kategorik olarak eksik kabul edilir (Handayani ve Swazey, 2018: 305; 313).

Bu üretim evreninin günümüzdeki başlıca odaklarından biri, Orta Cava'da Sukoharjo yönetim birimine bağlı Wirun köyüdür. Wirun, yerel ve uluslararası sipariş akışıyla (Japonya, Malezya, Singapur, ABD) tanınmış bir gamelan üretim merkezidir; köyde ondan fazla aktif usta (*empu*) bulunması, zanaatın kurumsallaşmasını ve bilgi aktarımını güvence altına alır. Ustalar geleneksel gamelan tiplerinin yanı sıra farklı amaçlara yönelik yeni düzenekler de üretir; bu, modern gereksinimleri karşılayan melez çözümlerin ortaya çıkmasına olanak tanır. Sumarsam'ın çalışmaları, Cava gamelanında çoğu zaman açıkça yazıya dökülmeyen, ancak icracının ve yapımcının duyumsadığı bir iç melodi (inner melody) fikrinin varlığına işaret eder; bu fikir, zanaatın salt görünen yüzüyle değil, içsel bir duyum ve sezgiyle sürdürüldüğünü anlatır (Handayani ve Swazey, 2018: 305; Sumarsam, 1995: 217).

Ustaların ritüellerindeki çeşitlilik, yapımın başarısının ritüel uygunlukla ilişkili olduğuna dair inançtan beslenir. Özellikle büyük ve yapımı zor bir *gong* olan *gong ageng* için bir metreye yaklaşan açıklıkta başarılı sonuç almanın, çoğu usta nazarında *Gongso Ageng slametan'ı* denilen özel bir törenin etkisine bağlı olduğu kabul görür. Birçok usta, döküme ve dövme işlemine başlamadan önce oruç tutmayı, bir geceyi uykusuz geçirmeyi ya da cinsel perhiz uygulamayı, özetle *laku* olarak adlandırılan öz disiplin pratiklerini ön koşul sayar. Bu kişisel hazırlıkların işe yaradığına dair kanıtlar elbette deneyimsel ve inanç temellidir; ancak ustalar, yoğun ısı ve fiziksel efor gerektiren üretim sürecini, zihinsel berraklık ve niyete sadakat olmadan 'iyi' sonuç vermez diye niteler. Dolayısıyla *rasa* çalgıya ve tınıya dair sezgisel, bedensel ve duygusal kavrayış bağlamında yapım öncesi ritüel hazırlığın çerçevesine yerleştirilir. Ritüelden geçmeyen yapımın tercih edilmemesi, salt inançsal bir mesele olmanın ötesinde ustayı performatif bir dikkat hâline sokan iş disiplini olarak da okunabilir (Handayani ve Swazey, 2018: 308; 313).

Bu ritüel pedagojisinin görsel ve somut bir örneği, *gong* yapımının atölye koşullarında izlenmesidir (bkz. Fotoğraf 2). Çoğu kez açık ateşin çevresinde, kalıplara dökülen eriyik bronz önce homojenleştirilir; ardından dövme, ısıtma, soğutma döngüleriyle kristal yapı eğitilir. Usta, çekiç darbelerinin yoğunluğunu ve sıklığını, elde etmek istediği titreşim kiplerine göre ayarlar; kalınlık dağılımı, gongun parçalı dizisinin karakterini belirler. Bu teknik kararlar, fizik, malzeme bilgisi ve en önemlisi ustanın *rasa* ile ilişkisinde kristalleşir. Nihai akortta mikron seviyesinde talaş alma ya da lokal inceltme, gongun konuşmasını sağlar; işte bu noktada üretim, zanaat ile ritüel duyarlığın

somut birleşimine dönüşür. Bu süreçlerde kolektif çalışma, usta-çırak kuşağı arasında bilgi aktarımını canlı tutar; *empu* figürü, teknik rehber ve ritüelin taşıyıcısıdır.



*Fotoğraf 2. Geleneksel bir gamelan çalgısının yapım süreci; sanatçılar atölyede gamelanın bir parçası olan gong yapıyorlar. Cimahi Köyü, Batı Cava, Endonezya (01/2017) Fotoğraf: Sony Herdiana.*

Cavalı düşünür Magnis-Suseno'nun tanımladığı *slamet*[6] kavramı; her şeyin uyum içinde olduğu esenlik hâli olarak ustaların ritüel motivasyonlarını anlamada temel bir çerçeve sunar. *Slamet* içinde olmak, işe 'hayırlı bir başlangıç' niyetiyle yönelmek ve üretimin sorunsuz ilerleyeceğine dair içsel güveni pekiştirmektir. Ustaların ifadesiyle, *slamet* dileği inançsal bir beklenti, dikkat, nezaket ve ekip içi uyumu güçlendiren, müşterinin beklentisine odaklanmayı kolaylaştıran bir zihinsel disiplindir ve ritüel, üretim etiğinin görünmez temeli hâline gelir[7] (Magnis-Suseno, 1997: 86).

[6] Anlam olarak Türkçe'deki "selamet" sözcüğüne yakın bir kavramdır. Endonezce "slamet/selamat" ile Türkçedeki "selamet" sözcükleri aynı kökten gelir; her ikisi de Arapça "salāmah" (سلامة) kökünden türemiştir. Arapçada *sa-lima* fiili "sağ kalmak, güvende olmak" anlamını taşır ve buradan türeyen *salāmah* "esenlik, kurtuluş" demektir (Wehr, 1976: 426). İslam'ın Güneydoğu Asya'ya yayılmasıyla kelime Malayca ve Cava dillerine geçerek *selamat* biçimini almış, Cava dilinde fonetik sadeleşme sonucu *slamet* olmuştur (Sneddon, 2003: 76). Cava kültüründe *slamet*, salt fiziksel güvenliğin ötesinde "kozmik uyum" ve "toplumsal barış" hâlini de anlatır (Geertz, 1960: 11; 25). Dolayısıyla *slamet* ve *selamet*, etimolojik ve anlamsal olarak "esenlik ve bütünlük" fikrini paylaşan sözcüklerdir.

[7] Günlük pratikte en sık başvurulan biçimi *slametan'*dır: Cava Müslümanlığı'nın takvimine yerleşmiş, topluluğu aynı sofra ve dua etrafında birleştiren bir şükür ayini. Hilmy (1998: 49)'ye göre *slametan*, yaşam döngüsünün eşiklerinde doğum, evlilik, ölüm, ev kurma veya iş başlangıcı olarak icra edilir. Woodward (2010: 121), Arapça *salavat* ve bereket dualarının ritüele kattığı İslami boyutu vurgular; ancak Kejawen inancının yer, zaman ve topluluk ilişkisine yüklediği anlam, bu törenin kültürel dokusunu belirleyici biçimde şekillendirir (Hilmy, 1998: 41; Woodward, 2010: 113).

Nitekim Wirun köyündeki ustalar, üretime başlamadan önce kimi zaman bir günlük oruç (*poso*), uykusuzluk ve cinsel perhiz gibi *laku* pratiklerini sürdürür; *Gongso Ageng slametanı* gibi adak/kutsama törenleriyle atölyeyi açar. Bu uygulamaların kökeni ve meşruiyeti yer yer tartışma konusudur. Bazı araştırmacılar, ustaların gerçekleştirdiği *slametan*'ı, yerel *Kejawen* geleneğinin ritüeli olarak sınıflandırırken; ustalardan Dharmono, Supoyo ve Saroyo, *slametan'*da okunan duaların Kur'an'dan alındığını belirterek törenin İslami doğasını vurgular. Görüldüğü gibi ritüel pratiği, yerel ve İslami öğeleri içerebilen bir esneklik taşır; bu esneklik, Endonezya'nın çok dinli ve çoğulcu sahnesinde uyum üretmenin kültürel tekniği olarak da okunabilir. Modern pazar dinamikleri, ritüel yapıyı yeni sorularla karşı karşıya bırakır. Günümüzde alıcılar; teslim tarihi, kullanılacak alaşım oranı (ör. 10:3 bronz, kalay), yüzey işlemi, hatta görsel süsleme (oyma, *ukir*) gibi teknik detaylarla birlikte ritüele dâhil edilecek zaman, ikram ve adak malzemelerini dahi belirlemek isteyebilir. Bir yandan gamelanın satın alınabilir bir nesneye dönüşmesi, ustaları ekonomik sürdürülebilirlik için esnekliğe zorlar; öte yandan, bazı ustalar, ritüelin alıcı tarafından paket seçenek gibi talep edilmesini, yerelliğin anlam dünyasını zedeleyebilecek bir araçsallaştırma olarak görür. Bu gerilim, *Kejawen* pratikleri ile İslami çerçeve arasında zaman zaman sürtünmeye, zaman zaman ise bütünleşmeye yol açar; ancak farklı beklentilere rağmen ustalar arasında paylaşılan ortak görüş, gamelanı özgün kılan ve yaşatan temel unsurun ritüellerin sürdürülebilirliği olduğu ve bunun bir pazarlık konusu yapılamayacağı yönündedir (Handayani ve Swazey, 2018: 308; 311).[8]

