İDİL

Araştırma

KLASİK MÜZİK EĞİTİMLİ MÜZİSYENLERİN KOMA SESLERİYLE ÇOKSESLİ DÜZENLENEN TÜRK MÜZİĞİ ESERLERİ ALGILAMASI[1]

Gülay KARŞICI[2] **Necati PALA[3]**

2 Doç. Dr., Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, gulaykarsici(at)hotmail.com , ORCID ID: 0000-0002-5322-6201
3 MEB'te Müzik Öğretmeni ve Yüksek Lisans Öğrencisi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, necati_pala_90(at)hotmail.com

Karşıcı, Gülay ve Necati Pala. "Klasik Müzik Eğitimli Müzisyenlerin Koma Sesleriyle Çoksesli Düzenlenen Türk Müziği Eserleri Algılaması" idil, 58 (2019 Haziran): s.763-771. doi: 10.7816/idil-08-58-07

Öz

Türk müziği teksesli yapıtlarının eşit tamperaman ses sistemine göre çoksesli düzenlemelerinde çoğunlukla koma seslerin kullanılmadığı ya da yalnızca ezgide kullanılıp alt partilerinde kullanılmadığı görülür. Bu düzenlemeler Batı klasik müzik eğitimli müzisyenler tarafından rahatça seslendirilir ve aldıkları eğitimin etkisiyle genelde uyumlu bulunur. Ancak bu düzenlemelerde Türk müziği yapıtının kendi makamsal tınısı kaybolur. Makamsal tınının kaybolmaması için koma sesler kullanılarak çoksesli düzenlenen Türk müziği yapıtlarının Batı klasik müzik eğitiminin etkisinde kalan müzisyenlerce uyumsuz, entonasyon problemli bulunup beğenilmeyeceği, etki altında kalmayan müzisyenlerce problemli bulunmayıp beğenileceği düşünülerek iki Türk müziği yapıtı çoksesli düzenlenip altmış müzisyene dinletildi. Hem koma sesler kullanılarak çoksesli düzenlenip Türk müziği tavrıyla seslendirilen, hem de kullanılmadan eşit tamperamanlı sisteme uygun çoksesli düzenlenip Batı müziği tavrıyla seslendirilen yapıtlarla ilgili katılımcı düşünceleri yüz yüze görüşme yöntemiyle toplandı. Katılımcıların yarısından fazlası tüm düzenlemeleri entonasyon problemsiz ve uyumlu bulup beğendi.

Anahtar Sözcükler: mikrotonal, komalı armoni, çoksesli uşşak eser, algı çalışması

Makale Bilgisi
Geliş: 2 Mart 2019 *Düzeltme: 5 Nisan 2019* *Kabul: 10 Mayıs 2019*
DOI: 10.7816/idil-08-58-07

[1] T.C. Marmara Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Projeleri kapsamında desteklenerek Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalında hala sürmekte olan yüksek lisans tezinden üretilen bu makalenin özeti 2. Uluslararası Müzik Araştırmaları Öğrenci Kongresinde sunulup bildiri özet kitapçığında yayımlanmıştır.

© 2019 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

Giriş

Batı klasik müzik eğitimi öğretimi sayesinde müzisyenler on iki eşit yarım sesten oluşan tamperaman sistemine/dizisine, akort sistemine, entonasyona, armonik yapıya, majör ve minör akorlara alışır ve bu özellikleri farklı sistem seslerine göre işitsel olarak daha uygulanabilir bulabilir. Türk klasik müziği ve Türk halk müziği gibi koma (mikroton) seslerin de olduğu teksesli müziklerin bu özelliklere uygun olarak çoksesli düzenlenmesi Batı klasik müzik eğitimli müzisyenler tarafından seslendirilmesine kolaylık sağlayan çok önemli çalışmalardır. Ancak bu çoksesli düzenlemelerin çoğunda koma sesler ya hiç kullanılmaz ya da yalnızca ezgi partisinde kullanılıp diğer partilerde kullanılmaz Bu da komalı teksesli yapıtların kendi makamsal tınılarının kaybolmasına neden olur. Türk müziğinde kullanılan koma değerlerinin Batı klasik müzik armonisiyle çakışarak problemli duyulacağı düşünülerek koma frekansların değiştirilerek Batı müziği frekanslarına uydurulmasının nedeninin alınan müzik eğitimi sonucunda seslerin uyumuyla ilgili koşullandırılma olduğunu ve Batı klasik müzikteki entonasyonu, akordu duyma beklentisi olduğunu düşünmekteyiz. Buradan yola çıkarak merak ettiğimiz ve bu çalışmamızda yanıtını aradığımız soru: Türk klasik ve Türk halk müziği yapıtlarının çoksesli düzenlemelerinde komaların hem ezgide, hem de alt partilerde kullanılmasının müzik eğitimi alan kişiler tarafından nasıl algılanacağıdır.

Günümüze kadar Türk müziğini çok seslendirme çalışmalarında, farklı bir şekilde söylemek gerekirse Batı müziği armonisine göre çok sesli düzenlenmiş Türk makam müziği bestelerinde farklı armoni yaklaşımları kullanılır; fakat komalı seslerin bulunduğu çok seslilik denemeleri neredeyse yok denecek kadar azdır. Türk müziği çok seslendirilmelerindeki yaklaşımlarını Aytekin Albuz üç ana başlıkta ele alır. Dörtlü armoni sisteminin Türk müziği için daha uygun olduğunu ileri süren Kemal İlerici bu yaklaşımı ortaya koyan ilk bestecimizdir ve 3'lü armoninin makamların karakterine uygun olmadığını düşünerek bu armoniyi kullanıp Türk müziği ezgilerini çok seslendirme yoluna gider. 3'lü armoni tonal sisteme benzer dizilerde örneğin rast makamında major dizi akorlar düşünülerek kullanılır. Karma armoni ise caz armonisi diye bilinen tansiyonlu akorların da içinde bulunduğu armoni yaklaşımlarından biridir (Albuz, 2011: 57-58). Albuz'un 2001 yılında yayımladığı çalışmasında:

