

MÜZİKSEL ALGILAMADA TEORİ PRATİK BAĞLANTISI (NEXUS): SOSYOKÜLTÜREL BİR MUTABAKAT OLARAK PERDE (PITCH)

Kubilay MUTLU

Doktora Öğrencisi, Dokuz Eylül Üni., Güzel Sanatlar Enstitüsü

Özet

Müziksel algılamanın teori pratik bağlantısına (nexus) odaklanan bu çalışma, etnomüzikoloji disiplininin de doğasına uygun olarak disiplinler arası bir yaklaşımla ele alınmıştır. Genel anlamda teori ve pratik arasında her zaman var olan açığı farkı, müzik teorisi ve pratikleri bağlamında tartışılırken müzik yazısının müziğin kendisi olarak kabul edildiği ‘çağdaş söylencesi’ de dahil olmak üzere müzik teorisi bağlamında perde, aşit, makam ve ritim gibi müziksel kavramlar birer örnek olay olarak ele alınacaktır. Çokça alıntılanan “Müzik üzerine yazı yazmak, mimarlık üzerine dans etmeye benzer” sözünün de ima ettiği bu teori ve pratik arasındaki açığı farkı, kültürel bağlamda ele alındığında adı geçen topluluklar açısından bir sorun teşkil etmemektedir. Aksine sosyokültürel mutabakata dayalı olarak devam eden performans pratikleri yoluyla kuşaktan kuşağa dinamik olarak yeniden inşa edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Müziksel algı, müzik teorisi, kültürel performans, kültürel bellek, perde (pitch).

Abstract

The Theory /Praxis Nexus in the Musical Perception; Pitch as a Sociocultural Consensus

This study focuses on musical perception in the context of theory / praxis nexus that presents theoretical framework for

explaining the difference between theory and practice. It is carried out with an interdisciplinary approach due to the nature of ethnomusicology. Pitch, scale, makam (maqâm), rhythm and “notation” which are now considered as contemporary myth will be used as a case study in the context of musical theory. “Writing about music is like dancing on architecture” is a well known quotation to explain the difference between theory and practice. It seems that the difference is not a big problem for people in cultural context or musical tradition. On the contrary, reproduction of consensus is dynamically generated via musical practice.

Keywords: Musical perception, music theory, cultural performance, cultural memory, pitch.

Kurte

Têkiliya Teorî û Pratîkê (Nexus) di Têgehiştina Mûzîkê de: Wek Lihevkirineke Sosyo-Çandî Perde (Pitch)

Ev xebata ku li ser têtikiliya teorî û pratîkê (nexus) ya têtgehiştina mûzîkî hûr dibe, gorî xwezaya dîsîplîna etnomûzîkolojîyê bi nêrîneke navdîsîplînî hatiye bikaranin. Bi giştî cudahiya nêrînê ya di navbera teorî û pratîkê de heyî, di babeta teorî û pratîkên mûzîkê de, “efsaneya nûjen” ya nivîsa mûzîkê wek mûzîk bi xwe tê dîtîn jî têtde, di peywenda teoriya mûzîkê de têtgehên mûzîkê yên wekî perde, aşit, meqam û ahengê wek bûyerên mînak (case study) dê bên bikaranin. Wekî di jêgirta navdar “Li ser mûzîkê nivîsandin, dişibe govenda li ser avahîsazîyê” jî têt tuwanckirin, wextê ev nêrînên cuda yên navbera teorî pratîkê di peywenda çandî de têtên bikaranîn, ji bo civakên navborî tu pirgirêk dernakevin holê. Li dijî vê, bi riya pratîkên performansî yên li ser lihevkirina civakê ava dibin, ji nivşekî bo nivşekî dî ji nû ve têtên derbaskirin.

Bêjeyên Sereke: Têtgehiştina mûzîkî, teoriya mûzîkê, performans çandî, hafîzaya çandî, perde (pitch).

المخلص

الصلة النظرية العملية في الحس الموسيقي (nexus): الأبراج كتفاهم اجتماعي ثقافي (pitch)

هذه الدراسة التي تركّزت على الصلة النظرية العملية في الحس الموسيقي (nexus)، تُرست فيها أيضا بوجهة نظر بين المجالات وفق طبيعة مجال الثقافة الموسيقية. الفارق الموجود دائما بين النظرية والتطبيق عموما، عندما نوقشت من حيث نظرية الموسيقى وتطبيقاتها، كتابة الموسيقى التي تعتبر نفس الموسيقى مع "المقال المعاصر"، سُتدرس الأبراج، (aşıt)، النغمة و الطرز/المقام ونحوها من المصطلحات الموسيقية من حيث نظرية الموسيقى كواقع مثالي. وكثير ما يقتبس مقولة "الكتابة عن الموسيقى، تشبه الرقص على المعمارية" التي تومؤ هذا الفارق الموجود بين النظرية والتطبيق، عندما يحلّل من ناحية الثقافة لا يصبح مشكلة بالنسبة إلى المجتمعات المذكورة. بل ينشأ حيويا من جديد من جيل إلى جيل عبر التطبيقات الأدائية (performans) معتمدا على التفاهم الاجتماعي الثقافي.