Ritüellerin tarihsel katmanları, güncel atölye gerçekliğiyle yan yana durur. Kolonyal dönemden bu yana değişen piyasa koşulları, alaşım tedarik zincirlerini ve fiyatlandırmayı etkilerken; üniversite orkestraları, müzeler ve sahne sanat kurumları için üretilen setler, farklı akort taleplerini (ör. araştırma amaçlı sabit referans frekansı) gündeme getirmiştir. Bazı atölyeler, geleneksel *laras sléndro/pélog* sistemlerinin yanı sıra, pedagojik amaçlı deneysel düzenekler de üretir; bu yerel bilgiyi görünür kılar ve de zanaatın geleceğe aktarımını kolaylaştırır. Ancak ustaların ortak kaygısı, deneysel talep ile geleneksel *rasa* dengesinin bozulmamasıdır; çünkü akort sadece sayılardan ibaret değildir ve topluluğun belleğinde kayıtlı bir ilişkiler ağını temsil eder (Sumarsam, 1995: 90; 116; 128).

Tüm bu çeşitliliğin içinde *slameta'n*ın kökenine ilişkin tartışma, esasında Endonezya toplumunda din ile kültürün ilişkisine dair daha geniş bir sorunsalı görünür kılar. Kimileri, gamelan yapımında kullanılan dualar ve uygulamaları İslami pratiklerin bir parçası olarak görürken; kimileri, *Kejawen*'in yerel kozmolojisinin belirleyiciliğini vurgular. Bu ikili okuma, zaman zaman kurumsal din ile yerel kültür arasında gerilim üretebilir. Yine de yakın tarihli iç çatışmaların ve tecrübe edilmiş kırılmaların ardından, toplumsal mutabakat hattı, din ile kültürün ayrışarak ama birbirini dışlamadan bir arada yaşaması yönünde şekillenmiştir. Bu sağduyu zemininde, gamelan yapım ritüelleri, toplumun çoğulcu kimliğiyle çatışmadan varlığını sürdürür (Handayani ve Swazey, 2018: 312).

[8] Burada kilit kavram olarak yeniden *rasa'*ya dönmek gerekir. *Rasa*, duyumsal bir tat ve ustanın malzemeyle kurduğu ilişkide beliren etik, estetik bir yönelimdir. Malzeme seçimi (cevherin menşei, bronzun saflığı), dövme sırasındaki sıcaklık döngüleri, lokal inceltmelerin sırası, nihai akortta *cent* düzeyindeki düzeltmeler gibi tüm bu kararlar, ölçüm aletleriyle birlikte ustanın bedeninde yer etmiş işitme belleğine ve dikkat toplama pratiğine dayanır. *Rasa*, bu nedenle bir teknik üstün duymadan ibaret değildir; *slamet* niyetiyle başlayan, *laku* ile sürdürülen, kolektif bir iç disiplin hâlidir. Ustaların ifadesiyle iyi bir *gong ageng* yapmanın sırrı, bir formülden ziyade *rasa* ile süre giden dinleyerek (hissederek) dövme tekniğindedir (Magnis-Suseno, 1997: 129; Handayani ve Swazey, 2018: 313).

Son kertede, ustalar nezdinde mutabakat açıktır: Gamelanı gamelan yapan, salt çalgıların iyi dövülmüş bronzu veya parlak tınısından ziyade yapım öncesinden icraya uzanan ritüeller, ustanın *laku*'su, topluluğun *slamet* arzusu ve bütün bunların içinden süzülen *rasa*'dır. İyi bir takım üretmek, uzun soluklu ve yoğun emek gerektiren bir süreçtir; *rasa* bu sürecin özüdür ve malzeme seçimi, dövme, inceltme, akort gibi tüm aşamalarda hissedilir. Başarı kaygısı, özellikle *gong ageng* gibi törensel ağırlığı yüksek çalgılarda daha görünürdür; bu nedenle ustaların dini bakışları ve ritüel pratikleri, psikolojik bir dayanak ve estetik bir pusula işlevi görür. Handayani ve Swazey'in gösterdiği üzere, sosyo-dini ve ekonomik kaygıların geriliminde dahi ustaların var olma stratejisi, ritüelleri terk etmekten öte, onları çağın gereksinimlerine uyarlayarak sürdürmektir; böylelikle gamelan, bir kültürel miras olarak sadece korunmaz, yaşatılır ve geleceğe taşınır (Handayani ve Swazey, 2018: 314).

**Gamelan Çalgılarının Kullanıldığı Ritüeller**

Gamelan, Endonezya toplumlarının tarih boyunca dini, kozmolojik ve törensel yaşamının merkezinde yer almış bir kültürel pratiktir. Bilinen ilk yazılı kaynaklarda 6. yüzyıla kadar uzanan izleriyle gamelan, yüzyıllar içinde farklı inanç sistemlerine uyumlanarak Hindu-Budist ve İslami geleneklerle bütünleşmiş bir "ritüel nesnesi" hâline gelmiştir. Özellikle coğrafi konumu itibarıyla Hindu-Budist Majapahit Krallığı'nın etkisi altında gelişen gamelan müziği, *tembang* (şiirsel şarkı söyleme) ve *wayang* (gölge oyunu) performanslarına eşlik etmiş, saray törenlerinin ve tapınak seremonilerinin ayrılmaz bir unsuru olmuştur. Majapahit döneminde gamelanın dini ayinlerde ve kraliyet gösterilerinde de kullanıldığı bilinmektedir (Pranoto, 2013: 56; 58).

Cava kültüründe gamelanın törensel kullanımı belirli kurallara tabidir. Örneğin; halk arasında yaygınlaşan gong asılıncaya kadar hiçbir tören başlamaz/resmileşmez sözü, bu geleneğin ciddiyetini açıkça ortaya koyar. Bu anlayış, müziğin süsleyici bir unsur olmanın ötesinde ritüelin başlatıcısı ve yönlendiricisi olduğuna işaret eder. Gamelan, sultanın saray ziyaretlerinden *Mevlid an-Nabi* (Hz. Muhammed'in doğum günü) kutlamalarına kadar pek çok törende kullanılır. Bu bağlamda en belirgin örneklerden biri, Yogyakarta ve Surakarta'da her yıl *Rabiul-evvel* ayında düzenlenen *Sekaten* törenidir. *Sekaten*, gamelanın İslami takvime en görünür biçimde eklemlendiği törendir (Vetter, t.y.: 3).[9] Bu etkinlikte saraya ait "kutsal gamelan" setleri, örneğin *Kyai Guntur Madu*, *Kyai Naga Wilaga* veya *Kyai Nagawilaga* tören alayları eşliğinde saray depolarından çıkarılarak cami avlularındaki *pagongan* köşklerine taşınır (Mulyana, 2017: 55). Bu kutsal setler belirli günlerde, dua ve toplu ibadetlerle eşzamanlı olarak çalınır. Kraton Yogyakarta'nın resmî arşivlerindeki saray yazmalarında gamelan setlerinin tarihçesi, isimlendirme biçimi ve çalınma sırası vb. bilgiler ayrıntılı biçimde belgelenmiştir (Vetter, t.y.a: 9).[10] D.I. Yogyakarta İl Kültür Başkanlığı da *Sekaten*'in toplumsal önemini; halkın sarayla sembolik temas kurmasını, dini

[9] Bu tören, gamelan müziğinin Cavalı estetikle İslamî duyarlılık arasında kurduğu eşsiz dengeyi temsil eder. *Sekaten* sırasında çalınan ezgiler, bir yandan Hz. Muhammed'in doğumunu kutlarken, diğer yandan Cava kökenli *Kejawen* anlayışının kozmik düzen ve uyum ideallerini yansıtır; bu bağlamda gamelan, kutsal ile dünyevi alanlar arasında geçişi mümkün kılan bir köprü işlevi görür (Mulyana, 2017: 50).