> Türk müziğine ilişkin dizilerin çokseslendirilmesi aşamasında bu dizlerin tampere ses sistemine uyarlanmasına öğretim elemanlarının %41,67'si büyük ölçüde düzeyinde katılım göstermişler ve çoksesliliğin yapılabilmesi için bunu bir zorunluluk olarak görmüşlerdir. Yine tonal sisteme yakın olan makam dizilerinin çokseslendirilmesinde öğretim elemanlarının %33,33'ü büyük ölçüde üçlü sistemin kullanılmasını salık vermişler, aynı şekilde geleneksel müziklerimize ilişkin dörtlü sisteminin kullanılabilirliği konusunda da öğretim elemanlarının %57,17'si büyük ölçüde düzeyinde görüş bildirmişlerdir. Geleneksel müziklerimize ilişkin çokseslilik yaklaşımlarında armonisel-dikey çokseslilik yaklaşımlarının kullanılabilirliği konusunda ise öğretim elemanlarının %41,67'si kısmen, kontrpuantal-yatay çokseslilik yaklaşımlarının kullanılabilirliği konusunda ise; %41,67 oranında kısmen düzeyinde görüşlerini ifade etmişlerdir. (Albuz, 2011: 57)

Kemal İlerici Türk müziğinin Batı klasik müziği armonisiyle desteklenemeyeceğini savunarak Türk müziğinde "Dörtlü Armoni Sistemi"ni oluşturur (Sağlam, 2001: 19-24). Bu şekilde çoksesli düzenlenen eserlerin Batı klasik müzik eğitimli/öğrenimli müzisyenlerden oluşan müzik toplulukları tarafından seslendirilmesinin daha rahat olduğu açıktır. 20. yüzyılda ortaya çıkan mikrotonal müzikleri (minik aralıklı) yaylılar dışındaki Batı çalgılarıyla seslendirmek olanaksız olduğu için özel çalgılar tasarlanır: Mikrotonal tuba (Hayward, 2011), ayarlanabilir mikrotonal gitar (Çoğulu vd., 2013), makamsal klavye (Keislar, 1987) bunlara örnektir. Batı klasik müziğine ait eşit tamperamanlı sistem sesleri dışındaki sistemlere ait seslerle bestelenmiş yapıtların kendi geleneksel tınısını kaybetmeden Batı çalgılarıyla seslendirilebilmesi için de çalışmalar vardır: "Âşık Veysel'in "Kara Toprak" adlı türküsü Arjantinli gitarist Ricardo Moyano tarafından gitar için düzenlenmiştir". Türk müziği seslerinin de olduğu düzenlemenin çalınabilmesi için gitar bağlamadaki "kara düzen" akort sistemine benzer bir şekilde akortlanarak icra edilir (Kaya, 2017: 6):

> Düzenlemede genel olarak bağlamadaki çalış tavırları ve süslemeler taklit edildiğinden dolayı armonizasyon oldukça yalındır. Her ne kadar bu düzenleme için uygulanan akort sisteminde dörtlü, beşli ve ikili aralıklar yer alsa da armonik dil olarak Moyano Türk müziği düzenlemelerinde sıklıkla kullanılan "dörtlü armoni sistemi"ni kullanmamış, daha çok modal bir armonizasyon anlayışıyla düzenlemiştir. Bu bağlamda türkünün makamı olan hüseyni dizisine tampere sistemde en yakın duyumu sağlayan doryan dizisi eserin armonik yapısında yer almaktadır.
>
> Halk müziğinde açış olarak tabir edilen ve doğaçlamayı çağrıştıran bir girişin ardından eser türkünün otantik yapısında olduğu gibi ezgi-aranağme-ezgi olmak üzere döngüsel bir biçimde seyreder. Bas partisi devamlı olarak pedal sesleri tutarken ezgi soprano partisinde çoğu zaman tek sesli olarak duyurulur ve boş teller pedal seslerle duyumu zenginleştirir. Düzenlemede Moyano yer yer ezgi partisinde Hüseyni makamının ikinci derecesi olan komalı perdeyi teli yukarı doğru iterek duyurmayı düşünmüş, bu fikir notasyonda belirtilmiştir. Düzenlemenin finalinde ezgi bas tellerde duyurulmuş, soprano partisi bu kez pedal sesleri

> tutmuş ve bağlamadaki çalım tavrına yeniden çağrışım yapılmıştır. (Kaya, 2017: 6)

Türk müziğinin koma sesleriyle birlikte seslendirilmesi (Çelik vd., 2013) için mikrotonal MIDI tasarımı (Çelik vd., 2014) gibi; koma seslerini kullanarak yapılan çoksesli düzenlemeler gibi az da olsa çalışmalar vardır (Yarman, 2001: 114-116). Yarman yüksek lisans tez çalışmasında iki Türk müziği yapıtını kendi koma seslerini tüm partilerde kullanarak çokseslendirir (Şekil.1 ve Şekil 2.).



Şekil 1. "Neva Kar" yapıtının koma seslerle çoksesli düzenlemesi.



Şekil 2. "Pesendide Ağır Semai" yapıtının koma seslerle çoksesli düzenlemesi.