الكلمات المفتاحية: الإدراك الموسيقي، نظرية الموسيقى، الأداء الثقافي، الذاكرة الثقافية، الأبراج (pitch).

Giriş

Müziksel algılamada teori pratik bağlantısının ele alındığı bu yazıda “doğal”, “nötr” ve “evrensel” gibi nitelemelerle kabul edilen müziksel algının “doğallık” ve “evrensellik” iddiaları da dâhil olmak üzere ‘kültür’ içerisinde anlam kazanan bir pratik olduğu öne sürülecektir. Kuşkusuz antropoloji ve etnomüzikoloji disiplinlerinin ürettiği bilgi içerisinde yapılan bu tanımlama, ilgili disiplinlerin eğitimlerinin yapıldığı üniversitelerde lisans düzeyinde öğrencilerce bir övünç kalemi olarak her platformda ifade edilen kültür tanımlarıyla paralellik içerisindedir. Kültürü her türlü insanlık faaliyetinin şaşmaz bir cevabı olarak kabul eden bu hazır cevaplar evreninden kurtarabilmek için, onun bütün bu insanlık faaliyetleri içerisinde nasıl işlediğinin anlaşılması önemlidir. Bu yazı son tahlilde kültürü dinamik bir seçme ve birleştirme süreci olarak kavrayan bir kuramsal arka plana yaslanır.

Hangi Algı

Psikoloji disiplini içerisinde yapılan sayısız çalışmanın da gösterdiği gibi (Deliége, Sloboda, 2002; Sloboda, 2005) algı meselesi

kendi başına bir literatür oluşturmaya yetecek kadar karmaşık bir konudur. M. Merleau-Ponty *Algının Fenomenolojisine Önsöz*'de "Gerçek oluşturulmaya ya da kurulmaya değil, betimlemeye açıktır. Bu da algıyı yargının edimlerin ya da yüklememelerin düzenindeki sentezlerle bir tutamayacağım anlamına gelmektedir. Algı alanım her an için algılanan bağlam içinde belirgince birleştiremediğim bununla birlikte düşerimle de asla karıştırmaksızın derhal dünya içine yerleştirdiğim gözden kaçan yansımalar, çatırtılar kayıp giden dokunsal izlenimlerle doludur... Algı,... üzerinde bütün edimlerin birbirine bağlandığı ve onlar tarafından varsayılan temeldir" (Merleau-Ponty, 1994, s.30) derken algının edim/pratik ve varsayımlar dizisi/teori içerisinde işleyen ikili yapısının farkındadır. Algının "bütün edimlerin birbirine bağlandığı ve onlar tarafından varsayılan bir temel" olarak tanımlanması algıyı psikoloji alanından kültürel alana kaydırmaya yeterli bir çerçeve sağlar.


Kültürel algı tıpkı kültürel bellek¹ gibi, bütün bir insanlık pratiği içerisinden neyin seçilip algılandığı ya da hatırlandığı, nelerin ise algılanmadığı ya da hatırlanmadığı meselesiyle yakından ilgilidir. Algının ve hatırlamanın bu seçmeye dayalı kültürel yapısı bu yazı içerisinde tartışılacak müziksel algıyla doğrudan ilişkilidir. Müziksel algı gibi kültürün içerisine gömülü bir pratiğin bu kadar "doğal" ve "evrensel" kabul edilmesi dikkat çekicidir. "Müziğin evrensel bir dil olduğu" söyleminin de dayanak bulduğu bir zemin olarak evrensel müzik algısı, aşağıda da tartışılacağı üzere en hafif tabirle şüphelidir. Her ne kadar bazılarında müzik olarak ifade edilecek bir terim bulunmamasına rağmen bilinen bütün toplumlar için müzik evrensel bir insanlık fenomenidir. Müziğin evrensel bir insanlık pratiği olması ile onun 'algılanmasının' evrenselliği kuşkusuz aynı şey değildir. Müziksel algılamanın teori pratik ilişkisi içerisindeki kültürel dinamiklerine eğilme çabasındaki bu yazı, müzik algısını kültürden bağımsız düşünmez.