[10] Saray yazmaları, Yogyakarta'nın sekizinci sultanı Hamengkubuwana VIII'in (1921-1939) saltanatını, modernleşme öncesi döneme ait dört ortak icra pratiği gamelan takımının modernleştirilmesiyle ilişkilendirmektedir. Bu takımlar; iki *sléndro* gamelanı (K.K. Surak ve K.K. Harjanegara) ile iki *pélog* gamelanıdır (K.K. Kancilbelik ve K.K. Harjamulya). Modernleştirme süreci kapsamında her bir gamelan takımına şu çalgılar eklenmiştir: bir *kendhang alit/batangan,* bir ya da iki *gendèr penerus*, bir *gendèr panembung*, bir *suling,* bir *clempung*, üç ya da dört *kenong jaler*, üç ya da dört *kempul* ve üç *gong suwukan*. Buna ek olarak, iki *pélog* gamelan takımı için bir çift *kemanak* ilave edilmiştir. Bu modernleştirme faaliyetleri sırasında yeni çalgı kasalarının da üretildiği anlaşılmaktadır. Nitekim Sekizinci Sultan'a ait kraliyet arması, söz konusu gamelan takımlarındaki bazı çalgıların bezeme tasarımlarına işlenmiştir (Vetter, t.y.a: 9).

kimliğin sanatsal biçimde yeniden üretilmesini ve törenin kente sağladığı ekonomik canlılığı vurgular (Mulyana, 2017: 51).

Bali'de ise gamelan, neredeyse tüm dini ritüellerin merkezinde yer alır. *Melasti*, *galungan* ve *ogoh-ogoh* gibi törenlerde gamelan, tanrılara adanan dansların ve arınma ritüellerinin müzikal omurgasını oluşturur. Özellikle *barong* mitosuna dayalı performanslarda gamelan, iyilik ile kötülük arasındaki mücadeleyi simgeleyen dramatik yapıyı ses aracılığıyla sahneye taşır. Bu tür ritüellerde kullanılan gamelan melodilerinin, kötü ruhları uzaklaştırdığına ve mekânı saflaştırdığına inanılır (Bandem ve deBoer, 1995: 125).

Diğer yandan gamelanın etkisi sadece Hindu-Budist ve İslamî geleneklerle sınırlı değildir. Modern dönemde gamelan, Endonezya'daki Katolik kiliselerinde de kullanılmaya başlanmış, özellikle Cava ve Flores adalarındaki yerel cemaatlerde litürjik müzikle bütünleşmiştir. Dolayısıyla gamelan, dinler arası diyalogun sembolik bir taşıyıcısı hâline gelmiştir; müzik ise farklı inanç grupları arasında paylaşılan bir ifade ve karşılaşma alanı oluşturmuştur (Pietrosanti, 2019: 25)

Ritüel sürecinin biçimsel yönleri de belirli kalıplara dayanır. Gamelan törenleri genellikle 'başlangıç' ve 'bitiş' parçalarıyla çerçevelenir. Örneğin *Udan Mas*[11] adlı eser çalındığında, dinleyiciler törenin sona yaklaştığını bilir ve bu, topluluk hafızasında "kapanış işareti" olarak yerleşmiştir. Bu müziksel kodlama, ritüellerin düzen ve süreklilik duygusunu korumasına yardımcı olur (Grokipedia, 2025: 11). Dolayısıyla gamelan, kadim ve çağdaş bağlamlarda toplumun kutsallık anlayışını, zaman algısını ve toplu kimlik inşasını yansıtan bir sembolik sistemdir. Yüzyıllar boyunca farklı inanç ve ideolojik evrelerden geçmesine rağmen, gamelanın ritüel gücü varlığını korumuştur. Bu gücün kaynağı, gamelanın sadece ses üretmekle kalmayıp, dini aidiyet, toplumsal dayanışma ve kültürel sürekliliği ses yoluyla ifade etmesindedir.

**Tını Felsefesi: Ritüelden Deneysel Çalgı Yapımına Gamelan Düşüncesi**

Gamelan, Cava ve Bali kültürlerinin bir müziksel sembolü ve insanın ses aracılığıyla varoluşu anlamlandırma biçimlerinden biridir. Gamelan çalgılarının yapımı, tınısı ve icrası, kutsal ile dünyevi olanın sınırlarını aşan ritüellerle iç içe gelişmiştir. Her bir gamelan ustası için bronzun dövülmesi salt bir teknik süreçten ziyade ruhani bir eylemdir (Pranoto, 2013: 64). Bu nedenle her gamelan çalgısının bir *semangat* (yaşam ruhu) taşıdığına inanılır. Ustalar, çalgıyı biçimlendirirken sadece metal değil, sesin ruhunu da şekillendirirler. Bu gelenek, gamelan yapımını bir tür kutsal sanat pratiği hâline getirmiştir (Handayani ve Swazey, 2018: 305).

Bu anlayış zamanla sınırları aşarak Batı müzik kültürüne de nüfuz etmiştir. Gamelanın özgün tını dünyası, 19. yüzyılın sonlarında Paris Evrensel Sergisi'nde Cavalı gamelan topluluğunun konserini dinleyen Debussy, Avrupa'da yerleşik tonal sistemin dışında kalan bu müziğin sonsuz bir akış ve tını zenginliği sunduğuna dikkat çekilmiş (Pranoto, 2013: 61), böylelikle gamelan, Batı'da sadece egzotik bir ses olmanın ötesinde müziksel düşüncenin doğasına ilişkin yeni soruların kaynağı olarak görülmüştür.

Debussy'nin *Pagodes* (1903) adlı eseri, gamelan tınılarının Batı armonisine ilk bilinçli aktarımı olarak kabul edilir. Bu aktarım, Batı müziğinde sabitleştirilmiş perde sistemine yönelik ilk ciddi kırılmayı temsil eder. Bu dönüm noktası, özellikle 20. yüzyılın ortalarında Amerika Birleşik Devletleri'nde Lou Harrison, John Cage, Benjamin Britten ve Steve Reich gibi deneysel bestecilerin çalışmalarıyla daha da belirginleşmiştir. Bu sanatçılar, gamelanın döngüsel zaman

[11] Udan Mas (bazen Hudan Mas olarak da yazılır, adı "Altın Yağmur" anlamına gelir) Orta Java'da, özellikle Yogyakarta'da popüler olan bir gamelan bestesidir. Seyirciler ayrılırken çalınan bir kapanış parçası olan bubaran'lardan biridir. Batı konser performanslarında genellikle bis olarak çalınır (Grokipedia, 2025: 1; 5).

anlayışını, çok katmanlı tını dokusunu ve kolektif müzikal örgüsünü kendi bestecilik yaklaşımlarına uyarlamışlardır (Arms, 2018: 44).

Çağdaş gamelan bestecileri arasında öne çıkan isimlerden birisi olan Harrison, Endonezya çalgı toplulukları için bestelediği elliden fazla eser ve 1970'li yıllarda ortağı Amerikalı heykeltıraş William Colvig ile birlikte inşa ettiği üç gamelan setiyle Amerikan gamelan repertuvarının oluşumunda belirleyici bir rol üstlenmiştir. Gamelanı yeryüzündeki en güzel müzik topluluğu olarak tanımlayan Harrison'ın bu geleneğe duyduğu güçlü bağlılık, çalışmalarını Amerikan gamelan hareketinin merkezine taşımıştır (Miller ve Lieberman, 1999: 148). Gamelan geleneğini, uygulamaları aracılığıyla çalgı yapımını yönlendiren bir pratik olarak benimseyen Harrison'a göre çalgı yapımı, tınıyı ortaya çıkaran ruhsal bir eylem niteliği taşır; bu nedenle müzik pratiği, el emeği ile maneviyatın kesiştiği bir üretim alanı olarak düşünülür. Bu anlayış doğrultusunda Harrison, çalgı yapımını teknik bir süreçten çok, manevi bir deneyim alanı olarak içselleştirmiştir ve Colvig ile birlikte alüminyum, çelik ve bakır borulardan oluşan özgün 'Amerikan gamelan' setleri üretmiştir. Bu çalgılar, Cava ve Bali bronz gamelanlarının yapım anlayışını *just intonation* akort sistemiyle bir araya getirir (Miller ve Lieberman, 1998: 63). Harrison'ın yaklaşımı, kendi ifadesiyle; ihtiyaç duyduğu anda, ihtiyaç duyduğu kadarını kullanmak ilkesine dayanır (Miller ve Lieberman, 1999: 151). Bu anlayış, çalgı yapımı ve bestecilik pratiğini bağlama duyarlı bir esneklik içinde konumlandırır. Cava gamelan geleneğinde gamelan takımlarının kişisel adlar taşıması ve çalgıların bütüncül biçimde üretilmesi, bu toplulukların kimlik ve simgesel anlamlar yüklenen varlıklar olarak algılandığını düşündürür; akort ve tını anlayışının da her bir sete özgü olarak kurulduğunu ortaya koyar (Miller ve Lieberman, 1999: 158; 159).