Bu iki Türk müziği düzenlemesinin seslendirilip/kaydedilip nasıl algılandığıyla ilgili bir çalışmaya ulaşamasak da, bizim yaptığımız çalışmayla ortak bir düşünceye sahip olması açısında önemli örneklerdir. Çalışmamızda hem iki Türk müziği yapıtı koma seslerle çoksesli düzenlenerek seslendirilip kaydedildi hem de bu kayıtlar müzisyenlere dinletilip yüz yüze görüşme yöntemiyle nasıl algıladıkları araştırıldı. Bu açıdan bu çalışmamız ilk olma özelliğini taşır. Çalışmamızdaki katılımcıların aldığı farklı müzik eğitimlerinin ve/ya da kültürel geçmişlerinin/çevrelerinin etkisinin bu ilk kez duyacakları çoksesli yapıtları algılamasında nasıl etki yaratacağı merak konusuydu. Birinci varsayımımız Batı klasik müzik eğitimi alan müzisyenlerin eğitim nedeniyle koşullanarak Batı armonisine, eşit tamperaman ses sistemine göre bestelenmiş çoksesli yapıtların entonasyonuna olan bağımlılığı koma seslerden oluşan eserleri entonasyon problemli ve uyumsuz sanılmasına neden olabileceğiydi. İkinci varsayımımız ise, Türkiye'de doğup büyümüş bu müzisyenlerin aile ve arkadaş çevresinden etkilenerek Türk klasik ve/ya da Türk halk müziklerine yani koma seslere aşina olduğu için komalı çoksesli düzenlediğimiz eserleri uyumlu ve entonasyon açıdan problemsiz bulacağıydı.

Bu bağlamda merak ettiğimiz ve yüksek lisans tez çalışmamızda yanıtını aradığımız soru: Türk klasik ve Türk halk müziği eserlerini çoksesli düzenlemelerinde kendi makamına ait koma seslerini yalnızca ezgide değil aynı zamanda diğer partilerde de kullanılmasının özellikle Batı klasik müzik eğitimi almış olan müzisyenler tarafından entonasyon problemli ve uyumsuz algılanıp algılanmayacağıydı. Bunun yanında Türk klasik müzik eğitimi almış müzisyenlere de aynı çalışma uygulandı. Bize göre, entonasyon bağımlılığının ve çakışan seslerden hoşlanılmamasının nedeni yalnızca kültürel değil aynı zamanda Batı klasik müzik eğitiminin koşullandırılmasından, yönlendirmesinden kaynaklansa da merak konusuydu. Birlikte tınlayan farklı en az iki sesin/frekansın uyumlu/doğru bulunup beğenilmesi ya da uyumsuz/rahatsız edici bulunup beğenilmemesinin nedeni eğitimin kazandırdığı koşullandırılma ve kültürel etkenler midir, yoksa müzikteki matematiksel oranların ve bu oranların beyinde yarattığı etkinin tek doğru olması mıdır? İlkçağ felsefesinin önemli bilim adamı Pythagoras (MÖ 570-500) ve onun kurduğu Pythagorasçı Okul'un öğrencileri, "Pythagorasçılar matematiksel ilkeleri öne çıkarmış" (Cevizci, 2010: 42-43) ve bu bakış açısıyla müziği araştırmıştır:

> Pythagorasçı düşüncenin en temel kavramı olan harmonia, büyük ölçüde müzik teorisiyle bağlantılı olarak sayısal ilişkiler yoluyla açıklanır. Buna göre, akustiğin, yani ses biliminin yaratıcısı olan Pythagorasçılar, telli çalgılarda telin uzunluk ve kısalığı ile sesin pesliği ve tizliği arasında bir ilişki bulunduğunu saptamışlar ve bu tespite paralel olarak, tek telli bir çalgı üzerinde telin uzunluğunu belli ölçüler içinde değiştirdiklerinde, sırasıyla gam düzeninde sekiz notalık ses aralığını, beş notalık ses aralığını ve dört notalık ses aralığını bulmuşlardır. Nitekim, Pythagorasçılar, bu ses aralıklarının tel üzerinde sırasıyla ½, 2/3 ve ¾'lük aritmetik oranlarla ifade edilen uzunluklara karşılık geldiğini görünce, o zamana kadar sadece müzisyenin hassas kulağının ampirik ve pratik olarak farkına vardığı ses aralıklarının, ilk dört tamsayı ve bu sayılar arasındaki ilişki yoluyla matematiksel olarak kesin bir biçimde ifade edilebilir olduğu sonucuna varmışlardır. (Cevizci, 2010: 45)

MÖ 6. yüzyılın ikinci yarısından itibaren müziği matematiksel ilkelerle anlama çabası sonraki yüzyıllarda da devam eder. Grenfell'e göre, "armonikler hakkında ilk anlamlı bilimsel çalışma, Fransız matematikçi Marin Mersenne (1588-1648) tarafından yayınlanmış"; Eduardo J. Calle'e göre, "ilk bilimsel açıklama, Fransız akustikçi Joseph Sauveur (1653-1716) tarafından yapılmıştır. Belirli bir perdedeki titreşimlerin sayısını hesaplayan Sauveur, bir temel sesin üst armoniklerinin olduğunu savunmuştur"; Saloni Shah'a göre, "armonikler hakkında yeterli kavram ve tanımlamalar 17. yüzyılda yapılabilmiştir. Jean Philippe Rameau (1683-1764), armonik frekanslarının temel sese ait frekansın katları olduğunu ve katsayıların pozitif tamsayılardan oluştuğunu keşfetmiştir" (Kaya, 2017: 642).

Helmholtz'un "Vuru Kuramı"na göre çakışan seslerin beğenilmemesinin nedeni bilinmez:

> işitme sistemimiz birli ve sekizliyi bütün aralıklardan üstün tutar. Sonra beşli, sonra dörtlü, sonra altılı ve üçlü, yedili, ikili vb gelir. Bu sıraya uygun olarak, vuru oluşturan selen çiftlerinin sayısı artar; dolayısıyla derlilik azalır. Bu varsayım özellikle, dersizliğin ifadesinde matematiksel kolaylık sağladığı için çekici bulunmuştur. (Zeren, 2003: 286-287)

Plomp'un "Kritik Bant Kuramı"na göre:

> iki basit sesin frekansları merkez frekansının kritik bandının dışına düşüyorsa, bu seslerin oluşturduğu aralığın derli olduğuna karar verilmektedir. Kendisini oluşturan seslerin arasındaki frekans farkı merkez frekans farkı merkez frekansının kritik band genişliğinin %50'sinden fazla olduğu için do- mi aralığı derli bir aralıktır. (Zeren, 2003: 290-291)

Terhardt'ın kuramına göre:

> tonal müzik temelde işitme sistemimizdeki örnek tanıma mekanizmalarına dayanmaktadır. Bu mekanizmalardan biri olan merkezi perde işlemcisi, müzik sesinin ilk 5-6 seleninden gelen nöral uyarılara odaklanıp diğerlerini eleyerek bunların oluşturduğu rezonans maksimumlarının yeri hakkında bilgi edinir. (Zeren, 2003: 292)

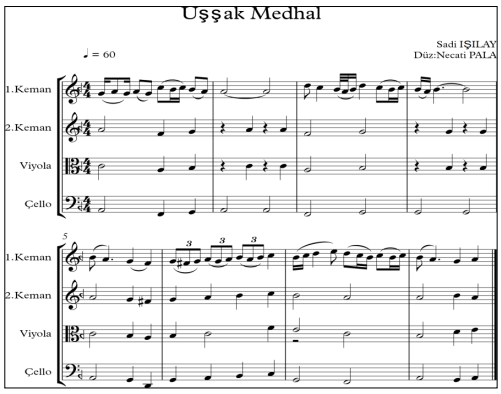
Yukarıda anlatılan kuramlar yalnızca tampere sistemdeki ses aralıklarıyla ilgilidir mikrotonal aralıkları kapsamaz. Bu kuramlar araklıkların uyumlu ve uyumsuz olarak algılanışının sebebini farklı şekillerde açıklar. Bailes ve arkadaşlarının 2015 yılında yaptığı mikrotonal aralıklarla ilgili algı çalışmasında ise hem tampere sistemle hem de koma seslerle oluşturulmuş farklı aralıklar deneklere dinletilirken EEG cihazıyla beyin haritaları çıkarılır. İlaç kullanmayan, normal işitme ve görme düzeyine sahip 10 müzisyen (Batı klasik müzik eğitimli, 3'ü (K) kadın) ve 10 müzisyen olmayan (5'i K) katılımcı dinleme sırasında hoşa giden, uyumlu buldukları aralıkları bilgisayardan 5 puanlık ölçekle (çok kaba (1) düzgün (5)...) derecelendirir. Bu testte uyumlu, uyumsuz ve mikrotonal olmak üzere üç çeşit aralığın algılanışıyla ilgili derecelendirme testi yapılır. ERP ve öznel pürüzlülük deneyleri iki oturum halinde yapılır ve kaydedilir. Özellikle müzisyenler tarafından seslerin daha ince ayrıntısına kadar incelenmesi için algılanan pürüzlülük ölçülür. Sonuçlarda hem müzisyenlerin hem de müzisyen olmayanların çoğunlukta uyumlu aralıkları daha beğendikleri ve pürüzsüz olarak algıladıklarını ortaya çıkar. Uyumsuz aralıkları her iki grup katılımcıların çoğunlukta pürüzsüz algıladıkları görülür. Mikrotonal aralıkları müzisyen olmayan katılımcılara oranla müzisyenler pürüzlü algılar. Bu araştırmanın amacı mikrotonal aralıkların tampere sisteme ne oranla uyumlu algılanıp algılanmadığını ve müzik eğitiminin/öğreniminin buna etkisini öğrenmektir (Bailes vd., 2015: 5-7).

Çalışmanın Yöntemi

Mayıs 2018 ile Ocak 2019 arasında yapılan nitel çalışmamızda hem görüşme yöntemi hem de soru kağıdı kullanıldı. Müzisyenlerle ilk görüşme yapılmadan önce ilk aşamada iki Türk müziği yapıtı seçildi. İkinci aşamada bu iki eser farklı iki şekilde çoksesli olarak düzenlendi. Üçüncü aşamada bu dört düzenleme çalındı/seslendirildi ve ses kaydı yapıldı. Dördüncü aşamada katılımcılara sorulacak iki ayrı konuda yapılandırılmış/kurgulu görüşme soruları hazırlandı: 1) müzikler dinletilmeden önce ilk görüşme soruları yüz yüze sorulup katılımcıların yanıtları not alındı 2) çoksesli düzenlemeler katılımcılara dinletilip hemen ardından soru kağıtlarını yanıtlamaları istendi.

Birinci aşama: Türk klasik müziğinden "Uşak Medhal", Türk halk müziğinden "Ağır Cezayir" isimli yapıtlar seçildi. Bu iki yapıtın seçilmesinin nedenleri: 1) Katılımcıların yanıtlarını etkilememesi için az tanınır olduğunu düşündüğümüz bu iki yapıta aşina olunmadığının düşünülmesi, 2) Uşşak makamına ait koma sesin frekans değerinin diğer makamlara oranla daha büyük olmasından dolayı katılımcılar tarafından daha kolay algılanabileceğinin düşünülmesiydi.

İkinci aşama: Seçilen her iki yapıt da iki farklı şekilde dört partlı olarak çoksesli düzenlendi: 1) Her iki yapıt da kendi makamına ait koma sesleri hem ezgi partisinde hem de alt üç partide kullanılarak çoksesli düzenlendi (Şekil 3. ve Şekil 4.). 2) Her iki yapıt da Batı klasik müziğin armonisine uygun, 12 ton eşit tamperamanlı sistem sesleriyle (koma sesler kullanılmadan) çoksesli düzenlendi.

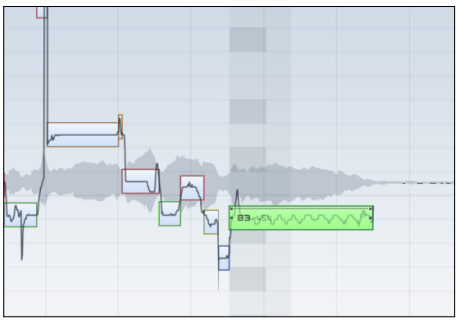


Şekil 3. Uşşak makamı koma sesleri de kullanılarak çoksesli düzenlenen (mikrotonal) Türk klasik müzik yapıtının katılımcılara (ilk sırada) dinletilen ilk 8 ölçüsü.

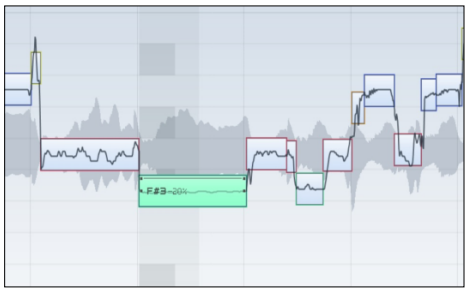


Şekil 4. Koma seslerle çoksesli düzenlenmiş (mikrotonal) Türk halk müzik yapıtının katılımcılara (ikinci sırada) dinletilen ilk 2 ölçüsü.

Üçüncü aşama: Bu dört çoksesli düzenlemenin alt partileri, alt yapıdaki üç eşlik Studio Strings Sample sesleri kullanılarak klavye ile, üzerine ezgi partisi de keman ile çalınarak kaydedildi: 1) Her iki yapıtın komalı çoksesli düzenlemeleri Türk müziği tavrıyla seslendirilerek kaydedildi (Türk müziği bölümü mezunu bir kemancıya çaldırıldı). 2) Her iki yapıtın 12 ton eşit tamperamanlı çoksesli düzenlemeleri ise Batı müziği tavrıyla seslendirilerek kaydedildi (Batı klasik müzik bölümü mezununa çaldırıldı). Çoksesli düzenlemede armonik derecelendirme aynı bırakılıp eşlikte yalnızca cent değerlerinde değişiklik uygulandı.



Şekil 5. Uşşak makamındaki 1 komalık Si sesinin cent analizi.



Şekil 6. Uşşak makamındaki Fa# sesinin cent analizi.

Şekil 5. ve Şekil 6.'da yer alan koma sesleri Cubase 5 Daw programıyla analiz edilmiş olup uşşak makamındaki 1 komalık Si (-45 cent) ve 4 komalık Fa# (-20 cent) seslerini gösterir. Solo kaydın analizlerindeki bu cent değerleri aynı şekilde Studio Strings Sample seslerine de uygulandı. Uygulama Native Instruments Kontakt 5 programı ile yapıldı.



Şekil 7. Native Instrument Kontakt 5 Si-Fa# seslerine uygulanan cent değişimleri.

Şekil 7. Studio Strings Sample seslerinde cent değerlerindeki değişimi gösterir. Bu uygulama yaylı grubundaki ikinci keman, viyola ve viyolonsel partilerine aynı şekilde uygulandı. Tüm eşlik akorları ve solo bu şekilde duyulur. Katılımcılara dinletilen kayıtlar 33 sn. ve 25 sn. olarak belirlenmiş olup yapıtlardaki ilk cümleleri (form olarak) kapsar. Akor dereceleri Batı klasik müziği armoni kurallarına göre kuruldu.

Dördüncü aşama: Toplam 60 müzisyenin her biriyle tek tek ve yüz yüze yapılan bu aşamada katılımcıların iki ayrı konuda soruları art arda yanıtlaması istendi. Her bir katılımcıya 1) çoksesli düzenlenmiş yapıtlar dinletilmeden önce mikrotonal müziğin/koma sesleriyle çokseslendirilmiş yapıtları algılamasını ne yönde etkileyeceğini anlamak amacıyla yüz yüze görüşme yapıldı. Bu kurgulu görüşmede katılımcıların kültürel geçmişleri, yaşadığı çevre ve almış oldukları müzik eğitimiyle ilgili yapılandırılmış sorular sorularak yanıtlar not alındı. 2) dört çoksesli düzenlemenin ilk 33/25 saniyelerinin kaydı aynı sırayla kulaklıkla dinletildi ve hemen sonrasında her katılımcı düzenlemelerle ilgili (aşinalık, uyum, entonasyon, beğeni) hazırlanan soru kağıtlarını doldurdu. Yani katılımcılar her dört kayıt için aynı soruları yanıtladı: önce bir kaydı dinleyip hemen sonra soruları yanıtladı, sonra diğer kaydı dinleyip soruları yanıtladı, bu şekilde dört kez tekrarlandı. Dinletme sırası şu şekildedir:

1. Kayıt: Mikrotonal "Uşşak Medhal". Kendi makamının (uşşak) koma sesleri hem ezgide hem de alt partilerde kullanılarak çoksesli düzenlenen Türk klasik müzik (TKM) yapıtının ilk 8 ölçüsü dinletilip soru kağıdı yanıtlatıldı.
2. Kayıt: Mikrotonal "Ağır Cezayir". Kendi koma sesleri hem ezgide hem de alt partilerde kullanılarak çoksesli düzenlenen Türk halk müziği (THM) yapıtının ilk 2 ölçüsü dinletilip soru kağıdı yanıtlatıldı.
3. Kayıt: Tampere "Uşşak Medhal". 12 ton eşit tamperamanlı sistem sesleriyle çoksesli düzenlenen TKM yapıtının ilk 8 ölçüsü dinletilip soru kağıdı yanıtlatıldı.
4. Kayıt: Tampere "Ağır Cezayir". 12 ton eşit tamperamanlı sistem sesleriyle çoksesli düzenlenen THM yapıtının ilk 2 ölçüsü dinletilip soru kağıdı yanıtlatıldı.

Katılımcıların profili: Üniversiteli olan toplam 60 katılımcının hepsi de en az bir çalgı çalmaktadır:

1. 20'si İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ) Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı (TMDK) öğrencisidir.

2. 20'si Batı klasik müzik öğrenimi gören katılımcıların 5'i İstanbul Ü (İÜ) Devlet Konservatuvarı, 14'ü Marmara Ü (MÜ) Atatürk Eğitim Fakültesi (AEF) Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü (GSEB) Müzik Eğitimi Anabilim Dalı (ABD), 1'i Okan Ü öğrencileridir; 16'sı Güzel Sanatlar Lisesinden (GSL) mezun, 1 kişi Konservatuvar ortaöğretimden (OÖ) mezun, 2'si müzikle ilgili olmayan OÖ mezunudur.

3. 20'si Üniversite mezunu çalgı öğretmenleri/eğitmenleri ya da akademisyen olan katılımcılardan (Uzman) 3'ü MÜ AEF GSEB Müzik Eğitimi ABD, 3'ü İÜ Devlet Konservatuvarı, 3'ü Uludağ Ü Eğitim Fak. Müzik Eğitimi ABD, 2'si İTÜ TMDK, 1'i Dokuz Eylül Ü Devlet Konservatuvarı, 1'i Gazi Ü Eğitim Fak. Müzik Eğitimi ABD, 1'i Ege Ü TMDK, 2'si Kocaeli Ü Güzel Sanatlar Fakültesi (GSF) Müzik/Müzikoloji, 1'i Kocaeli Ü TMDK, 1'i Bakü Konservatuvarı, 1'i İnönü Ü Eğitim Fak. Müzik Eğitimi ABD, 1'i müzik dışında bir lisans okumuş ancak özel müzik dersleri almış müzisyenlerdir.

Bulgular

"Çalışmanın Yöntemi" Başlığı altında "Dördüncü aşama"nın iki numarasında açıklandığı gibi dört düzenleme her bir katılımcıya dinletildikten sonra düzenlemeyle ilgili (aşinalık, uyum, entonasyon ve beğeniyle ilgili) soruları yazarak yanıtlamaları istenir. Bu yolla toplanan verilere göre, "Uşşak Medhal" yapıtına 3 TM öğrencisi ve 1 BKM öğrencisinin; "Ağır Cezayir" yapıtına da 3 TM öğrencisi ve 2 BKM öğrencisinin aşina olduğu öğrenildi.

1. Kayıt-Mikrotonal "Uşşak Medhal" ile ilgili veriler: 60 müzisyenden 9 TM öğrencisi, 8 BKM öğrencisi, 13 Uzman toplam **30** katılımcı düzenlemede entonasyon problemi olmadığını belirtti; 10 TM öğrencisi, 12 BKM öğrencisi, 13 Uzman toplam **35** katılımcı düzenlemedeki sesleri birbiriyle uyumlu buldu ve 15 TM öğrencisi, 13 BKM öğrencisi, 14 Uzman toplam **42** katılımcı düzenlemeyi beğendi.

2. Kayıt-Mikrotonal "Ağır Cezayir" ile ilgili veriler: 60 müzisyenden 14 TM öğrencisi, 17 BKM öğrencisi, 15 Uzman toplam **46** katılımcı düzenlemede entonasyon problemi olmadığını belirtti; 15 TM öğrencisi, 17 BKM öğrencisi, 16 Uzman toplam **48** katılımcı düzenlemedeki sesleri birbiriyle uyumlu buldu ve 19 TM öğrencisi, 18 BKM öğrencisi, 16 Uzman toplam **53** katılımcı düzenlemeyi beğendi.

3. Kayıt-Tampere "Uşşak Medhal" ile ilgili veriler: 60 müzisyenden 15 TM öğrencisi, 10 BKM öğrencisi, 11 Uzman toplam **36** katılımcı düzenlemede entonasyon problemi olmadığını belirtti; 13 TM öğrencisi, 11 BKM öğrencisi, 9 Uzman toplam **33** katılımcı düzenlemedeki sesleri birbiriyle uyumlu buldu ve 9 TM öğrencisi, 11 BKM öğrencisi, 12 Uzman toplam **32** katılımcı düzenlemeyi beğendi.

4. Kayıt-Tampere "Ağır Cezayir" ile ilgili veriler: 60 müzisyenden 15 TM öğrencisi, 12 BKM öğrencisi, 16 Uzman toplam **43** katılımcı düzenlemede entonasyon problemi olmadığını belirtti; 17 TM öğrencisi, 15 BKM öğrencisi, 15 Uzman toplam **47** katılımcı düzenlemedeki sesleri birbiriyle uyumlu buldu ve 16 TM öğrencisi, 16 BKM öğrencisi, 17 Uzman **49** katılımcı düzenlemeyi beğendi.

Görüldüğü gibi, katılımcıların yarısından fazlası dört düzenleme için de olumlu konuşmuştur. Hem mikrotonal "Uşşak Medhal" hem de mikrotonal "Ağır Cezayir" 12

ton eşit tamperamanlı sistem seslerine göre çoksesli düzenlemelerden daha fazla beğenilmiş ve daha fazla katılımcı tarafından uyumlu bulunmuştur. Mikrotonal "Ağır Cezayir" entonasyon açısından da tampere düzenlemesine göre daha fazla katılımcı tarafından kabul edilebilir bulunmuştur. İki yapıtı birbiriyle kıyaslarsak Türk halk müziği yapıtının ("Ağır Cezayir"), Türk klasik müzik yapıtından ("Uşşak Medhal") daha çok beğenildiği saptanır.

20 Batı klasik müzik öğrencisinden 17 katılımcı Türk müziğine (Türk klasik müzik ve/ya da Türk halk müziği) aşina olduğu düşünülebilir. Çünkü toplanılan verilerde katılımcı kendisinin ve/ya da ailesinin ve/ya da arkadaş çevresinin Türk müziğini beğendiğini belirtti. 20 Türk müziği öğrencisinden de 7 katılımcının Batı klasik müziğine aşina olduğu düşünülebilir; çünkü katılımcı kendisinin ve/ya da ailesinin ve/ya da arkadaş çevresinin bu müziği beğendiğini belirtti. 60 müzisyenden 31 katılımcının Batı klasik müzik de sevdiği, 34 katılımcının Türk müziği de sevdiği, 40 katılımcının popüler müzikleri de sevdiği saptandı.

Sonuç

Türk klasik müziği (TKM), Türk halk müziği (THM) ya da Batı klasik müzik üzerine eğitim/öğrenim gören, en az bir çalgı çalan altmış müzisyenin yanıtları incelendiğinde katılımcıların yarısından fazlasının çoksesli düzenlenmiş dört Türk müziği yapıtı için de olumlu yorumlar yaptığı ancak öğrenim gördükleri müzik türüne göre gruplandırılarak herhangi bir genelleme yapılamayacağı, eğitim ve kültürel geçmişle ilgili değişkenlerin yanıtlara etkisinin net olarak ortaya koyulamayacağı görülür. Ortak özellikleri çok olan iki benzer örneği incelediğimizde bu durum daha anlaşılır olacaktır: 1) Trabzonlu NB ve ZA aynı yaştadır, Trabzon Akçaabat Güzel Sanatlar Lisesi mezunudur, ikisi de Batı klasik müzik öğrenimi görmektedir, T.C. Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı ikinci sınıfta okuyan kız öğrencilerin ikisi de progresif ve klasik müzik sever/dinler. Farklı özelliklerinden söz edersek: NB keman öğrencisidir. ZA çello, piyano ve gitar çalar. NB'nin ailesi TKM dinler ve ailesinde herhangi bir çalgı çalan yoktur. ZA'nın ailesi ise progresif, klasik ve metal müzik sever/dinler; annesi çello, anneannesi kanun çalar. 2) İstanbullu GS ve MA normal lise mezunudur. İkisi de (erkek) T.C. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü'nde öğrencidir ve Türk müziği öğrenimi görmektedir. Farklı özellikler denemez ama birebir aynı olmayan özelliklerinden söz edersek: Aralarında 1,5 yaş farkı vardır GS kanun çalar, Türk sanat müziği ve THM sever/dinler. MA tambur çalar ve THM sever/dinler.

Katılımcıların tek tek kültürel geçmişleriyle ilgili bilgileri "Bulgular" Başlığı altına yazılan dört soruya verdikleri yanıtlarla karşılaştırıldığında farklı kültürel geçmişse sahip olan Batı klasik müzik eğitimli müzisyenlerin de Türk müzik eğitimli müzisyenlerin de yanıtları birbirinden kesin çizgilerle iki gruba ayrılamamaktadır. Çalışmaya katılan tüm müzisyenlere yapıldığı gibi ZA, GS, NB ve MA ile de tek tek görüşme yapılır ve kulaklıkla müzikler (kayıtlar) aynı sırayla dinletilip hemen ardından soruları yanıtlamaları istenir. Aynı eğitimden geçen ve benzer bir kültürel geçmişe sahip olan katılımcılara birinci sırada dinletilen kayıt mikrotonal "Uşşak Medhal" ile ilgili yanıtları karşılaştırırsak: BKM öğrenimi gören ZA ve TM öğrenimi gören GS'ye göre, düzenlemede entonasyon problemi vardır, sesler birbiriyle uyumsuzdur ve ikisi de koma seslerinin kullanıldığı Türk klasik müzik yapıtının çoksesli düzenlemesini beğenmez; diğer yandan BKM öğrenimi gören NB ve TM öğrenimi gören MA'ya göre ise tam tersidir: yapıtın entonasyonunda problem yoktur, notalar/sesler birbiriyle uyumludur ve mikrotonal düzenleme güzel olmuştur. Uzmanlar için de aynı durum söz konusudur: Bir hoca entonasyonda ve seslerin uyumunda sorun algılarken diğeri sorun olmadığını belirtir; birinin beğendiği düzenlemeyi diğeri beğenmez. Türkiye'de birçok farklı kentte yapılan müzik beğenisiyle ilgili çalışmalarda da (Karşıcı, 2014; Karşıcı, 2018) görülebileceği gibi kişilerin müzik beğenisi ile kültürel geçmişlerinin, aldıkları eğitimin ve müzik eğitimlerinin ilişkisini net şekilde ortaya koymak, bu değişkenlerin etkisinden genelleyerek bahsedebilmek olanaksızdır. Bir üniversitenin Tıp Fakültesi'nde görev yapan profesör bir tıp doktoru da arabesk ve pop müzik sever/dinler, bir üniversitenin GSF Müzik Bölümü'nde görev yapan, müzik alanında doktora yapmış bir akademisyen de arabesk ve pop müzik sevip dinler. Kısaca eğitimin öğrenimin özellikle müzik beğenisine etkisi görülememiştir.

Günümüzde dinlediğimiz ya da maruz kaldığımız çoğu müziğin 12 ton eşit tamperamanlı sistem sesleriyle armonize edildiğini, mikotonal çoksesli yapıtlara oranla bu yapıtların daha fazla duyulduğunu düşünerek hem ezgide hem de alt partilerde kullanılan koma seslerle düzenlenmiş müziklerin çakışan seslerden dolayı farklı gelerek uyumsuz algılanacağını çalışmamızın başında düşünmüştük. Bu bağlamda ve buna ek olarak merak ettiğimiz ve çalışmamızda sorduğumuz soruların yanıtlarını alarak elde ettiğimiz verilerin hipotezimizi çürüttüğünü saptadık. Merak ettiğimiz problem Türk klasik ve Türk halk müziği eserlerini çoksesli düzenlemelerinde kendi makamına ait koma seslerini yalnızca ezgide değil aynı zamanda diğer alt partilerde

de kullanılmasının eğitimli müzisyenlerce, özellikle Batı klasik müzik eğitimi almış müzisyenler tarafından entonasyon problemli ve uyumsuz algılanıp algılanmayacağıydı. Hipotezimi de, entonasyon bağımlılığının ve çakışan seslerden hoşlanılmamasının nedeninin yalnızca kültürel değil aynı zamanda müzik eğitimi (özellikle Batı klasik müzik öğreniminin) süresince öğreticilerin koşullandırmasından, yönlendirmesinden kaynaklandığıydı. Birlikte tınlayan farklı en az iki sesin/frekansın uyumlu/doğru bulunup beğenilmesi ya da uyumsuz/rahatsız edici bulunup beğenilmemesinin nedeninin eğitimin kazandırdığı koşullandırılma olmadığı ve kültürel etmenlerin de net olarak bu yanıtlarda etkili olduğu saptanamamıştır. Müzikteki matematiksel oranların ve bu oranların beyinde yarattığı etkinin kişiye göre değiştiği ve tek doğrunun olmadığı açıktır.

Kaynakça

Albuz, Aytekin. "Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımları". İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. Cilt/Vol 1. Sayı/No 1. s. 51-66, 2011.

Bailes, F., Dean, R..T., Broughton, M.C. (2015). "How Different Are Our Perceptions of Equal-Tempered and Microtonal Intervals? A Behavioural and EEG Survey". Plos One.10.137, 2015

Cevizci, Ahmet. Felsefe Tarihi: Thales'ten Baudrillard'a (2. Baskı). İstanbul: Say, 2010.

Çelik, S., Eden, A. ve Karşıcı G. "Mikrotonal perdelerin midi ile seslendirilmesi: Bir MAX/MSP Çalışması". ATMM Proceeding. Ankara: Bilkent Uni, 2013.

Çelik, S., Eden, A., Karşıcı, G, Levendoğlu Öner, O. "Türk Makam Müziği İçin MAX/MSP Tabanlı Mikrotonal Midi Arayüz Tasarımı". AsosJournal. 2(1), s. 463-472, 2014.

Çoğulu, T. ve Eroğlu, S.C. "Makamsal ve Mikrotonal Müziklerin İcrası İçin Yeni Çalgı Arayışları: Mikrotonal Gitar, Perdesiz Gitar ve Oğur Sazı". Erstes Bağlama Symposium in Deutschland, Landesmusikrat. Berlin, Almanya, 2013.

Hayward, Robin. "The Microtonal Tuba". The Galpin Society Journal. (64), pp. 125-177, Mart 2011.

Karşıcı, Gülay. Müzik Beğenisinde Kültürel Etkenler: Bir fMRI Çalışması. Ankara: Gece Kitaplığı, 2014.

Karşıcı, Gülay. "Türkiye'de Beğenilen Ve Tercih Edilen Müzik Türleri". İ. B. Derneği (Dü.), 3. Uluslararası İletişim, Edebiyat, Müzik ve Sanat Çalışmalarında Güncel Yaklaşımlar Kongresi. Tam Metin Kitabı s. 25-32. İstanbul: Güven Plus Grup A.Ş. Yayınları, 2018.

Kaya, Ahmet. "Klasik Gitarda Türk Müziği Düzenlemelerinde Biçim ve Çokseslilik Yaklaşımları". Akdeniz Sanat Dergisi. s. 1-18, 2007.

Kaya, İlhami. "Monochord Tel Bölümleri ile Armonik Arasındaki Bağlantı". Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi. s. 636-646, 2017.

Keislar, Douglas. "History and Principles of Microtonal Keyboards". Computer Music Journal. s. 18-28, 1987.

Sağlam, Atilla. Türk Müziğinde Çokseslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2001.

Yarman, Ozan. Türk Musikisi ve Çok Seslilik. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, 2001.

Zeren, Ayhan. Müzik Fiziği. Ankara: Pan Yayıncılık, 2003.

İDİL

CLASSICAL MUSIC EDUCATED MUSICIANS PERCEPTION OF MICROTONAL WORKS WHICH ARE ARRANGED WITH TURKISH MUSIC MICROTON NOTES

Gülay KARŞICI **Necati PALA**

Abstract

In the polyphonic arrangements of Turkish music monopoly according to equal tamperaman system notes, it is seen that mostly microtones are not used or only used in melody and not used in sub-parties. These arrangements are performed by musicians educated in Western classical music and are generally compatible with the influence of education. However, in these arrangements, the Turkish music work itself has lost its own maqam timbre/original tones. In order to prevent the loss of the maqam timbre, the Turkish music works which were arranged in polyphonic music were used by the musicians who were under the influence of Western classical music education. Participants' opinions about the Turkish music works were performed in polyphonic style with the polyphonic music of the Western classical music without the use of microtons. While more than half of the participants found microtone polyphonic arrangements compatible with the problem of intonation, they found and liked the polyphonic arrangements according to equal tamperaman system notes without any problems and liked the intonation.

Keywords: microtonal, harmony with microtones, ussak work, polyphony arrangement, perception study