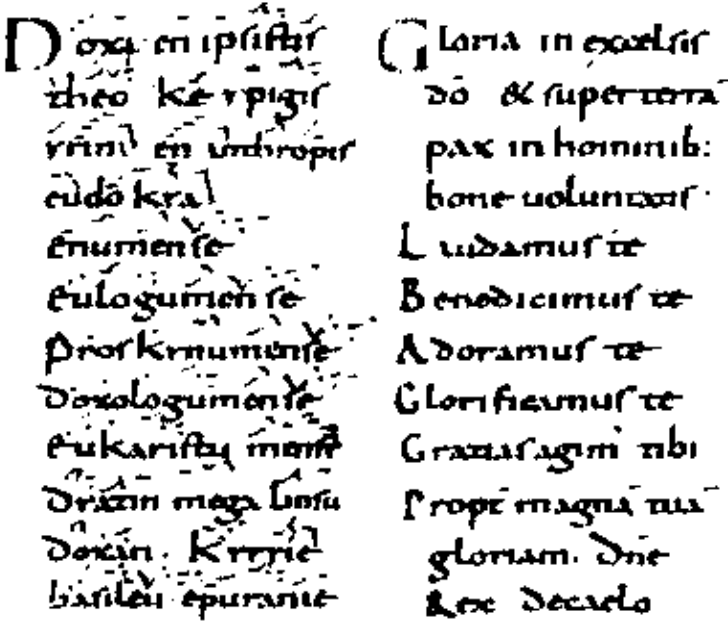
Müzik Teorisi ve Pratiğinin Kesişmeyen Kavşakları

Cohen ve Katz'ın makam sistemleri için söyledikleri belki de bütün müzik sistemlerine genişletilebilecek bir tespiti içerir; Makam sistemleri, çeşitli zaman dilimlerinde yapılan sayısız teorik tanımlama vasıtasıyla bilinebilmektedir. Fakat bilim insanları, onun entonasyonu

¹ Kültürel belleğin hatırlama pratikleri ve kültürel kimliklerin inşası bağlamında rolü için bkz. Assmann, (2001).

konusundaki teorik varsayımlara karşılık gelebilecek makam icrası bulmaya çalıştıklarında, havlu atmakta ve teori ile pratik arasında bağlantı bulunmadığını iddia edebilmektedirler” (Cohen ve Katz, 2002, s.33). Gerçekten de geleneksel sanat müziği içerisinde 13. yüzyılda Safiyüddin Urmevi'nin yazdığı *Kitab'ul-Edvar*'la başlayan Maragalı Abdülkadir Meragi (14. yy.), daha yakın tarihlerde Dimitri Kantemiroğlu'yla (17. yy.) günümüze kadar devam eden süreç içerisinde müzik kuramına yönelik çok sayıda eser yazılmıştır. Gerek perde ve makamları tanımlama çabasıyla olsun gerekse de Kantemiroğlu'nun *Kitab-ı İlmü'l-Musiki Ala Vechi'l Hurufat* da (Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı) yaptığı gibi müziğin çeşitli sembollerle tesbit ve icrasına yönelik çabalarda öne çıkan şey, en genel anlamıyla müzik teorisi ve pratiği arasında var olan uçurumun giderilmeye çalışılmasıdır. Bu çabalar bir bakıma müzik teorisi ve pratiği arasındaki 'tutarsızlığın' itirafı niteliğindedir. Yukarıda adı geçen pek çok müzik eserince önerilen müziği yazma pratiği de gene aynı problemlerle yüz yüzedir. Günümüzün 'incelmiş' müzik yazısı için bile dinamik olan müziğin statik iki boyutlu ortama aktarılması oldukça sorunlu iken 13. yüzyıl çeviri yazım araçları için bu sembolik önemi olan bir şeydir. Başka bir deyişle icraya yönelik olmaktan çok belli müzik dizgelerinin fikslenmesine yönelik bir değer taşırlar. Günümüzün 'incelmiş' müzik yazısı için de söylenebilecek olan bu fiksleme çabası, aslında eylemi gerçekleştiren kişinin neleri müziksel, neleri müzik dışı kabul ettiğinin bir ifadesi olması açısından da önem kazanırlar.

Müziğin ritim, armoni ve melodi temelinde değer kazandığı Batı Sanat Müziği pratiği için notasyon, kendi tarihsel dizgesi içerisinde anlaşılabilir bir rota izlemiştir. Hristiyanlık öncesi dönemi saymazsak 8. yy.da kilise içerisindeki ayinlerde, dinî cemaatin hep bir ağızdan söyledikleri düzırların (plainchant) karmaşa yaratmadan söylenmesine yönelik olarak tasarlanan neumalar, kutsal metinlerin üzerinde gösterilen  gibi işaretler vasıtasıyla düzır içerisindeki perde değişimlerinin yönüne ilişkin okuyanlara bilgi sağlamaktadır (bkz. Şekil 1).