*Fotoğraf 3. Lou Harrison ve William (Bill) Colvig'in American Gamelan Çalgıları (Andrews,2015).*

Bu süreç, Colvig'in akort anlayışında daha da somutlaşır. Colvig'e göre bir çalgının akordu, kullanım amacına göre belirlenir; bu nedenle besteleme için üretilen bir çalgının akort düzeni, bestecinin (Harrison'ın) tercihleri doğrultusunda şekillenmiştir (Colvig, t.y.: 1). Bu çerçevede Harrison, her çalgıyı bağımsız bir varlık olarak ele alır ve sesin, yapımcının içsel dünyasından doğduğunu vurgular. Bu bakış, Cava gamelan geleneğinde çalgılara atfedilen *semangat* kavramıyla ilişkilendirilebilir. Harrison'a göre gamelan yapımı, teknik bir üretimden ziyade, sesi mümkün kılan ruhsal özün yeniden kurulmasına yönelik bir pratiktir.

Çalgı yapımı perspektifinden bakıldığında, Harrison'ın Cava ve Bali'deki ustaların el döküm tekniklerine yaklaşan yöntemlerle gamelan çalgılarını kendi atölyesinde üretmesi, bu çalgıların Batı müzik pratikleri içinde dolaşıma girmesi açısından kritik bir rol oynamıştır. 1975 yılında Colvig ile birlikte ürettiği *Old Granddad* ve *Si Darius–Si Made* adlı gamelan setlerinde, fiziksel form organik ve çoğulcu bir bütünlük içinde ele alınmıştır (Miller ve Lieberman, 1998: 63; 72; Miller ve Lieberman, 1999: 148). Harrison'ın kullandığı *just intonation* temelli akort yaklaşımı, gamelanın *pelog* dizisinden esinlenmiş; böylece gamelan, estetik bir referans alanı olmanın yanında Batı çalgı yapımında alternatif akort sistemlerinin uygulanabilirliğini ortaya koyan somut bir araştırma zemini sunmuştur. Bu yaklaşım, gamelan yapımında gözlenen rastlantısallık ve ritüel hassasiyetin modern Batı çalgı üretimi bağlamında yeniden yorumlanmasına olanak sağlamıştır.

**Cage ve Tını Nesnesinin Yeniden Keşfi**

Cage, 20. yüzyıl Batı müzik düşüncesinde tınıya yaklaşımı kökten dönüştüren bir yenilikçidir ve gamelanın Batı'daki en derin etkilerinden birini temsil eder. Harrison ile dostluğu sayesinde gamelan geleneğine doğrudan aşina olan Cage, bu müziğin döngüsel zaman anlayışını, perde dışı ses örgütlenmesini ve her sesin eşit değer taşıdığı kozmolojik yaklaşımını kendi bestecilik estetiğinin temeline yerleştirmiştir. Cage'in 1940 yılında geliştirdiği, piyanonun telleri arasına cıvata, vida, bambu, tahta ve lastik parçaları yerleştirerek enstrümanın geleneksel tınısını dönüştürerek her tuşun bir *metallofon* gibi rezonans üretmesini sağladığı; *Prepared Piano*, bu etkilenmenin en somut örneğidir. Cage, burada piyanonun sabit akort (Batı armoni) sistemini kırarak her sesin özerk bir varlık alanı kazanmasını sağlamıştır (Cage, 1961: 37; Pritchett, 1993: 55). Bu müdahale deneysel bir ses çalışmasının ötesinde; gamelan estetiğinin Batı çalgı yapısına aktarımı olarak yorumlanabilir. Cage ise bu uygulamayı: Batılı bir gamelan yaratma girişimi olarak tanımlar. Gamelanda her çalgının, setin biricik (türünün tek örneği) olması, Cage'in her ses kendi başına değerlidir fikriyle örtüşür. Dolayısıyla *Prepared Piano*, Batı müziğinde tınıyı demokratikleştiren ilk çalgısal bir devrim ve müzikte bir paradigma değişimi olarak kabul edilir. Cage'in müzik felsefesinde gamelan sadece bir ses modeli olmaktan öte; tını aracılığıyla varoluşu sorgulayan varlık biçimine dönüşür (Nicholls, 2007: 2; 26). Bu yönüyle Cage'in sanatı, gamelanın ritüelistik ve spiritüel köklerini modern endüstriyel dünyaya taşıyan bir tını felsefesinin devamı niteliğindedir.

Harrison ve Cage, gamelan geleneğinden edindikleri tını anlayışını Batı çalgı yapımına uyarlayarak, sanayi sonrası dönemin mekanik müzik üretim anlayışına karşı etik temelli bir zanaatkârlık bilinci geliştirmiştir. Her iki sanatçı için çalgı yapımı, teknik boyutun ötesinde, ritüel niteliği bulunan ve insan ile madde arasında kurulan ruhsal bir etkileşim alanı olarak kavranır. Harrison'ın her çalgıyı tekil ve canlı bir varlık olarak ele alan yaklaşımı, Endonezya'daki *semangat* (çalgının yaşam ruhu) inanışının Batı bağlamında yeniden yorumlanmış bir karşılığı olarak değerlendirilebilir. Bu kavrayış, gamelan ustalarının üretim sürecinde maddeye ruh kazandırma pratiğini Batı lutiye geleneği içine yeniden dâhil eden bir açılım sunar.

Cage (1961: 275), "sessizlik" kavramı üzerinden gamelanın döngüsel zaman ve tını anlayışını kendi müzik felsefesiyle ilişkilendirmiştir. Cage'in düşüncesinde sessizlik, boşluk (*ma*) ve titreşim arasındaki etkileşim, gamelanın kozmolojik yapısının Batı müzik estetiği bağlamında yeniden düşünülmesine olanak tanır. Harrison açısından gamelan, Batı'nın endüstriyel müzik üretimine karşı doğayla kurulan işitsel bir bağ olarak anlam kazanır; Cage içinse gamelan tınısı, gündelik nesnelerin gizli müzikal potansiyelini görünür kılan bir öğretme biçimi işlevi görür. Her iki besteci de tını üretimini ritüel karakterli bir yaratım süreci olarak ele almış, müzik düşüncelerini sessizlik, boşluk ve döngüsellik ekseninde yapılandırmıştır. Gamelan geleneğindeki her çalgının yaşayan bir varlık olduğu düşüncesi, Harrison'ın ve Cage'in çalgı ve müzik pratikleriyle yakından bağlantılıdır.

Bunun bir yansıması olarak gamelan, özellikle deneysel enstrüman yapım anlayışında estetik bir model ve tını aracılığıyla yeniden doğuşun bir metaforu hâline gelir. Gamelanın el yapımı geleneği, tınıyı önceden belirlenmiş bir estetik özellik olmaktan çıkarıp varoluşsal bir fenomen düzeyine taşırken, Harrison ve Cage'in bu doğrultudaki yaklaşımları, doğrudan ya da dolaylı olarak Batı müzik düşüncesinde çalgı tanımının sorgulanmasına vesile olur.

## Gamelanda Kolektif Üretim ve Tını İdealleri

20. yüzyılın ortalarından itibaren gamelan, Batı müzik dünyasında etnomüzikoloji, pedagojik ve kültürel bir deneyim alanı olarak da benimsenmiştir. Özellikle Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa'daki üniversitelerde kurulan gamelan toplulukları, bu müziğin akademik bağlamda kurumsallaşmasını sağlamış[12] ve bunlardan bazıları gamelan çalışmalarını müfredatın kalıcı bir parçası hâline getirmiştir. Bu üniversitelerde öğrenciler, gamelan çalmayı ve çalgıların yapım ile bakım süreçlerini birlikte öğrenmekte; tını üretimini ise bir zanaatkârlık disiplini olarak kavramaktadır. Batı müzik pedagojisinde yaygın olan bireysel virtüoziteye karşı, gamelan toplulukları birlikte nefes alma, birlikte çalma ve uyum içinde dinleme pratiğini merkeze alır. Bu yönelimler, gamelanın doğasında yer alan kolektif ses üretimi düşüncesini Batı eğitim sisteminde de yaygınlaşmıştır. Çalgıların eşit değere sahip olduğu bu sistem, öğrencilerde müziği bir rekabet alanı olarak tanımlamaz; ortak bir topluluk bilinci olarak algılama tutumu geliştirir. Bu yönüyle gamelan, Batı'da sadece bir Asya müzik geleneği olmaktan ziyade müzik eğitimi anlayışını dönüştüren bir model olarak önem kazanmıştır.

Gamelanın Batı'daki bu akademik yayılımı, kültürlerarası etkileşimin sürdürülebilirliğine katkı sağlamış, Endonezya müziğini evrensel bir diyalog alanına dönüştürmüştür. Bu nedenle gamelan, günümüz üniversitelerinde pedagojik ve sosyo-kültürel bir yenilenme aracıdır; topluluk içinde ses üretme deneyimi aracılığıyla, öğrenciler arasında kültürel empati ve dayanışma duygusu inşa ettiği savunulmaktadır (Loth, 2006: 17).

Gamelan tınısının yolculuğu, ruhsal ve kültürel bir sürekliliğin ifadesidir. Bir gamelan ustası bronzu döverken, her tokmak darbesi bir dua, her çalgı bir yaşam biçimi olarak görülür. Bu anlayış, özgün bir ses üretimi ve maddeye ruh üflemeye yöneliktir (bu yaklaşım tasavvuftaki 'ney üfleme' pratiğine benzer bir edim olarak yorumlanabilir). Harrison, çalgı yapımında gamelan ustalarının *semangat* kavrayışını Batı zanaatkârlık düşüncesiyle ilişkilendirir; ses, bu bakışta insan, malzeme ve titreşim arasındaki canlı etkileşimden doğan bir olgu biçiminde kavranır.[13] Bu benzerlik, gamelanın tınısını estetik ve kutsal bir varlık olarak konumlandırır. Bu ruhsal süreklilik, çalgı yapımında ritüelin, tını üretiminde ise bilincin önemini vurgular. Gamelan, bu yönüyle özellikle Batılı araştırmacıların gözünde, artık salt bir etnografik araştırma nesnesi olmanın ötesinde; ruh, madde ve ses arasındaki ilişkiyi yeniden kurmaya imkân veren felsefi bir düşünce alanı olarak değerlendirilmektedir. Harrison ve Cage'in gamelan geleneğinden devraldıkları yaklaşımları,

[12] Bkz. Bu kurumlardan bazıları; University of California, Santa Barbara; Wesleyan University; University of Pittsburgh; University of Washington; University of California, Davis; University of Hawai'i at Mānoa; Brown University; Yale University; Massachusetts Institute of Technology; Bates College; Bucknell University; Lewis & Clark College; University College Dublin; University of Illinois at Urbana-Champaign; University of Wisconsin-Madison; The University of Manchester; Cambridge Gamelan Ensemble; Oberlin College; Cornell University ve SOAS University of London.

[13] Amerikan Gamelan'da bu yaklaşımın temel amacı, süperpartiküler oranlara dayanan mümkün olduğunca çok sayıda saf aralığın titreşimini elde etmektir (Miller ve Lieberman, 1999: 157). Rezonatörler, armonik üst sesleri güçlendirerek tınıya derinlik kazandırır (Miller ve Lieberman, 1999: 155). Çalgı yapım süreci, malzeme ile ses arasındaki ilişkinin deneyim yoluyla sezgisel biçimde kavranmasına imkân tanır; zanaatkâr üretim ilerledikçe bu ilişkiyi bedensel düzeyde hissetmeye başlar (Dresher, 1979: 3). Colvig'in önceliklerinde de bu anlayış belirgindir: amaç, nitelikli bir ses üretmek ve yeni müziklere olanak sağlayan işlevsel bir çalgı geliştirmektir (Colvig, t.y.: 1).

modern Batılı sanatçılar, beste, sanatsal ses çalışmaları ve çalgı yapım[14] alanına taşımış, müziği teknik bir üretimden ziyade bir varoluş eylemi hâline getirmiştir.
Sonuç olarak, gamelanın bronz tınısı artık yerel bir ses, tını deneyimi olmaktan çıkar; insanın evrensel *rasa;* duygusal öz ve sezgisel algı arayışının yankısı olur ve bu yankı, meditatif bir sessizlikle deneysel tını arayışlarını buluşturarak, sesin maddeden ruha dönüşümünü sembolize eder. Bu bağlamda gamelan, çağdaş dünyada bir müzik türü olmaktan çıkarak, insanın kendini ve evrenle uyumunu aradığı evrensel bir ifade biçimine, maneviyata dönüşmüştür.
Batı müzik geleneği, matematiksel doğruluk, eşit akort ve evrensel geçerlilik arayışı etrafında örülmüştür. Özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda gelişen 12 ton eşit tamperaman sistemi, her sesin ve enstrümanın ulusötesi standartlara uyması yönünde şekillenmiştir. Bu rasyonel paradigmada akort, sistematik oranlarla ölçülür; örneğin Batı'da *just intonation* sistemi üzerine odaklanan eserler, tam sayılı oranlara dayalı saf aralıkların üretilmesini hedefler (Ketchum, 2023: 14). Bu anlayışta tını, standartlaştırılmış bir idealin gerçekleştirilmesi olarak görülmüştür.
Buna karşılık, Cava ve Bali'daki gamelan geleneği bu rasyonel bakışı doğrudan sorgular. Her gamelan seti kendine mahsustur; akort sistemi mutlak eşitliği değil, özgünlük ve topluluğa aitliği vurgular. Örneğin; gamelanda kullanılan *sléndro* ve *pélóg* sistemleri, Batı'nın eşit tampereman anlayışıyla örtüşmez; ton aralıkları her set için ayrı dövülür ve standart bir oktav tanımı (*out of tune*) yoktur (Rahn, 1996: 3).
Gamelanın "uyumsuz" (*out of tune*) olarak algılanması, Batı müziğine özgü akort ve estetik ölçütlerinin gamelan pratiğine doğrudan uygulanmasından kaynaklanmaktadır. Oysa gamelanda akort anlayışı, evrensel ve mutlak bir sistemden ziyade, her bir gamelan takımının kendine özgü ruhunu ifade eden *semangat* kavramı etrafında şekillenir. Bu bağlamda, bir gamelanı Batı merkezli ölçütler üzerinden akortsuz olarak değerlendirmek, gamelanın bilinçli olarak benimsediği farklı bir estetik yaklaşımı göz ardı etmek anlamına gelir. Dolayısıyla bir gamelanı "akortlu" olarak duyabilmek, ölçümsel karşılaştırmaların ötesinde, deneyime dayalı bir katılım sürecini gerektirir. Bu süreç; çalgılarla doğrudan temas kurmayı, icraya etkin biçimde dâhil olmayı, perdileri dikkatle dinlemeyi ve bu perdileri sesle yeniden üretmeyi kapsar. Ancak bu tür bir katılım yoluyla, gamelan topluluğunun kendine özgü estetik dünyası ve içsel düzeni kavranabilir (Michigan Center for Southeast Asian Studies, 2021: 7).
Bu farklılık, akustik bir aura ve ideolojik bir çarpışmayı da işaret eder. Batılı modellerde, ses üretimi bireysel virtüoziteye, mekanik tekrara ve evrensel geçerliliğe odaklanır. Gamelan ise aksine topluluğun eşgüdümünü, çalgı yapımcısının el emeğini ve her setin özgürlüğünü merkez alır. Bu bağlamda gamelan tını anlayışı, Batı rasyonalizminin bir doğruluk, bir 'ideal' dayatmasına karşı alternatif bir eğilim sunar.
Özetle, gamelanın tını idealleri, Batı'nın standart ideal tını anlayışına eleştirel bir mesafe koyar ve tınıyı ölçülebilir bir nesne olmaktan çıkarıp, kültürel belleğin, zanaatkârlığın ve toplumsal varoluşun bir ifadesi haline getirir. Öte yandan gamelanı değerli kılan, onun standartlara uymamasından ziyade tam tersine her setin kendi tını kimliğini barındırmasıdır ve bu durum, Batı müzik hegemonyasına dolaylı olarak bir sorgulama getirir.

**Batı Müziğinde Gamelan Paradigması**

Bu perspektifte bir antoloji oluşturmak gerekirse: Erken dönem (1900-1940) gamelan estetiği Batılı bestecilerin müzik diline daha çok dolaylı yollardan yansımıştır. Debussy'nin *Pagodes* (1903) başlıklı piyano parçası, pentatonik doku, katmanlı ritmik örgü ve çalgısal imitasyonlar nedeniyle

[14] Buradaki çalgıyapım alanı daha geniş perspektifteki deneysel, yenilikçi, *sound art* ve *sound sculpture* alanlarının tümünü karşılamaktadır.

gamelan etkisinin en sık tartışıldığı örneklerden biridir. Satie'nin *Gnossiennes* dizisi ve bazı piyano parçalarında görülen modal yapılar, durağan armoni ve tekrar düşüncesi de gamelan estetiğiyle ilişkilendirilebilir. Bali'de uzun süre yaşayan McPhee ise *Tabuh-Tabuhan: Toccata for Orchestra and Two Pianos* (1936) adlı yapıtında Balinese gamelan ritim ve tınılarını doğrudan orkestral bağlama uyarlamıştır.