Şekil 1. 'Gloria' aziz Amand elyazmasından (Sloboda, 2005, s.49).

Müziksel hafızanın ve müziksel aktarımın oldukça önemli olduğu bu dönem aslında günümüz popüler müzik pratikleri için de önemini korumaktadır. Bunun için herhangi bir bar performansı sırasında gitaristin önündeki kâğıtlara bakmak yeterlidir. Anna Maria Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory* kitabında erken Notre Dame periodunun çok sesli karşı ezgi toplaması olan Magnus liber için söyledikleri metin ve pratik açısından önem kazanmaktadır. Yukarıda bahsedilen işaret sistematiğinden farklı olarak Notre Dame okulunca üretilen ritim ve perdenin spesifik olarak gösterildiği üç ve dört sesli bu organumlar, Batı Sanat Müziği gelişimi içerisinde köşe taşı olarak kabul edilmektedir. Bunun dolaylı sonucu olarak araştırma nesnesi bağlamında müzikoloji, kendi tarihinin güzide bir örneği olan bunun gibi metinlere yönelerek icranın gözden kaçmasına yol açmıştır. “Diğer bir deyişle bilim insanları müziksel metinlere ve onların içsel bağlantılarına, bu metinlerde muhafaza edilen kültürel pratiklerden daha fazla odaklanmaya meyilli olmuşlardır” (Berger, 2005, s.1). Berger icranın da içerisinde olduğu kültürel bağlama dikkat çekerken algının ve kültürel belleğin bu aktarım sürecindeki önemini vurgulamaktadır.

8. yy.dan 12. yy.a kadar geçen zaman içerisinde kültürel olarak fikslenmiş perdelerin beş yatay çizgi üzerinde gösterilmesiyle evrimleşen notasyon, klise pratiği içerisinde toplu müzik icrasına yönelik olarak varlık kazanmış bir araçtır. Bugün bu ‘kültürel’ müzik dizgesinin ‘evrensel’ müzik algımız üzerinde bu kadar belirleyici olması dilbilim çalışmalarının da gösterdiği gibi dilin hem bir ifade aracı hem de bizzat insanların kullanımlarıyla kendi kendini oluşturan organik yapısıyla anoloji kurularak anlaşılabilir. Dil eylemdir özlü ifadesiyle de anlaşılabilir bu durum, müzik üzerine yazılan ve söylenenlerin de müzik pratiği içerisinde anlaşılması gerektiğini gözler önüne serer.

Müzik Olanla Olmayanın Sınırlarına Etnomüzikolojik Bir Bakış

Yukarıda da belirtildiği gibi müziksel algılamanın teori pratik ilişkisi içerisindeki kültürel dinamiklerine eğilme çabası içerisindeki bu yazı sadece müzik yazısının müziği temsil etme gücünün sınırlarının tartışılacağı bir yazı değildir. Bu açıdan temsil çabaları da dâhil olmak üzere en geniş anlamıyla bir toplumun müzik olanla olmayan arasındaki ayrımlarını hangi pratikler ve söylemler üzerine inşa ettiği önem kazanmaktadır.

Müzik olanla olmayan arasındaki ayrımlar herhangi bir müziğin anlaşılmasındaki en önemli ayrımdır. Bu ayrım bir toplumda müziksel olanın sınırlarını belirler. Bu ayrımlar yalnızca müziğin kendisini değil aynı zamanda müzik hakkındaki efsaneleri ve müziğin kökeni üzerine kavramları da düzenler (Merriam, 1964, s.67). Merriam’ın bu tespiti onun “kültür içerisinde müzik” incelemesi için önerdiği üçlü modelle paralellik gösterir. Bu model müziğin üç analitik düzeyde incelenmesini önerir: Müzikle ilgili kavramsallaştırma (conceptualization), müzikle ilgili davranış (behavior) ve müzik sesi (Sound). ‘Batı’ kavramsal algılamasında çoğunlukla müziğin kendisi olarak ele alınan ses, Merriam’ın modelinde sadece diğer iki analiz birimi kadar önemlidir. Bu üç analiz düzeyi birbiriyle yakından ilişkilidir ve dolayısıyla bir toplumun müzik algısının anlaşılmasında eşit öneme sahip düzeylerdir. Aslında Merriam her ne kadar daha sonra modelini “kültür içerisinde müzik” incelemesinden “kültür olarak müzik” incelemesine doğru geliştirse de bu üçlü inceleme modeli hala geçerliliğini sürdürmektedir.