Orta dönem (1950-1980): 20. yüzyıl ortasında gamelan etkisi çalgı yapımı ve repertuvar üretimiyle birleşmiştir. Harrison, Amerikan gamelan topluluklarının kuruluşunda öncü rol üstlenmiş ve *Suite for Violin with American Gamelan* (1973), *Gending Samuel* (1976), *Gending Pak Cokro* (1976) ile *Main Bersama-Sama* (1978) gibi eserleriyle yeni bir repertuvar geliştirmiştir. Cage'in *prepared piano* ve erken perküsyon çalışmaları gamelan rezonansı ve ritmik döngülerle ilişkilendirilir. Britten'ın *The Prince of the Pagodas* (1956) adlı balesinde Bali gamelanına özgü tını ve ritim katmanları duyulur. Partch'ın mikrotonal çalgı sistemleri ve özgün akort anlayışı da gamelan akort ve tını düşüncesiyle bağlantılı biçimde ele alınır.

Minimalizm ve sonrası (1960-2000) ise Minimalist estetik içinde gamelan etkisi belirginleşmiştir. Reich'ın *Drumming* (1971) ve *Music for 18 Musicians* (1976) gibi eserlerinde döngüsel ritmik yapı, sabit nabız ve perküsyon temelli yazım gamelan teknikleriyle ilişkilendirilebilir. Glass'ın erken dönem minimalist çalışmaları doğrudan gamelan için yazılmamış olsa da tekrar mantığı, katmanlı ritmik örgü ve tını merkezli düşünce açısından benzerlikler taşır. *Two Pages* (1969), *Music in Fifths* (1969), *Music for Changing Parts* (1970), *Glassworks-Opening* (1982) ve *Akhnaten* (1983) gibi eserlerde döngüsel form, poliritmik katmanlar ve armonik durağanlık gamelan estetiğinin soyut bir model olarak benimsendiğini düşündürür. Ligeti'nin *Galamb Borong* (1988) adlı piyano etüdü gamelan ritmik katmanlarını çağdaş piyano yazısına uyarlayan örneklerden biridir. Vivier'nin *Cinq chansons pour percussion* (1980) adlı yapıtında gong ve metallofon benzeri çalgılar kullanılır.

Çağdaş dönemde ise besteciler gamelan topluluklarıyla doğrudan çalışarak yeni repertuvarlar oluşturmaktadır. Tenzer, Balinese gamelan için çok sayıda eser yazarak çağdaş repertuvarın gelişmesine katkı sağlamıştır. Ziporyn'in *Ngaben* (2003) ve *Gamelan Galak Tika* (2000)'sı; Massachusetts, Cambridge merkezli Gamelan Galak Tika topluluğu için yazdığı eserler bu alanın önemli örnekleri arasında yer almaktadır. Bali gamelan çalgıları, elektro gitar, bas ve klavyenin birleşiminden oluşan bu topluluk, kakofoni ve lirizm arasındaki bir yapı üzerine kurulu besteleri icra eder (Ziporyn, 2019). Southworth ise postminimal eğilimli bir besteci olarak Batı müziği topluluklarını elektronik müzik, Bali gamelan ve gayda gelenekleriyle buluşturan disiplinlerarası projeler üretmektedir. Gamelan Galak Tika ile yürüttüğü çalışmalar kapsamında Bali gamelan repertuvarı ve *gender wayang* icrası gerçekleştirmiş; bunun yanında *Galician Gaita* ve *Great Highland bagpipe* çalmıştır. Mühendisler, sanatçılar ve müzisyenlerin robotik müzik aletleri geliştirmek amacıyla bir araya geldiği "Ensemble Robot" oluşumunun kurucuları arasında yer almış, 2004–2013 yılları arasında Gamelan Galak Tika'nın genel müdürlüğünü üstlenmiştir. Southworth'ün besteciliği Bali gamelan, elektronik müzik ve diğer kültürlerarası etkileşimlerden beslenen geniş bir estetik alanı kapsar; çalışmalarında bu etkiler yeni tını, ritim ve performans biçimleriyle yeniden yorumlanır. Fung'un *Gamelan Grunge* (2012) adlı yapıtı çağdaş gamelan estetiğinin orkestral bağlamdaki yansımalarından biridir.[15]

Diamond (1992), Amerikan gamelan repertuvarının oluşumuna önemli katkılar sunmuş; 1976 yılından Harrison'ın 2003'teki ölümüne dek gamelan öğretmeni ve aranjörü olarak onunla birlikte

[15] Gamelan etkisi veya gamelan için eserler bağlamında literatürde sıkça anılan diğer besteciler: Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Béla Bartók, Leopold Godowsky, Daniel Schmidt, Henry Brant, Dennis Murphy, Loren Nerell, Daniel James Wolf, Peter Sculthorpe, Andrew Schultz, Ross Edwards, Jack Body, Gareth Farr, Anthony Ritchie.

çalışmıştır. Diamond'a, Harrison ile Colvig'in büyük Cava tarzı gamelan takımı olan "Gamelan Si Betty," Harrison'ın vasiyeti doğrultusunda bırakılmıştır. Diamond, Harrison–Colvig yapımı ve Amerikan gamelan setlerinin dördüncüsü olan "Old Granddad #4"ün de sahibidir. Bunun yanında 1981'de kurduğu "American Gamelan Institute"in yöneticiliğini ve kurumun yayımladığı "Balungan" dergisinin editörlüğünü sürdürmektedir. Günümüzde halen geleneksel ve çağdaş gamelan araştırmaları ve repertuvar çalışmaları American Gamelan Institute tarafından desteklenmekte ve arşivlenmektedir (American Gamelan Institute, t.y.).

Dolayısıyla bu tarihsel dizge, gamelan estetiğinin erken dönemde tınısal esin olarak ortaya çıktığını, 20. yüzyıl ortasında çalgı yapımı ve deneysel bestecilikle birleştiğini, Minimalizm içinde yeni biçimler kazandığını ve günümüzde kültürlerarası yaratım pratiklerinin önemli bir bileşeni hâline geldiğini göstermektedir.

Bu tarihsel süreklilik, gamelan estetiğinin farklı dönemlerde Batı müzik düşüncesiyle kurduğu yaratıcı temasların niteliğini ortaya koyarken, buna koşut bu etkileşimlerin hangi kavramsal çerçeveler içinde yorumlandığı sorusunu da gündeme getirir. Bu noktada, söz konusu karşılaşmaları tek yönlü ve indirgemeci kategorilerle açıklama eğiliminin eleştirel biçimde değerlendirilmesi gerekir. Özellikle gamelan müziğinin de kimi zaman anıldığı, Batı müzik estetiği dışında kalan pratikleri 1960 sonrasında ortaya çıkan "world music" başlığı altında indirgemek ve bu perspektifte değerlendirmek salt Batı merkeziyetçi bir bakış açısını sergilemektedir. Diamond, gamelan müziğinin de zaman zaman dâhil edildiği bu kavramın sorunlu olduğunu açıkça dile getirir. Diamond'a göre "world music" ifadesi Batı müziği dışındaki tüm gelenekleri kapsayacak biçimde kullanıldığında, bilgi üretiminde hiyerarşik bir düzeni sürdürür; Batı kültürünü merkezde konumlandırırken diğer kültürleri ötekileştiren, gözlemlenecek egzotik bir çeşitlilik biçiminde ayrıştırarak, dışsal birer nesneye indirger (Diamond, 1990: 1).[16]

## SONUÇLAR

Gamelan, günümüzde salt Cava ve Bali kültürüne özgü bir müzik pratiği olmasının ötesinde; insanın maddeyle, zamanla ve kutsallıkla kurduğu ilişkinin en somut estetik biçimlerinden biridir. Bronzun ateşle arınmasından çıkan tını, bu gelenekte ses ve ruhun; *semangat*'ın yankısıdır. Zanaatkârlar için gamelan yapma, bir çalgı üretmekten öte; *rasa* (duyumsal sezgi) ve *slamet* (ruhsal uyum) aracılığıyla dünyada düzen kurma eylemidir. Bu nedenle gamelanın tarihsel seyri, organolojik ya da müzikolojik bir anlatı olarak, insanın ses aracılığıyla varoluşu yeniden kurma çabasının kültürel bir belgesi olarak okunmalıdır.