Oysaki kendinden önceki pek çok batı sanat müziği bestecisi gibi Igor Stravinsky de “müziğin kendinden başka hiçbir şeyi temsil

etmediğini düşünür” (Bohlman, 2002, s.206). Bu düşünce de dâhil olmak üzere bütün sanat oryantasyonlu söylemler, yukarıda da tartışıldığı gibi aslında gene sosyokültürel bağlamda düşünülmesi gereken söylemlerdir. Her söylem gibi sınır çekme ve sınırladığı şey ile ötekiler üzerinde tahakküm kurma çabası içerisindedirler. Müziğin otantisitesi bağlamında üretilen söylemler de yukarıdaki sınır çekme ve tahakküm paradigmasının içerisinde işlerler. Müzik her ne kadar doğal bir şey, kendi başına var olan bir olgu gibi görünse de insan değerleriyle, neyin iyi neyin kötü, neyin doğru neyin yanlış olduğunu belirleyen duygularımızla doludur. Müzik kendi kendine olan bir şey değildir, bizim yaptığımız ve anlam verdiğimiz bir şeydir. İnsanlar müzikle düşünür, onunla kendilerinin kim olduğuna karar verip, kendilerini anlatırlar (Cook, 1999, s.9).

Merriam *The Anthropology of Music*'de ilgisinin, insanların majör ve minör üçlüler arasındaki ayrımları nasıl yaptığından ziyade müziğin doğası, onun yaşamsal bir olgunun parçası olarak nasıl toplumun içerisine gömülü olduğu, onu kullanan ve düzenleyen insanlar tarafından nasıl kavramsallaştığı üzerine olduğunu belirtir. ...Eğer bir topluluk rüzgârdaki ağaçların sesini, kurbağaların vraklamasını müzik olarak kabul ediyorsa, diğerleri etmiyorsa; bu neyin müzik olduğu veya olmadığıyla ilişkili kavramların farklılığıyla anlaşılabilir (Merriam, 1964, s.63).

Bir toplumda neyin müzik, olarak kabul edildiği ile ilgili olarak en büyük zorluk sesin tanımlanması aşamasında karşımıza çıkmaktadır. Batı teorisyenleri akustik kriterleri kullanmaya meyillidirler. Müzik olarak kabul edilen ses “düzenli ve periyodik titreşimlere” gürültü ise “perdesiz seslere” referans yapılarak değerlendirilir (Merriam, 1964, s.64). Fiziksel olarak basit sesler ile birleşik sesler arasında yaptığı ayrımla tanımlanabilir perdelerden gürültüye doğru bir dizge içerisinde sese yaklaşan Ayhan Zeren de aynı çerçeve içerisinden konuşur. Fakat perdeyi, frekansın “müzik dilindeki” karşılığı olarak tanımlarken tıpkı dilde olduğu gibi sesin kültürel mutabakata dayalı olarak anlaşılın yanına vurgu yaparak ihtiyatı elden bırakmaz. Kuşkusuz bir etnomüzikolog olarak Merriam, bir dizi topluluğun müzik anlayışını karşılaştırırken ihtiyattan öte bir ölçülülük içerisindedir. Yukarıda açıklanan üçlü modele göre Kongo Basongye topluluğunun müziğini incelerken kavramsallaştırmalara ve ifadelere bakar. Basongye topluluğu müziği doğrudan tanımlamasalar da kendi ‘müzik anlayışlarını’ aforizmalara dayalı olarak ifade ederler:

“Memnunsan şarkı söylersin; öfkeliysen gürültü yaparsın.

Birisi bağıryorsa düşünmüyordur; şarkı söylüyorsa düşünüyordur.

Bir şarkı huzurludur; gürültü ise değildir.” (Merriam, 1964, s.64).