Gamelanın ritüel yapım pratikleri, toplumsal birlikteliğin ve ruhsal disiplinin yaşayan formlarıdır. *Empu* ustalar, her dövme ve akort aşamasında malzemeyi ve bununla birlikte kendilerini de dönüştürürler. Bu karşılıklı dönüşüm, el emeğini bir tür ibadete, sesi bir dua biçimine dönüştürür. Böylelikle gamelan, ritüelistik bir zanaat alanı olarak tanımlanabilir hale gelmiştir. Ritüelin amacı, çalgının sıra dışı tınısını ve toplulukla kurduğu ruhsal bağı da kutsamaktır.

[16] Bu yaklaşımın gölgesinde kalan alan, 20. yüzyıl çalgı yapım yaklaşımlarının ötesine uzanır. Sanayi Devrimleri öncesi Avrupa'nın Ortaçağ, Rönesans ve Barok dönem çalgı gelenekleri ile Afrika, Asya ve Amerika kıtalarındaki köklü toplumların enstrüman ve yapım pratikleri çoğu kez yeterince ele alınmamıştır. Bu gelenekler yüzeysel biçimde incelenmiş, "etnik", "otantik", "ilkel" ya da "world music" gibi etiketlerle marjinalleştirilmiştir (Turan, 2024: 3). Gamelan ailesindeki *kendang, saron, bonang* ve *gender*; Afrika'da *mbira* ve *kora*; Japonya'da *shamisen* ve *koto*; Çin'de *erhu* ve *guzheng*; Hint müziklerinde *sitar, sarod* ve *vina*; Orta Asya'da *dombra* ve *dutar* gibi örnekler, farklı coğrafyalarda gelişmiş özgün çalgı ve yapım anlayışlarını temsil eder. Bu geleneklerin çoğu, modern Batı merkezli tasarım normlarından belirgin biçimde ayrılan, içsel ve süreç odaklı üretim yaklaşımlarına dayanır (Turan, 2024: 92).

Batı'da gamelanın yankısı, Debussy'den Harrison ve Cage ile başlayan ve hala süre gelen bir tını felsefesiyle yeni bir varoluş alanı bulmuştur. Bu besteciler, gamelanın döngüsel zaman algısını, çok katmanlı tını anlayışını ve zanaatkâr etiğini modern müzik düşüncesine taşımışlardır. Özellikle Harrison ve Cage'in yaklaşımları, gamelan geleneğinde önemli yer tutan *semangat* ve *rasa* kavramlarının Batı müzik düşüncesinde yeniden ele alınmasına katkı sağlamış; gamelanın içe dönük ve yoğun tını evreni ile Batı'daki deneysel müzik arayışları arasında yeni bağlar kurulmasına zemin hazırlamıştır.

Günümüzde gamelan, geçmişin bir mirası ve çağdaş dünyada insanın maddeyle ilişkisini yeniden düşünmeye çağıran etik bir modeldir. Onun bronz tınısı, sanayileşmiş dünyanın mekanik seslerine karşı, insan elinin ve niyetinin izini taşıyan bir direniş, bir varoluş biçimidir. Gamelan, ses aracılığıyla insanın kendisiyle, topluluğuyla ve evrenle uyum arayışını temsil eder. Dolayısıyla gamelan geleneği, korunması gereken bir kültürel miras ve yeniden hatırlanması gereken bir yaşam felsefesi, tını ise, ritüelde ve sessizlikte yankılanan bir varoluş biçimidir.

Bu bağlamda metin içerisindeki örneklerle somutlaştırıldığı üzere (bkz. *Batı Müziğinde Gamelan Paradigması* bölümü), gamelan pratiği Batı müzik geleneğinin rasyonelleştirilmiş ve standardize edilmiş yaklaşımlarına karşı farklı "tını idealleri" ortaya koyar. Bu anlayış, duysal eşitlik yerine özgünlüğü; homojenlik yerine çoğulcu tını katmanlarını, çalgı yapımında dışsal ölçütlere dayalı standart üretim yerine toplulukla uyum içinde gelişen içsel bir dengeyi öne çıkarır. Her gamelan setinin kendine özgü tınısı, akordu, ait olduğu topluluğun kimliğini, estetik algısını ve ritüel belleğini yansıtan bir ses evreni oluşturur.

20. yüzyılın ortalarında Amerika Birleşik Devletleri'nde özellikle Harrison, Cage, Britten ve Reich gibi bestecilerin müzik üretimi ve çalgı yapımına yönelik çalışmaları bu yönelimi güçlendirmiş; bu yaklaşımlar müzik ve çağdaş sanat alanlarında; *sound art*, *sound sculpture*, hazırlanmış (*prepared*) çalgılar ve deneysel çalgı tasarımı vd. yeni düşünsel paradigmaların ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır. Böylece gamelan estetiği, doğrudan ya da dolaylı pek çok perspektif aracılığıyla çalgı tasarımı ve yapımı alanında derin izler bırakmıştır.

## KAYNAKLAR

American Gamelan Institute. (t.y.). American gamelan institute web site. (Erişim adresi: https://www.gamelan.org/), (Erişim tarihi: 26.12.2025).

Andrews, M. N. (2015, 22 Mayıs). *Learning to adapt: Lou Harrison's American gamelan arrives at Portland State University*. Oregon ArtsWatch. (Erişim adresi: https://www.orartswatch.org/learning-to-adapt-lou-harrisons-american-gamelan-arrives-at-portland-state-university/), (Erişim tarihi: 26.12.2025).

Arms, J. M. (2018). *Gamelan as world citizen: American experimental music and the internationalization of Indonesian arts*. (Yayımlanmamış doktora tezi). University of California, Santa Cruz.

Balkarlı, F. (2002). *John Cage`in 'Hazırlanmış Piyanos' su ve Endonezya geleneksel orkestrası 'Gamelan' / John Cage`s prepared piano and the Indonesian traditional orchestra 'Gamelan'*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Bandem, I. M., & deBoer, F. E. (1995). *Kaja and kelod: Balinese dance in transition*. New York: Oxford University Press.

Brinner, B. E. (1995). *Knowing music, making music: Javanese gamelan and the theory of musical competence and interaction*. Chicago: University of Chicago Press.

Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and writings*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Colvig, W. (t.y.). *An American gamelan*. Dartmouth College. (Erişim Linki: https://eamusic.dartmouth.edu/~larry/miscellaneous_archival_documents/other_people/harrison_colvig/colvig_an_american_gamelan.pdf), (Erişim tarihi: 27 Aralık 2025).

Diamond, J. (1990). There is no they there. *MusicWorks*, 47, 12-23. (Erişim Linki: https://www.gamelan.org/jodydiamond/writing/theythere.html), (Erişim tarihi: 27 Aralık 2025).

Diamond, J. (1992). *Writing and editing*. American Gamelan Institute. (Erişim Linki: https://www.gamelan.org/jodydiamond/writing/index.html), (Erişim tarihi: 27 Aralık 2025).

Dresher, P. J. (1979). *The design and construction of a contemporary American gamelan* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Department of Music, University of California, San Diego.

Geertz, C. (1960). *The religion of Java*. Chicago: University of Chicago Press.

Grokipedia (2025). Udan Mas. (Erişim adresi: https://grokipedia.com/page/udan_mas), (Erişim tarihi: 31.12.2025).

Handayani, A. ve Swazey, K. (2018). Contestation in gamelan making rituals: Tensions between old and new understandings. *Humaniora*, *30*(3), 305–314. doi.org/10.22146/jh.v30i3.35463

Hanstein, E. ve Hanstein, T. (2017). Endonezya müziği: Gamelan ve angklung (M. Taceddin Kutay, Çev.). *Z Kültür, Sanat, Şehir: Mevsimlik Tematik Dergi / Müzik*, 2020/4, 92-95.

Hilmy, M. (1998). *Islam and Javanese acculturation: Textual and contextual analysis of the slametan ritual*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). McGill University Library.

Ketchum, A. (2023). *Out of Tune: An Exploration of the Evolution of Tuning in Western Music*. Canadian Federation of Music Teachers' Associations. (Erişim adresi: https://www.cfmta.org/docs/essays/2023/2023-A-Ketchum.pdf), (Erişim tarihi: 31.12.2025).

Lindsay, J. (1989). *Javanese gamelan: Traditional orchestra of Indonesia* (2nd ed.). New York: Oxford University Press.

Loth, H. (2006). How gamelan music has influenced me as a music therapist: A personal account. *Voices: A World Forum for Music Therapy*. (Erişim adresi: http://www.voices.no/mainissues/mi40006000201.html), (Erişim tarihi: 31.12.2025).

Magnis-Suseno, F. (1997). *Javanese ethics and worldview: The Javanese idea of the good life*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.

Michigan Center for Southeast Asian Studies (CSEAS). (2021). *On the Spirit of Tuning. The Misconception of Scientific Tuning in Javanese Gamelan.* The University of Michigan. (Erişim adresi: https://ii.umich.edu/cseas/news-events/news/search-news/spirit-of-tuning.html), (Erişim tarihi: 31.12.2025).

Miller, L. E. ve Lieberman, F. (1998). *Lou Harrison: Composing a world.* Oxford University Press.

Miller, L. E. ve Lieberman, F. (1999). Lou Harrison and the American gamelan. *American Music, 17*(2), 146-178.

Mulyana, A. (2017). Sekaten tradition: The ritual ceremony in Yogyakarta as acculturation reality of Javanese culture in Indonesia. *International Journal of Humanities & Social Science Studies, 4*(2), 50-61.

Nicholls, D. (2007). *John Cage*. Urbana: University of Illinois Press.

Perlman, M. (2004). *Unplayed melodies: Javanese gamelan and the genesis of music theory*. Berkeley: University of California Press.

Pietrosanti, L. (2019). The Gamelan in the Catholic Liturgy in Yogyakarta. *International Journal of Creative and Arts Studies*, *6*(1), 23-31. (Erişim adresi: https://journal.isi.ac.id/index.php/IJCAS/article/viewFile/3272/1517), (Erişim tarihi: 31.12.2025).

Pranoto, H. S. (2013). Sacrilegious aspect of Javanese gamelan: Past and future. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, *13*(1). (Erişim adresi: https://media.neliti.com/media/publications/62868-EN-sacrilegious-aspect-of-javanese-gamelan.pdf), (Erişim tarihi: 31.12.2025).

Pritchett, J. (1993). *The music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rahn, J. (1996). Perceptual Aspects of Tuning in a Balinese Gamelan Angklung for North American Students. *Canadian University Music Review*, 16(2), 23-45. (Erişim adresi: https://www.erudit.org/en/journals/cumr/1996-v16-n2-cumr0467/1014424ar.pdf), (Erişim tarihi: 31.12.2025).

Sneddon, J. N. (2003). *The Indonesian language: Its history and role in modern society*. Sydney: UNSW Press.

Sorrell, N. (1990). *A guide to the gamelan*. Portland, OR: Amadeus Press.

Sumarsam. (1995). *Gamelan: Cultural interaction and musical development in Central Java*. Chicago: University of Chicago Press.

Sutton, R. A. (1991). *Traditions of gamelan music in Java: Musical pluralism and regional identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Turan, Ö. (2024). Kavramsal sanat paradigmasında çalgı yapım; lutiyeliğin postmodern duysal tasarım alanlarına dönüştürücü izdüşümleri (Yayımlanmamış doktora tezi). Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara.

Vetter, R. (t.y.). Sekaten. The gamelans of the Kraton Yogyakarta. Grinnell College Department of Music. (Erişim adresi: https://vetter.sites.grinnell.edu/gamelan/sekaten/), (Erişim tarihi: 31.12.2025).

Vetter, R. (t.y.a). Kraton Yogyakarta Gamelans. The gamelans of the Kraton Yogyakarta. Grinnell College Department of Music. (Erişim adresi: https://vetter.sites.grinnell.edu/gamelan/kraton-yogyakarta-gamelans/), (Erişim tarihi: 31.12.2025).

Wehr, H. (1976). *A dictionary of modern written Arabic* (J. M. Cowan, Ed.). Ithaca, NY: Spoken Language Services.

Woodward, M. R. (2010). *Java, Indonesia and Islam*. Dordrecht: Springer Netherlands.

Ziporyn, E. (2019). *Works for gamelan*. Erişim tarihi 27 Aralık 2025, (Erişim adresi: https://www.ziporyn.com/music.html#gamelan), (Erişim tarihi: 31.12.2025).

## EXTENDED ABSTRACT

This study examines the gamelan tradition, an ensemble or a collection of instruments, and as a culturally embedded system in which ritual, craftsmanship, and sonic epistemology intersect to form a multilayered ontological structure. In Javanese and Balinese cultures, gamelan functions as a sonic representation of social harmony, cosmic order, and collective memory. Its instruments, made from bronze, iron, bamboo, and hardwood, embody both the material expertise and the spiritual intentionality of master artisans (*Empu*). In this context, instrument making is understood not merely as a technical procedure, but as a sacred craft shaped by rasa (intuitive perception), *laku* (discipline), and *slametan* (ritual offerings).

Historically, gamelan has developed within complex ritual, theatrical, and courtly environments across Java, Bali, and Sunda. Its tuning systems; *sléndro* and *pelog,* do not correspond to Western equal temperament; instead, each gamelan set has a unique acoustic identity, reflecting the local community's aesthetic values and cultural memory. This distinctiveness is not seen as a lack of consistency, but as a meaningful expression of diversity within unity. The structural principles of Javanese musical organisation, *balungan* melody, colotomic time cycles, multileveled textures, and cyclical temporality further illustrate gamelan's integration of music, ritual, and social cohesion.

A central argument of the study is that gamelan sound emerges from a ritual economy of production that extends from the foundry to performance. Instrument makers purify themselves through fasting, sleeplessness, or sexual abstinence; they carry out offerings before casting metal; and they understand every step of tuning as a dialogue between material and spirit. The largest instrument, *gong ageng*, is believed to possess a powerful *semangat* (life force), and its successful creation often requires specific ritual ceremonies. The making of a gamelan set is therefore inseparable from an ethical, communal, and mystical framework, where artisanship becomes a vehicle for preserving cultural cosmology.

This ritual dimension extends into performance contexts. Throughout Javanese history, gamelan accompanied royal processions, religious festivals, and dramatic forms, such as *wayang kulit*. In

contemporary practice, sacred gamelan sets are still used in ceremonies like Yogyakarta's annual *Sekaten*, where ensembles are believed to mediate between the human and spiritual realms. In Bali, gamelan remains central in Hindu rituals, purification ceremonies, and mythological performances, such as *Barong*. Thus, gamelan functions simultaneously as a musical, symbolic, and cosmological system.

The study also explores gamelan's influence on Western music, particularly in the 20th century. After Debussy first encountered Javanese gamelan at the 1889 Paris Exposition, composers such as Harrison, Cage, Britten, and later Reich, engaged deeply with its sonic ideals. These composers found in gamelan an alternative to Western rationalism and standardised tuning: a model of cyclical time, stratified textures, and timbral plurality. Harrison, for instance, built several 'American gamelan' sets with Colvig, blending Indonesian aesthetics with just intonation. His philosophy reflected a luthier like ethos in which instrument making is a spiritual dialogue with material, echoing the Javanese concept of *semangat*. Cage's prepared piano, developed in the 1940s, is interpreted in this study as the first deliberate attempt to create a Western, gamelan like instrument. By inserting objects between piano strings, Cage transformed the instrument into a metallophone like resonator, enabling multiple timbres reminiscent of gamelan textures. Cage embraced the principle that every sound possesses its own value, resonating with the egalitarian nature of gamelan ensembles. The influence of gamelan on Cage's philosophy of silence, indeterminacy, and acoustic attention demonstrates how deeply the tradition reshaped Western avant-garde thought.

Furthermore, the study highlights the emergence of gamelan as a pedagogical and intercultural practice in universities across the United States and Europe. Ensembles at institutions such as Wesleyan University, UC Berkeley, Cambridge, and SOAS have introduced gamelan as a model for collective musicianship, countering the Western emphasis on individual virtuosity. Gamelan's communal ethos fosters listening, cooperation, and co-presence, skills that align with contemporary intercultural and collaborative learning frameworks. By analysing ritual documentation, historical sources, instrument making practices, and Western adaptations, this study argues that gamelan embodies a holistic sonic epistemology in which sound is inseparable from ethics, spirituality, materiality, and social life. Gamelan challenges the Western fixation on universal tuning, standardized timbre, and linear temporality by presenting an alternative model rooted in relationality, plurality, and embodied knowledge. Its influence on Western composers demonstrates how non-Western sonic systems can catalyse paradigm shifts, not through imitation, but through conceptual resonance. Ultimately, the extended analysis shows that gamelan has evolved into a transcultural aesthetic force, bridging ritual, craftsmanship, and philosophical inquiry. For Indonesian artisans, each instrument is a living entity, shaped by devotion and discipline; for Western experimentalists, gamelan becomes a pathway toward rediscovering timbre, materiality, and the metaphysics of sound. The study concludes that gamelan should be understood as a dynamic world of meaning that redefines what it means to create, perceive, and live through sound; a cosmology where matter and spirit, craft and ritual, local identity, and global influence continuously shape one another.