Bu aforizmalara dayalı ifadelerden anlaşılması gereken iki şey vardır. Müzik sestem öte bir şeydir ve insanlarca üretilir. Bu açıdan bakıldığında “düzenli ve periyodik titreşimlere” dayalı olmak müzik için önemli değildir. Müziğin yalnızca insanlar tarafından üretilmesi ile ilgili olarak Basongye toplumunun kavramsallaştırması kuşkusuz “evrensel” bir oluş değildir. Sierra Leone’de J. T. John, ksilofon (xylophone) icrasına yönelik bir köken hikâyesi kaydeder. “Efsaneye göre on yaşlarında küçük bir çocuk seher vakti babasının çiftliğine giderken ormanda bir kuş sesi duyar, kuşun melodik sesinden çok etkilenir ve durarak onun şarkısını dinler. Ardından kestiği çubuklara düz bir şekil vererek dizinin üzerine yerleştirir ve kestiği diğer iki çubukla onlara vurarak kuşun ağzından çıkan şarkıları taklit etmeye başlar...” (Merriam, 1964, s.65). Basongye toplumuyla tezatlık teşkil eden bu müzik algısının da gösterdiği gibi “müziğin yapı taşı” olarak kabul edilen sesler konusunda “evrensel” bir mutabakat söz konusu değildir. Elbette ki müzik ya da müziksel tını (sound) dediğimiz şey de titreşen bir nesnenin ürettiği ses dalgalarından oluşur. Bu ses dalgalarının fiziksel kendilikleri dışında “müzik” olarak algılanabilmesi ve kullanılabilmesi toplumsal mutabakata bağlıdır. Başka bir deyişle bir müzik parçasında ya da bir müzik türünde geçiş olarak kullanılacak seslerin ne olacağı ve bu sesler arasındaki ilişkilerin nasıl yapılandırılacağı sosyo-kültürel bir uzlaşıya dayanır (Erol, 2009, s.12).

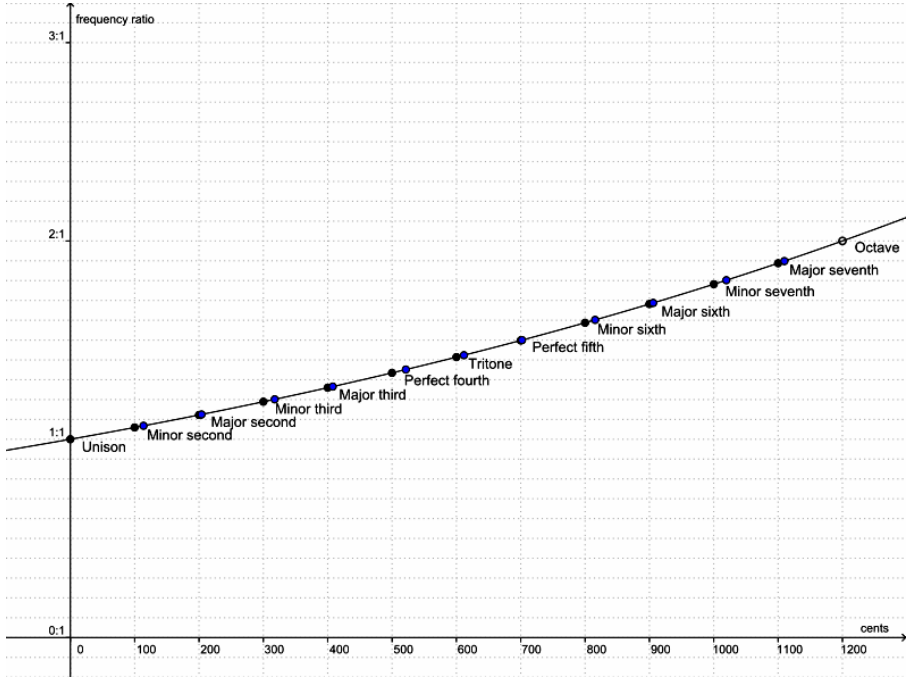
Sosyokültürel Bir Mutabakat Olarak Perde (Pitch)

Müziksel algılamada teori pratik bağlantısının irdelenmesi için kuşkusuz pek çok müziksel kavram kullanılabilir. Bu yazıda kullanılan perde dışında, örneğin ritim algısının fiziksel, psikolojik ve kültürel boyutlarıyla bağlantılı olarak, sadece atım (pulse) için bile pek çok soru sorulabilir. Örneğin neden “tik tik” diye çalan saati “tik ve tak” olarak algılarız? Bu durum Claude Lévi-Strauss’un ikili karşıtlıklar (binary opposition) modeliyle anlaşılabilir mi? 9/8’lik ritmin Türkiye popüler müziği içerisinde en çok bilinen 2+2+2+3 şeklindeki düzümünün dışında sayısız karmaşık varyasyonuna hâkim Çingene toplumu için 9/8 algısı ile ortalama bir dinleyici için 9/8 algısı bir midir? Şüphesiz bu sorular daha da uzatılabilir. Burada

yapılmaya çalışılacak olan perde örnek olayı üzerinden teori pratik bağlantısının anlaşılmasıdır.

Etnomüzikolojinin erken dönemlerinde de revaçta bir konu olan perde, karşılaştırmalı bir perspektif içerisinde ele alınmıştır. Etnomüzikoloji disiplinin babası olarak kabul edilen Alexander John Ellis'in 1885 tarihli çalışması *On the Musical Scales of Various Nation* dönemin revaçta anlayışına uygun olarak karşılaştırmalı bir yöntemle yazılmıştır. Yaptığı çalışmada eşitler arası bir yaklaşımla analitik bir araç olarak sent (cent)² sistemini kullanan Ellis, batı müzik dizgesinin bir oktavı on iki eşit parçaya bölen kavramsal yaklaşımıyla dünya müziklerinin analiz edilemeyeceğinin farkındadır. Alan çalışmasına dayanmayan, bal mumu plak kayıtlarının tasnif ve tashihine dayalı bir yöntemle dünya müzik sistemlerini inceleyen Ellis, matematikçi ve filolog olmasının da katkısıyla daha 'nötr' bir araç olarak sent (cent) sistemini kullanırken dünya makam (scale) sistemlerinin tek bir fiziksel kanunla açıklanamayacağını ortaya çıkarmıştır.

² Perde aralıklarının ölçülmesinde kullanılan logaritmik birim. Bu logaritmik sisteme göre 'batı müziğinde' bir oktav 1200 sente bölünür dolayısıyla bir yarım ses 100 sent olarak değerlendirilir.



Şekil 2. Eşit tempereman sistem (gri) ve Pisagor sistemi (mavi), Frekans oranı ve aralık değerleri arasındaki ilişkileri göstermektedir.

Ellis'in bu özenli yaklaşımı cumhuriyetin ilk yıllarında Türkiye'de yapılan derleme çalışmalarındaki kimi trajikomik olaylarla kıyaslandığında daha iyi anlaşılmaktadır. "Ulusal kültürün özü" olarak değerlendirilen kırsal müziklerin derlemeleri sırasında, "akortsuz" oldukları gerekçesiyle icracıların elinden alınıp akort edilen bağlamalar ya da kayıt sonrası çeviriyazım (transcription) yapılırken işitilen perde ile yazılan arasındaki kimi "düzeltmeleri" bu trajikomik olaylar arasında sayabiliriz.

Analitik bir araç olarak perde algısı kendisiyle bağlantılı aralıklar (intervals), aşitler (scales), uyuşum-kakışım (consonance-dissonance), doğuşkanlar (harmonics) gibi pek çok terimle beraber düşünülmesi gereken bir konudur. Temel olarak perde, algılanan temel ses frekansının müziksel temsildir. Bu tanımın iki bileşeni vardır: algı ve müziksel temsil. Algı yukarıda da tartışıldığı üzere kültür bağımlısı bir psikofizik olaydır. Bir başka deyişle algı bağlamsaldır. Kültürden kültüre ve bir kültür içerisinde çeşitli zamanlarda farklılık gösterir. Warriier ve Zatorre perde (pitch) ve tını (timbre) arasındaki ilişkileri

izole bağlam, ton dizisi bağlamı ve melodik bağlam olarak üç farklı çerçevede anlamaya çalışır (Warrier ve Zatorre, 2002, s.205). Deneklere bilgisayar vasıtasıyla üretilmiş sesler dinletilerek değerlendirmelerinin beklendiği çalışmada üç farklı bağlamda algıda ciddi farklılıkların ortaya çıktığı gözlenmiştir. Melodik ve ton dizileri bağlamları, yarattıkları tonal çerçeve sebebiyle izleyenlerde işitsel bir beklenti yaratmış ve bazı sesler üretilmemiş bile olsa algılanabilmiştir. Bir başka çalışmada Krumhansl ve Kesler, majör ve minör bağlamlarda oluşan algı farklılıklarını vurgulamışlardır (Sloboda, 2005, s.123). Perde, algılanan temel ses frekansının müziksel temsilidir tanımının iki bileşenine de gönderme yapan bu deneyler, yazımızın başında yapılan kültür tanımını destekler niteliktedir. Bir seçme ve birleştirme eylemi olarak deneklerin hangi perdeleri, hangi dizgeler içerisinde seçtikleri kültürel bir sürecin ürünüdür.

John Cage'in 4'33" adlı eseri ve kimi elektronik müzik örneklerini saymazsak müzik sistemlerinin temelini fikslenmiş perde dizgeleri oluşturur. İnsan toplulukları kendi müzik dizgelerini oluştururlarken kültürün temel dinamiklerinden birisi olan seçme ve birleştirme işlemine başvururlar. Blacking'in ifade ettiği gibi müziksel biçimler doğanın insanları nasıl etkilemiş olmasından çok, kültürel ifadelerinin bir bölümü olarak insanların doğadan neyi seçip tercih ettiklerine dayanır (Aktaran Erol, 2009, s.15). Bu açıdan perdeler arası ilişki anlamında aralıklar ve zaman içerisindeki perde değişimleri olarak aşitler, yukarıda anlatılmaya çalışılan seçme ve birleştirme eyleminden bağımsız düşünülemezler. Demek ki gerek yan yana, yani ard arda, gerekse üst üste, yani birlikte işitilen seslerle ilgili uyum yargısı, kültürel biçimlendirmeye bağlıdır (Erol, 2009, s.15).

Sonuç

Orta çağın sonuna kadar yazılan neredeyse her kitabın girişi, konusu ister müzik olsun isterse tıp ya da astronomi, mutlaka bir kozmoloji bölümüyle başlar. Denetim altına alınmaya çalışılan konu öncelikle evrenle ilişkisi bağlamında bir yere oturtulmaya çalışılır. Kaosla sembolik yollarla başa çıkabilmenin ve hareket halindeki evrende değişmez nirengi noktaları aramanın bir yoludur bu bir bakıma (Mutlu ve Mutlu, 2008, s.2). Bilimlerle sanatın neredeyse aynı şey olarak ele alındığı dönemin bir görünümü olan bu kozmolojiler, gerçekliğin estetikleşmiş tezahürleridir. Prof. Hafner'le bilim ve sanat arasındaki bağıntılar üzerine yürüttüğü polemikte, Thomas S. Kuhn "Bilimlerde estetik çok seyrek olarak kendi başına erek olur ve hiçbir

zaman da birincil erek olmaz” dedikten sonra Orta Çağ astronomlarının dairenin estetiksel yetkinliğiyle bağlanmış bulunduğu bir çağda “güzelliği ne olursa olsun, dayanağı merkezdeki yer kütlesi olan astronomi kuramlarında bu şeklin [elips] hiçbir yararı olmamıştır” der (1994, s.408). Gerçeklikle teori arasındaki açı farkı olarak da düşünülebilecek bu durum için müziksel bir örnek yukarıda da bahsedilen Pisagorun matematiksel sistemiyle oluşan perde dizgesi ile eşit tampereman sistem arasındaki frekans farkı gösterilebilir (bkz. Şekil 2). Yazı boyunca verilmeye çalışılan örneklerle de görüldüğü gibi müziksel algılamada teori pratik ilişkisi, müziksel/kültürel bağlam göz ardı edildiğinde anlaşılması mümkün olmayan ilişkilendir. Makalenin başında Cohen ve Katz’ın örnek verdiği bilim insanlarının, ‘teori ve pratik arasında hiçbir ilişki bulamamaları’, en iyimser yorumla bahsi geçen toplumun müzik pratikleri içerisine kültürel olarak sokulamamalarından kaynaklı kuramsal bir perspektif eksikliği olarak düşünülmelidir.

Kaynakça

- Assmann, J. (2001). *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı Hatırlama ve Politik Kimlik*. (A. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berger, Anna Maria Buse (2005). *Medieval Music and the Art of Memory*. London: University of California Pres.
- Bohlman, Philip V. (2005). Music As Representation. *Journal of Musicological Research*, 24: 205-226.
- Cohen, D. ve Katz, R. (2002). Attitudes to the time axis and cognitive constraints: The case of Arabic vocal folk music, *Perception and Cognition of Music* (ed. Irène Deliège, John Sloboda.). New York: Psychology Pres.
- Cook, N. (1999). *Müziğin ABC’si* (T. Doğan, Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Erol, A. (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kuhn, Thomas S. (1994). Bilim ve Sanat Arasındaki Bağlılıklar Üstüne Yorum, *Asal Gerilim Bilimsel Gelenek ve Değişim Üzerine Seçme İncelemeler* (Y. Şahan, Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Merriam, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Pres.
- Mutlu, K. ve Mutlu, N. (2008). Küreselleşme ve Yerellik: Kültür Üzerine Makro ve Mikro Düalizmler. *Karaburun Bilim Kongresi C-3 Oturumu Değişen Dünya/Değişmeyen Öteki*. Yayınlanmamış Bildiri.
- Ponty, Merleau M. (1994). *Algının Fenomenolojisine Önsöz* (M. Atıcı, Çev.). İstanbul: Afa Yayınları.
- Sloboda, J. (2005). *Exploring the Musical Mind; Cognition, Emotion, Ability, Function*. New York: Oxford University Pres.

- Warrier, Catherine M. ve Zatorre, Robert J. (2002). Influence of tonal context and timbral variation on perception of pitch. *Perception & Psychophysics*, 64/2:198-207.
- Zeren, A. (1988). *Müziğin Fiziksel Temelleri*. Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi.