



Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi

The Journal of International Social Research

Cilt: 7 Sayı: 33 Volume: 7 Issue: 33

www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

MÜZİĞİN EVRENSELLİĞİ VARSAYIMI VE ETNOMÜZİKOLOJİDE EVRENSEL ARAYIŞI
THE HYPOTHESIS OF THE UNIVERSALITY OF MUSIC AND EXPLORATION OF THE
UNIVERSALS IN ETHNOMUSICOLOGY

ONUR ŞENEL*

Öz

Çoğu kez sorgulanmadan kabul edilen bir varsayım olan müziğin evrenselliği, müziğin herkes için aynı derecede anlaşılabilir olduğunu ima eder. Ancak bu varsayımın tanımladığı müzik Batı müziğidir ve bunu kabul edenlerin ortak yönü çoğunlukla Batı kültüründe yaşamış ya da ondan etkilenmiş olmalarıdır. Batı müziğini en gelişkin müzik türü olarak kabul ederken diğer müziklerin kapasitesini sınırlı görüp geri kalmış olarak tanımlayan görüş, Batı müziğinin evrensel olarak anlaşılabilirliği sonucuna ulaşmıştır. Bununla birlikte 20. Yüzyıldan itibaren giderek artan kültürler arası çalışmalar herhangi bir müziğin ait olduğu kültürden gelmeyen bir kimse için anlaşılır olmaktan uzak olduğunu ve müziğin anlamının seslerin oluşturduğu düzenden kaynaklanmadığını göstermiştir. Öte yandan müzik kavramlarındaki farklılığa bağlı olarak farklı kültürlerin müzikten beklentilerinin de farklı olduğu ve Batı ölçütleri ile yapılan bir yetkinlik değerlendirmesinin de geçerli olamayacağı ileri sürülmüş, müziğin evrenselliği bir yana bırakılıp müziğin kültürel göreceliği önem kazanmıştır.

Müziğin evrenselliği düşüncesinin eleştirisinin yanında etnomüzikolojide evrensel arayışını konu alan bu makale ilk olarak evrensellik düşüncesinin gelişimi, tonalite ve doğuşkanların evrensellik iddiasındaki yeri ile müziğin kültürel belirleniminin evrensellik düşüncesiyle karşılaştırılmasını ele alacak, sonrasında ise evrensellik arayışını farklı kültürlerin müzikal süreçleri arasındaki benzerlikleri kültürel, algısal ve psikofiziksel değişkenler bağlamında gerçekleştiren etnomüzikolojik perspektifi açıklayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Müziğin Evrenselliği, Doğuşkanlar, Müzik Kültürleri, Müzik Algısı.

Abstract

The Universality of music which is a hypothesis that is often accepted without thinking, suggest that music is understandable for everyone. But the music term in the hypothesis is identified as western music and people who advocatethat hypothesis are often grown up in western culture or affected from it. This idea which accept western music is the most advanced music type and capacity of the others are limited, arrived the conclusion that western music can be understand at the universal scale. However cross-cultural studies which increase since the 20th century illustrates that music can notbe understandable for a person who is not from its culture and meanig of music does not come from only sounds. Moreover it is suggested that depending on their different music concepts, music expectations of different cultures are different and evaluation of music can not be depend on only western concepts. So while concept of universalitywere leaving, relativity of music culture gained importance.

This article which examine concept of the universality of music with exploration of the universals in ethnomusicology will illustrate development of hypotesis of universal music, place of tonality and harmonics in this hypotesis and comparsion of cultural determination of music with universality concept first. Than ethnomusicological perspective of exploration of the universals which illlustrate cultural, perceptual and psychophiscal factors in context of similarty between musical processes of different cultures will examine.

Keywords: Universality of Music, Harmonics, Music Cultures, Music Percieve.

* Arş. Gör. Dr., Düzce Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi

Giriş

Evrensellik, her toplum için geçerli olduğu düşünülen durumları tanımlayan bir terimdir. Ancak biçimi toplum ya da kültür tarafından belirlenen olgular açısından evrensellik arayışı en başından başarısızlığa mahkumdur. Örneğin din, ahlak ve normal tanımı gibi olgular toplumdaki topluma önemli farklılıklar taşır. Aynı şekilde toplumun yaşam biçiminin bir yansıması olarak kabul edilebilecek müzik de her toplumda farklı bir görünüme sahiptir. Öyleyse şu soru akla gelir: her toplumun kendine özgü bir anlayışla tanımladığı müziğin evrensel olduğu nasıl öne sürülebilir? Müziğin evrensel olduğunu ileri sürenler müzikal anlamın yalnızca seslerle oluştuğunu bu sebeple işitebilen herkes için eşit derecede anlaşılır olduğunu kabul eder. Bununla birlikte karmaşık ve gelişkin bir sistem olduğuna inandıkları Batı müziğini diğer müziklerin evrimleşmiş hali olarak görürler. Bu bağlamda onlara göre eğer tüm müzikler sonunda Batı müziğine ulaşacak olan evrim sürecinin farklı basamaklarında yer almaktaysa müziğin evrenselliği de bunun doğal bir sonucu olacaktır. Böylece müzikler arasındaki farklılıklar da evrimin hangi basamağında oldukları ile açıklanır hale gelmiştir. Sömürgeler çağından bugüne dek giderek artan bir biçimde Batı kültürü ve müziğinin tüm dünyaya yayılmış olmasıyla da beslenen müziğin evrenselliği düşüncesi Batı müziğinin bu güçlü konumu sayesinde etnomüzikoloji dışında yeterince sorgulanmadan kabul edilen bir varsayım olarak varlığını sürdürmektedir.

Müziği yalnızca seslerden oluşan bir düzen olarak tanımlamayıp müzik araştırmasında kültürün önemini vurgulayan etnomüzikologlar, müziğin evrenselliği düşüncesi karşısında bir yandan her müziği kendine özgü ve eşsiz olarak tanımlarken öte yandan tüm müziklerin kökeninde benzerlikler olup olmadığını sorgulamışlardır. Evrenselliği tüm müziklerin kültürel, kavramsal, algısal ve biyolojik yönlerinde arayan bu yaklaşım müziğin evrenselliği düşüncesinden farklı olarak herhangi bir müziğin üstünlüğünü reddetmekte ve her müziği kendi tarihiyle açıklamaktadır. Etnomüzikologların temsil ettiği kültürler arası çalışmalar müzikal algı ya da anlam inşasında kültürün belirleyiciliğini gözler önüne sererken insanların müzik yapma, müziği algılama ve kullanma süreçlerindeki evrensel ilkeler çıkıp çıkamayacağını da araştırmaktadır. Dolayısıyla bilimsel disiplin içinde geçmişin, farklı müzikleri Batı müziğinin gelişimini açıklamak açısından önemli gören etnikmerkezci yaklaşımı yerini kültürel görecelik ve algı mekanizması üzerine temellenen müzik araştırmalarına bırakmıştır.

1.1 - Müziğin Evrenselliği Fikrinin Doğuşu ve Gelişimi

Müzik terimi ile aslında Batı müziğini kast eden müziğin evrenselliği iddiası, kökeni evrim kuramının sosyal yorumuna dek uzanan Batı toplumlarının diğer toplumlardan üstün olduğu şeklindeki düşüncenin bir parçasıdır. Darwin'in evrim kuramından yola çıkarak canlıların basitten karmaşığa doğru geliştiği ve güçlü olanın hayatta kaldığı gibi düşüncelerin sosyalbilimlerde de karşılığını bulması ve toplumların tıpkı canlılar gibi evrildiği düşüncelerinin ortaya çıkışı, ister istemez farklı toplumların evrimin farklı basamaklarında yer aldığı şeklinde yorumlara sebep olmuştur. Toplumların gelişim sürecinde benzer bir yolu izleyeceğinden hareket eden bu temel düşünceevrim basamaklarının altlarında yer aldığı düşünülen toplumları "ilkel" olarak adlandırılırken evrim basamağının en üstüne de Batı toplumlarını yerleştirmiştir. Müzikbilimde de evrimcilik yaklaşımı olarak beliren bu yaklaşım Batı müziğini en üst katmana yerleştirerek Batı dışı müziklere "ilkel" gözüyle bakmıştır. Sonuç olarak tüm müziklerin zaman içinde Batı müziğine evrileceği düşünülüşünden nihai hedef olan Batı müziğini evrensel olarak görmek de günümüze dek süregelen bir düşüncenin temelini atmıştır. Guido Adler'in Avrupa, Asya ya da Avustralya'daki şarkıların Batı şarkılarının ataları olduğunu düşünmesi ya da Curt Sachs'in Avrupa dışı ülkelerin müziklerini tarih öncesi dönemin kalıntıları olarak görmesi bu bağlamda örnek verilebilir. Esasen "egzotik" olarak adlandırılan Batı dışı müziklerin incelemeye değer bulunması da Batı müziğinin evriminin ipuçlarının bu müziklerde olduğu düşüncesi ile ilgilidir. Batı dışı müzikleri hem kendi içinde hem de Batı müziği ile kıyaslayan bu disiplin daha sonradan karşılaştırmalı müzikoloji olarak adlandırılacaktır. Müziği kültürel etkenleri göz etmeden sadece tını, üslup ve nota olarak değerlendiren bir disiplin olan karşılaştırmalı müzikolojidünya müziklerinin karşılaştırılarak incelenmesiyle kültürler arası (cross-cultural) evrensellere dayanan genel bir müzik teorisi

geliştirilebileceğini ileri sürmüştür (Kaplan, 2008: 52, 65, 105-108;Brown ve Jordiana, 2011: 229-230).

Batı müziğinin üstünlüğüne¹ilişkin düşüncelere 19.yüzyılda yoğun olarak rastlanır. Avrupa dışındaki insanların müziklerinin daha ilkel olduğunu ileri sürenler arasında bizzat Darwin de vardır. Charles Darwin vahşi kabul ettiği insanların müziğini de farklı yorumlamakta ve farklı türlerin (vahşilerin ve uygarların) zevklerinin aynı düzlemde değerlendirilemeyeceğini ve bu insanların zevklerinin sıradan insanlara göre anlaşılamayacağını belirtmiştir. Buna göre bize gürültü gibi gelen tam tam vuruşlarının vahşilerin kulaklarına hoş gelmelerinin sebebi de budur(Darwin'den aktaran Higgins 2012: 3). Bu yüzyılda ortak olan bu görüşe göre bütün toplumlarda meydana gelen müzikler tek bir yönde yani Avrupalıların keşfettiği ve müziğin zirvesi olan tonal müziğe doğru evrilme yönünde gelişebilir. Müzikal gelişimde geride kalan ulusların müzikleri gereksiz, basit ve ton dışı olarak görülürken, Batının üstünlüğüne sahip olduğu tonalite kavramı ve çoksesliliği ile ispatlanmaya çalışılmıştır(Higgins 2012: 3-4).

19. yüzyılda Batı dışı müziklere ilginin arttığı dönemlerden itibaren seyrek de olsa bu müziklerin daha farklı yorumlandığı ve üstünlük düşüncesinin sorgulandığı da görülür. Örneğin Debussy Java müziğini nefes almak kadar doğal ve denizle rüzgarın bir yansıması olarak betimler. Hatta önyargısız olarak bakılırsa bizim kontrpuanımız ve ritimlerimizin onlarınkiyle kıyaslanamayacak kadar ilkel olduğunun görüleceğini de belirtir (Lockspeiser'den aktaran Higgins, 2012:6).Daha da önemlisietnomüzikolojinin babası olarak görülen Alexander John Ellis'in 1885 gibi erken bir tarihte müzikal gamların doğal değil yüksek derecede yapay olduğunu ve akustik yasalarının insanların sesleri organize etmesi ile ilgisinin bulunmadığını göstermesidir (Blacking, 2000: 56).Geliştirdiği sent (cent) sistemi sayesinde Batıdan farklı müzik sistemlerinin incelenmesi mümkün olmuş ve doğal müzik sistemi varsayımı ile Batı müziğinin üstünlüğü yoruma açılmıştır (Kaplan, 2008:62). Ancak değinildiği gibi Batı müziğinin üstünlüğü düşüncesi 19.yüzyılda hakim olacak ve ancak 20. Yüzyıldan itibaren giderek artan bir şekilde eleştirilecektir. Bu dönemdeki gelişmeyi Meyer'in 1960 yılında yazdığı bir makalesinde görebiliriz. Meyer, 50 yıl önce (1910'larda) müziğin evrensel bir dil olarak görüldüğünü farklı kültürlerin müzikleri arasındaki farklılıkların ise sadece görünüşten ibaret olduğunun düşünülüğünü belirtir. Buna göre farklı biçimlerin bolluğuheryerde müziğin yapısını ve gelişimini belirleyen temel ilkelere bağlanmış ve önemli olanın da bu ilkeleri keşfetmek olduğu düşünülmüştür. Ancak bu ilkeler keşfedilemeyince bu görüş gözden düşmüş ve her müziği ve her kültürü kendi terimleriyle irdeleyen ve evrensellik ilkelerine şüphe ile yaklaşan çalışmalar ortaya çıkmıştır (1960: 49).

Bu dönemden itibaren birçok araştırmacı ve etnomüzikolog müziğin evrenselliği ve Batı müziğinin üstünlüğüne ilişkin savları reddetmeye başlar.Müzikal dilin evrenselliği düşüncesini 1940'larda reddeden ilk kişilerden birisi olan Robert Moorey "egzotik" topluluklar üzerine yaptığı çalışmalarda bu insanların klasik Batı müziğindeki duyguları Batılılar gibi anlamadığını başarılı bir şekilde göstermiştir (Cihodariu, 2011: 185-186).AyrıcaMeriam ve Hood gibi etnomüzikolojinin kurucuları arasında müziğin evrensel olmayışı (nonuniversality) üzerinde hemfikirlik bulunduğu da görülmektedir. Bütün müzikler benzer görülmediği gibi Batı müziğini anlamaya yönelik yaklaşımlar da diğer toplumların müziğini açıklamak için yeterli görülmez. Öte yandan 20. Yüzyılda kayıt teknolojisinin gelişimi dünya müzikleri hakkında daha fazla bilgi sağlayarak Batı tonalitesinin müziğin tek gelişim yolu olduğu düşüncesinin geçerliliğini yitirmeye başlamasına ve Batı dışı müziklerin de popüler olmasına sebep olmuş,evrenselliği Batı müziği olarak algılayanlardan sonra diğer kültürleri rehber alanlar görülmeye başlamıştır(Higgins, 2012: 7; Nettl, 2005: 43).

¹ Bu makalede söz konusu edilen,Batı müziğini diğer müziklerden daha üstün tutmanın kişisel beğeni alanının ötesine geçmesidir. Tartışılan, her insanın kendi toplumuna karşı beslemesi normal olan olumlu hislerinin yerini irksal bir üstünlük iddiasının almasında olduğu gibi Batı müziğinin üstünlüğüne olan inancın evrensel bir üstünlük iddiasına dönüşmesidir. Yoksa her insanın belli bir müzik türünü diğerlerinden üstün tutması normaldir ki bu Batı müziği de olabilir.

Batı müziğinin üstünlüğü ve evrenselliği fikrinin eleştirisine ileri bölümlerde ayrıntılı değinilecektir. Ancak bu bölümün konusuyla ilgili olarak 20. Yüzyılda başgösteren ve günümüzde de etnomüzikologlar arasında büyük oranda kabul gören görüşlerden örnek vermek açısından John Blacking'in ifadelerine baş vurulabilir. Batı müziğinin üstünlüğü düşüncesine karşı Afrika müziğinden örnekler veren Blacking, müzik yeteneğinin neden kültürel olarak gelişmiş olan birkaç toplumla sınırlı tutulması gerektiğini ve kültürel gelişimle insan duyarlılığı ve teknik yeteneğinin de aynı şekilde mi ilerlediğini sorar. Sosyal ve kültürel bağlamda analiz edilirse Afrika müzikleri de Avrupa'daki sanat müziği kadar entelektüel ve müzikaldir. Evrensel müzik yeteneği açısından müziğin ne kadar karmaşık (complex) olduğunun önemli olmadığını ve karmaşıklığın daha müzikal ya da gelişkin yapıya işaret ettiğinin ileri sürülemeyeceğini ifade eden Blacking farklı müzikal biçimlerin de müziğin evrim basamakları olmadığını belirtir. Her müziğin kendi tarihi olduğu gibibir müziğin halihazırdaki durumu sadece kendi içindeki gelişiminin bir basamağını temsil etmektedir. Bu sebeple evrimsel basamaklara kanıt olarak kabul edilen müzikal biçim değişiklikleri bilirse bile müzikal gelişimlerin gerçekleştiği kültürel ve soyal çevre üzerine kanıtlarla doğrulanmadıkça bu bize insan yaratıcılığı hakkında hemen hiçbir şey vermez (Blacking,2000: 4, 35, 56).

Müziğin evrenselliğine inanç her ne kadar 19. Yüzyıl akademisyenlerinin karakteristik bir özelliği olsa da bu görüş 20. Yüzyılda özellikle de Kuzey Amerika'da 1980'lere kadar hakim olmuştur. Öyle ki tek gerçek müzik türü olduğuna inanılan Batı müziğinin temel prensiplerinin evrensel olarak geçerli olduğu ve bütün diğer türlerin belli aşamalarda ya da bozulmuş görüldüğü düşüncesi bu dönemde yalnızca tek bir müzikle ilgilenen ve farklı müziklere bu müziğin akrabası olarak bakan Batı müzik tarihi kitaplarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Nettl, 2005: 42-43). Aslında hem müziğin evrenselliği hem de Batı müziğinin üstünlüğüne olan inanç günümüzde de sürmektedir. Örneğin Higgins antropoloji ya da etnomüzikoloji de müzik fikrinin Batı müziğini ve müzikal pratiklerini standart olarak kabul eden etnik merkezci bir değerlendirme olarak görüldüğünü belirtirken bu duruma işaret eder. Bu anlamda 16 ile 19. Yüzyıl üst sınıfların müziği olarak tanımlanabilecek klasik müzik bir paradigma haline gelmiştir (Higgins, 2012: 22). Dolayısıyla Batı müziğinin Batıda olduğu kadar çoğu Batı dışı toplumda da güçlü ve öncelikli bir pozisyonda olması şaşırtıcı değildir ki bu durum müziğin evrenselliği düşüncesinin varlığı ve yaygınlığına büyük katkı sağlamaktadır. Bununla beraber Batı müziğinin evrenselliği iddiasının temel dayanağı geniş bir ölçekte kabul görmesi değildir. Bir müziğin evrimin en üst basamağına yerleştirilmesi için kuramsal bir kanıt da gereklidir kibu, evrensel akustik yasaları ve bu yasaların gelişkin bir uygulaması olduğu öne sürülen tonalite kavramı etrafında şekillenmiştir.

1.2 - Evrensellik İddiasının Dayanağı: Doğuşkanlar² ve Tonalite

Müziğin evrenselliğiyle ilgili varsayımlara temel oluşturan tipik kabullenmelerden birisi akustiğin fiziksel doğasının her toplumda benzer müzik sistemlerine yol açacağıdır. Bu "doğal" sınırlamaların hoşla giden (uyuşumlu - konsonant) ya da gitmeyen (uyuşumsuz³ - disonant) tınıları belirlediği, müziğin temelini oluşturan gamları biçimlendirdiği, hatta akustiğin doğasının bir kadansın, cümlelerin ya da melodinin kabul edilebilirliğini belirlediği bile öne sürülür (Higgins, 2012: 37-38). Örneğin Zeren, dizilerin "doğadan elde edildiği" süreci doğal sınırlamaların ilk insanları nasıl yönlendirdiğini canlandırarak betimler ve elinde tel bulunan ilkel bir insanın binlerce ses arasından yalnızca belirli bir tanesini seçmeye Nasıl zorlandığını anlatır. Ona göre bu zorlanmanın sebebi "doğal seslerin evrensel fiziksel yapısıdır" (2003: 16):

...Şimdi artık gergin bir telden çıkarılabilecek binlerce sesin içinden hangisinin ilk önce seçileceği hakkında birşeyler söyleyebiliriz. Bu ses açık telin verdiği basit ses demeti içinde ikinci derecede gür olarak ortaya çıkan ikinci selendir. İlkel insanımız telden çıkan temel sesi algılamak aynı süreç içinde beynine

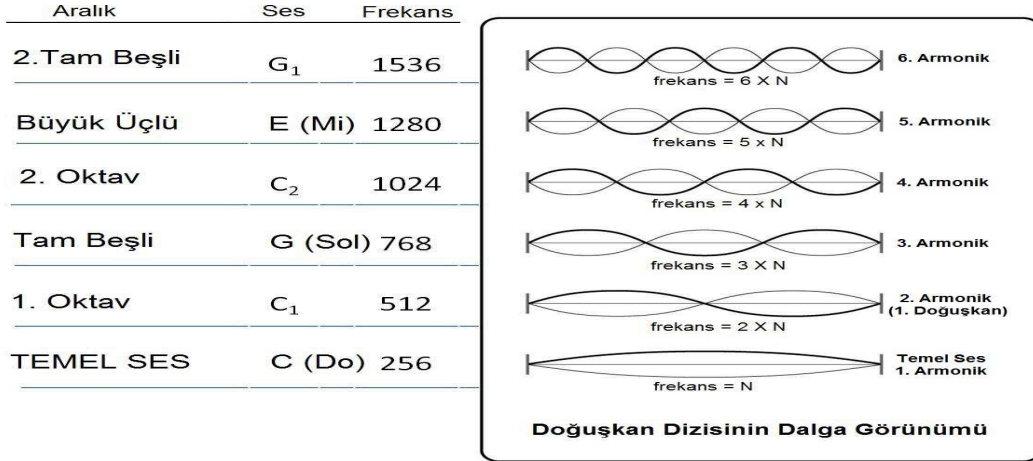
² Doğuşkanlar İngilizcede *harmonics* ya da *overtone* olarak adlandırılırken, türkçede armonikler ve bazen selenler olarak da adlandırılır. Bununla birlikte Armonik (harmonics) terimi temel sesi de dahil eden bir tanım iken doğuşkan (overtone) temel sesi hariç tutar. Buna göre 1. Armonik temel sesin kendisidir, 2. Armonik ise aslında 1. Doğuşkandır.

³ Kakişımli olarak da adlandırılır.

yerleşen ikinci seleni de tel üzerinde arayıp bulmaya çalışacak, telin tam ortasına bastığı zaman bu sesin çıktığını görecektir ve oraya bir perde bağlayacaktır. Telin bütününden elde edilen temel ses ile telin yarısından elde edilen ikinci selen, gerek bir arada gerekse ard arda çıkarıldıkları zaman birbirlerini çok iyi tamamlarlar ve çok da iyi uyuşurlar. Birinden öbürüne geçiş eksiksiz bir başlangıç ve bitiş duygusu verir (2003: 22-23).

Bu ifadelerde göze çarpan doğuşkanların (selenlerin) otomatik olarak uyuşumlu kabul edileceğinin varsayıldığıdır. Burada doğuşkanı duymak ya da algılamak ilkel insanlar için mümkün olsa bile bu sesin neden kaçınılmaz olarak hoşça gideceğine ilişkin bir açıklama yoktur ve yazar bunların birbirlerini tamamladığını, başlangıç ya da bitiş duygusu verdiğini kabul ederken aslında soruna yalnızca kendi açısından bakıyordu. Ancak bu örnek müziğin evrenselliğine kanıt olarak doğuşkan dizisinin varlığını savunanların genel görüşüne paraleldir.

Müziğin evrenselliği düşüncelerinde doğal yapı olarak kabul edilen akustik ilişkileri açıklama girişimlerinin geçmişi antik yunanlı bir filozof ve matematikçi olan Pisagor'a (Pythagoras) kadar uzanır. Sesin doğasına ilişkin ilk önemli araştırmaları yapmış olan Pisagor, bir telin belli oranlardaki uzunluklarından sonradan doğuşkanlar (selenler, armonikler) olarak adlandırılacak olan farklı seslerin çıktığını keşfeder. Temel sesin kendisi ile birlikte arka planda duyulan bu seslerin temel sesi oluşturan tel uzunluğunun farklı oranlarından elde edilebildiğini bulması ise sesler arasındaki ilişkiye yönelik ilk açıklamaları yapmasına olanak vermiştir. Bugün çok daha iyi bildiğimiz ilkelere göre bir tel titreşirken bütünü yanında her bir parçasının da titreşmekte olması sebebiyle farklı seslerin birleşimi olarak duyduğumuz ses, içinde farklı sesleri de duyurmaktadır ve bu seslerin (doğuşkanların) hangisinin daha fazla duyulacağı da temel sesle olan ilişkisine göre belirlenmektedir. Başka bir deyişle bir sesin içinde yer alan seslerin temel sese olan uzaklıkları arasında duyulabilme açısından hiyerarşik bir ilişki vardır ve bazı sesler⁴ (oktavı - telin 1/2'si - beşlisi -2/3- dördlüsü - 3/4 - gibi) bu sesin içinde daha kolay duyulur⁵. Batı sisteminin çerçevesini oluşturan ve sesin fiziksel doğasını temel alması sebebiyle dünyadaki tüm müziklere uygulanabileceği öne sürülen ilkeler işte sesler arasındaki bu ilişkilere göre belirlenmiş olan uyuşumlu-uyuşumsuz tanımlamasına dayanmaktadır (Higgins 2012: 38).



Şekil 1: Evrensellik varsayımının dayanağı olarak görülen doğuşkan dizisi. İdeal bir telin titreşim biçimi ve tel uzunluğunun tam sayı değerlere bölünüşü ile frekans değerleri görülüyor.

(<https://soundpossibilities.wordpress.com/2013/09/06/restoration-of-the-missing-fundamental/>)

Lerdhall ve Jackendorf tonalitenin temelini doğal doğuşkanlar dizisine dayandığı iddiasının en azından Rameau'ya kadar uzandığını ve yakın zamanda da Hindemith (1952) ve Bernstein (1976) tarafından savunulduğunu belirtir. Bu iddia iki sestem biri diğerinin doğuşkanı ile aynı ses olursa ya da bunlar aynı sesin doğuşkanları ise iki perdenin benzer, daha az uyşumsuz, daha keyifli ya da daha kolay söylenir olacağını ve tonalitenin de buradan çıktığını ileri sürmektedir. Teori Batı müzik tarihindeki karşılığını da şu şekilde bulur: Ortaçağda beşli

⁴Eğitilmiş bir kulak için bile üst oktav ve tam beşliden sonraki doğuşkanları duymazdır.

⁵Buna göre örneğin orta do (middle C) sesi duyulduğunda üst oktavındaki do ve sol sesleri de duyulacaktır.

aralıktan sonra ikinci ve üçüncü doğuşkanlar arasındaki aralık olan dörtlü aralık ortaya çıkmış, bunu üçüncü ve dördüncü doğuşkanlar arasında yer alan büyük üçlü aralığı izlemiştir. İlk dört doğuşkanın aynı anda duyulması Batı tonal müziğinin temel taşı olan majör akoru oluştururken, İkinci doğuşkan üzerine kurulan majör akor ise klasik armoninin vazgeçilmezi olan çeken-karar (dominant-tonik) karşıtlığını sağlamaktadır. Buna çekenin çekeni (dominantın dominantı) ya da kendisinin ikinci doğuşkanı temel sesi verecek olan altçekenini (altdominant) ilave edilirse bu şekilde Batı tonalitesi sistemi elde de edilmiş olacaktır⁶ (1996: 290-291).

Öte yandan Lerdhall ve Jackendorf bu teorinin göz ardı ettiği noktaları da sıralar: Batı müziğinde dörtlü ve üçlü aralıklar farklı zamanlarda uyumlu ya da uyumsuz kabul edilmişlerdir. Hatta 18. Yüzyılın aksine klasik dönemde uyumlu kabul edilen minör akorun doğuşkanlar dizisinden elde edilme imkanı da yoktur. Zaten dördüncü derece uyumsuz ve küçük üçlü uyumlu olduğundan beri doğuşkan dizisinden türetme uyumluluk açısından ne yeterli ne de gerekli duruma gelmiştir. Üstelik doğuşkan dizisinin belirgin hiçbir rol oynamadığı müzikler de vardır⁷. Sonuç olarak Lerdhall ve Jackendorf oktav, beşli ve muhtemelen büyük üçlünün ötesinde doğuşkanlar ile tonalitenin evrenselliği arasında elle tutulur bir bağlantı bulmanın zor olduğunu, tonalitenin insanın sesin fiziksel gerçekliğine karşı verdiği basit bir tepki olmayıp dil gibi herbir müziğin sahip olduğu bilişsel organizasyon açısından anlamlı olduğunu ifade etmiştir. Yani zihin doğuşkan varsayımının öne sürdüğü gibi basitçe bir fiziksel yolu izlemeyip perde kombinasyonlarından kendi düzenini yaratmaktadır (1996: 291-293).

Müziğin evrenselliği ile ilgili alandaki en geniş kapsamlı ve önemli çalışmalardan birini ortaya koyan Kathleen Marie Higgins, "*aramızdaki müzik: müzik evrensel bir dil midir?*" (The Music between us: Is music a universal language? - 2012) adlı kitabında müziğin fiziksel doğasına ilişkin iddialara karşı çıkar. Higgins evrenselliğe sadece akustiğin doğası açısından bakmanın konuyu basite indirgemek olduğunu savunurken hem müzikal yapıların göreceliği hem de Batı müziğini oluşturan tampere sistemin yapaylığı üzerinde durur. Gamların farklılıklarından bahsederken Pattel'den alıntı yapan Higgins oktavın aynı ses olarak algılanması ve beşinci derecenin çoğu kültürde önemli olması gibi ortak yönler olsa da doğuşkanlar ile farklı kültürlerin gamları arasındaki ilişkinin güçlü olmadığını aktarır. Öyle ki en evrensel gamlar olarak değerlendirilen pentatonik gamlar bile farklı kültürlerde farklı şekilde anlaşılakta, bazıları yarım tonları bazıları ise özel süslemeleri içermektedir. Ayrıca aralıklar ve onların sekvenslerindeki farklılıklar kadar pentatonik dizideki tonların önemi de kültürden kültüre farklılaşmaktadır. Daha da önemlisi farklı müzik kültürleri gamdaki tam perdeleri belirlemek için farklı yöntemler kullanmaktadır(2012: 39).

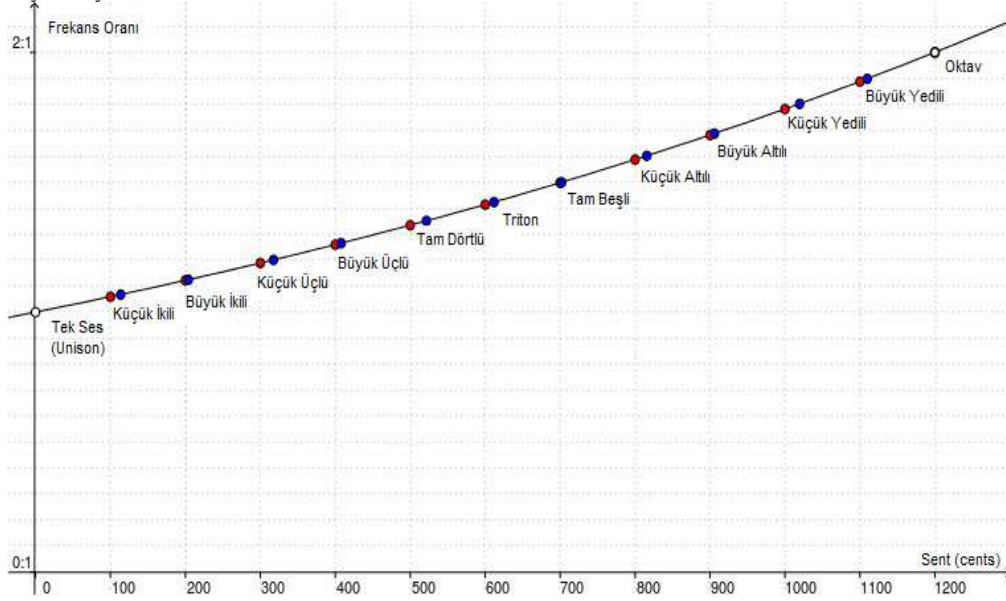
Batı sisteminin evrenselliğine kanıt olarak doğuşkanlar gösterilirken yukarıda bahsedildiği gibi Batı müziğinin zaman içinde geçirdiği değişimler görmezden gelinmektedir. Ancak en başta bu değişimlerin en köklüsü olan tampere (eşit düzenli) sistem, Batı müziğinin uygulama kolaylıkları sebebiyle doğuşkan dizisini kendisine göre yeniden biçimlendirdiği doğallıktan uzak bir uygulama olarak evrensellik iddiasına ters düşer. Barok dönemden itibaren ortaya çıkan bu sistem aralıklar arasındaki doğuşkan dizisine göre eşit olmayan uzaklıkları eşit hale getirerek gamları denkleştirmiş ve pratikte farklı ton sayısının minör ve majör olmak üzere ikiye indirmiştir⁸ (Higgins, 2012: 39-40). Bununla birlikte

⁶ Bu açıklama ilk dört doğuşkandan oluşan majör akorun ya da çeken-karar karşıtlığının neden daha önceki dönemlerde yani doğuşkanların bilindiği ilk andan itibaren kullanılmadığı sorusunu cevaplamaz.

⁷ Burada şu örnekler verilmiştir: Sudan müziğinde bir oktavın herbiri bir tam adımdan biraz küçük olan yedi eşit parçaya bölündüğü görülmektedir ki burada aynı ses (unison) ve oktavdan başka hiçbir aralık doğuşkanlardan gelmez. Öte yandan Yugoslavya'nın Krk adasında Batılı kulaklara tamamen yabancı gelen oktav ve aynı ses (unison) dışında altı adet yarım adımdan küçük aralıktan oluşan, iki sesli bir müzikten de söz edilmiştir (1996: 291-293).

⁸ Örneğin Pisagor'un oranlarına göre birbirinden farklı olan fa diyez ve sol bemol ya da si diyez ve do notaları bu sayede aynı ses olabilmıştır

daha önce belirtildiği gibi Alexander J. Ellis tarafından bulunan sent sistemi⁹ bir oktavı 1200 eşit parçaya bölerek Batı dışı müzikleri ölçeklediğinden gamların ve tampere sistemin yapaylığını zaten ortaya koymuştu¹⁰.



Şekil 2: Pisagor aralıkları (mavi) ile tampere sistem aralıklarının (kırmızı) sent sistemine göre karşılaştırılması. Doğal aralıklar ile tampere aralıkların farkları görülüyor. ([http://en.wikipedia.org/wiki/Cent_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Cent_(music))).

Buraya kadar ki eleştiriler daha çok müziğin yapısal özelliklerindeki görecelikleri ve değişimleri kapsar. Ancak belki de en başta düşünülmesi gereken uyşumluluk algısı ilekültürlenme ve öğrenme arasındaki ilişkidir.Çünkü uyşumluluk ve uyşumsuzluğu anlayabilmek en başta bir gamdaki perdeler arasındaki hiyerarşik yapıyı bilmeyi gerektirir. Sesin müzik haline gelebilmesi öncelikle müzikal geleneğe aşinalık kazanmak yani tampere edilmiş gamlar gibi zihinsel şablonları öğrenmekle ilişkili olduğundan her toplumun kendi akort ve gam sistemleri Batı müziğinden farklı zihinsel şablonlar içerebilmekte ve farklı bir estetik algısını ifade etmektedir (Higgins, 2012: 41, 50).Erol, toplumsal uzlaşa ile 'uyşumlu' (consonant) olarak değerlendirilen aralıkların, Batılı-olmayan müzik kültürlerinde de hakim olma eğiliminde olmakla beraber sekizli aralığı (oktav) bilmeyen ve yalnızca üç, dört ya da beş sestem oluşa gamları kullanan toplulukların da olduğunu belirtirken bu duruma işaret eder. Farklı toplumların farklı müziksel gam yapıları ve duyumsal sistemleri doğa yasalarına indirgenemeyecek kadar çeşitli olduğu gibi perde ve aralık ilişkilerinin belirlenmediği perdesiz müzikler de (elektronik müzik gibi) bulunmaktadır. Dolayısıyla müzik yapma ve algılama kapasitesi insan evriminde doğal değil kültüre özgü bir süreçtir ve Blacking'in ifade ettiği gibi müziksel biçimler doğanın insanları nasıl etkilemiş olmasından çok, insanların doğadan neyi seçip tercih ettiklerine dayanmaktadır (Erol, 2003).

Doğuşkan ve tonalitenin müziğin gelişimini belirlediği iddiası sesin fiziksel yapısının müziği açıklamaya yeteceği varsayımına dayanır. Öyle ki bu düşünce müziğin evrenselliğini destekleyen en güçlü argümanlardan birisi olarak öne çıkmıştır. Oysa her yönüyle insani bir üretim olan müzik nesnel bir olgu olmayıp topluma ve kültüre bağılı bir öznel taşıdır. Bu

⁹ Bu sistem Ellis'in "çeşitli ulusların müzikal gamları üzerine" (on the musical scales of various nations) adlı çalışmasında belirttiği gibi müzikal gamın (dolayısıyla tampere sistemin) doğal bir yapı olmadığını ya da müzikal ses kanunları üzerine kurulmadığını ortaya çıkartmıştır (Myers, 1992).

¹⁰ Tampere sistemin yaptığı değişimlerin çoğu kez algılanamayacak kadar küçük olması sebebiyledoğal aralıklardan farkının anlaşılmadığı ileri sürülmektedir. Ancak buradaki esas iddia uyşum algısının doğadan, gamların ve tonalitenin ise bu uyşum algısından meydana geldiğidir. Oysa tıpkı Batı sistemindeki gibi farklı müzik kültürleri de gamları doğal değil yapay yollardan oluşturmuştur. Uyşum algısının göreceliği ve değişkenliği göz önüne alırsa bu algının ve gamlarında doğa tarafından belirlenmediği de anlaşılacaktır. Başka bir deyişle doğanın sağladığı yalnızca bir potansiyeldir ve bu potansiyel içinde hangi perdeleri nasıl kullanacağını insan belirler.

sebeple fiziksel tartışmalara girmeden öncelikle müziğin doğasına ilişkin bakış açısının değiştirilmesi gerekir. Bu bağlamda Meyer'in ifadeleri bu bölümü sonuçlandırmak açısından yerinde olacaktır. Müziğe gözlemlenen, ölçülen, sınıflandırılan ve karşılaştırılan bir fiziksel fenomen olarak bakan anlayışı eleştiren Meyer tonaliteyi tonlar arasındaki yönelimlere ilişkin psikolojik bir fenomen olarak tanımlar ve tonalitenin bize bir insan aktivitesi olan müzik ve onu yapan insanlar için önemi hakkında çok az şey söylediğini belirtir. Çünkü nesnel benzerliklerin (aynı gamlara sahip olmak gibi) benzer psikolojik tepkilere yol açacağına garanti olmadığı gibi nesnel farklılıkların da benzer psikolojik mekanizmalar tarafından üretilmiş olması mümkündür. Bu yüzden önemli olan fiziksel olayların temelinde yatan yasaların ortak olup olmadığı değil çeşitliliğin ve farklı özelliklerin altında yatan evrensel ilkelerin var olup olmadığıdır. Dolayısıyla müzik zihinsel davranış, ihtiyaçlar, alışkanlıklar ve içinden çıktığı kültür bağlamında açıklanmalıdır (Meyer, 1960: 50).

1.3 - Müziğin Kültürel Göreceliği: Kavramsal ve Tepkisel Farklılıklar

Müziğin evrenselliğinden bahsetmek aslında müziğin kavram olarak karşılığının tüm toplumlar için geçerli olduğunu da baştan kabullenmektir. Müzik olarak adlandırdığımız olgu çoğu kimse için o kadar belirli bir şeydir ki müzik dediğimizde karşıdakinin ne anlayacağı konusunda kendimizi emin hissederiz. Oysa bildiğimiz müzik kavramının ve hatta "müzik" kelimesinin kendisi bile Batı kaynaklıdır. Farklı kültürler üzerinde yapılan çalışmalar arttıkça bazı toplumların müzik terimine karşılık gelecek bir kavrama sahip olmadıkları, bunun yerine farklı isimler ve kavramlar oluşturdukları görülmüştür. Örneğin Erol, müziğin Batılı anlamda var olmadığı kültürlerde içine gömülü olduğu pratikle bütünleştiğini ifade eder. Müzik terimine sahip olmayan, Amerikan Karaayak (blackfoot) yerlilerinin müzik terimini karşılayan sözcükleri olan "Saapup" Batılı anlamda şarkı söyleme, dans etme ve tören gibi farklı şekilde sınıflandırılan eylemlerin hepsini tek bir sözcük içinde içerir. Bu durum Fildişi Sahilleri'nde yaşayan ve müzik yerine "Ta" kavramı kullanan Yakuba toplumu gibi çoğu Afrika toplumunda benzer şekillerde görülmektedir (Erol, 2003). Başka bir örneği Gana'lı ewe topluluğu için veren Tagg, bu topluluğun müzik kelimesini kilisede söylenen ilahileri ya da kasetten dinlenenleri tanımlamak için kullandığını, kendi kültürlerinde müzik kavramına karşılık olarak bulunan en yakın terimin ise "vu" olduğunu belirtir. Kelime anlamı davul olan "vu" aslında müzik, şarkı söyleme, davullar ve dramayı içeren tüm icrayı tanımlamak için kullanılan bir terimdir. "Ba" ses anlamına gelirken, şarkı söylemek "vu ba" olarak tanımlanır (Tagg, 1933: 4). Bununla birlikte müzikle ilgili farklı kavramlaştırmalar sadece Afrika ve Amerika yerli toplumları ile de sınırlı kalmaz. Örneğin İran'da musiki terimi, öncelikle çalgısal müziğe işaret ederken şarkı söyleme için "okuma", "ezberden okuma" ve "şarkı söyleme" anlamlarını kapsayan "handan" kelimesi kullanılır (Erol, 2003). Örnekleri çoğaltmak mümkün olsa da önemli olan kavramsal farklılıkların temelinde yatan nedeni anlamaktır. Müziği sosyal olarak kabul edilmiş ses kalıpları, müzik yapmayı da öğrenilmiş bir davranış biçimi olarak tanımlayan Blacking, hiçbir müzik biçiminin kendi terimleri olmadığını belirtir. Terimler toplum, kültür ve insanlar tarafından oluşturulur. Müziğe ilişkin kavramlar ise o kavramı yaratan kültürle sınırlı olduğundan evrensel olamaz (Blacking, 2000: 25).

Farklı kültürlerin müziğe ilişkin farklı kavramları aynı zamanda müzikten beklentilerinin de farklılaşmasına sebep olur. Kavramsal farklılıkların oluşturduğu bu beklentiler en iyi biçimde farklı kültürlerin birbirlerinin müziklerine verdikleri tepkilerde görülür. Bu bağlamda Batı müziğinin yabancı kulaklar açısından nasıl duyulduğuna ilişkin iki örnek verilebilir. Rostropoviç'in Bach'ın çello süitlerinden birini çaldığı konserini dinleyen ünlü Hintli sitar icracısı Pandit Nikhil Banerjee, konser sonunda Rostropoviç'in bütün süre boyunca ton dışı çaldığı, hiçbir temayı geliştirmediği ve müziğin gelişime kapalı görüldüğünü ifade etmiştir. Benzer şekilde Beethoven'ın 9. Senfonsini dinleyen bir Arnavut halk müzisyeni ise eseri, "güzel ama çok sade" olarak tanımlamıştır (Solomon 1999 ve Sachs 1943' den aktaran Higgins, 2012: 5). Her iki örnek de icracıya daha fazla serbestlik tanıyan müzik kültürlerinin Batı müziğini daha kalıpsal (daha az süslü ya da daha keskin) gördüklerini göstermektedir ki bu kendi müzik beğenileri açısından önemli bir eksikliktir. Genel olarak Batı dışı müzikler yorumlamaya çok daha fazla önem verir. Bu konuda yorumcu için farklı olasılıklara imkan

veren Japon müziğinde ya da sayısız farklı dokunuş şekli ile yorumlanabilen bir çeşit lutun kullanıldığı Çin müziğinde olduğu gibi birçok örnek bulunabilir. Bunlar farklı kültürlerin farklı müzikal amaçları ve başarı ölçütleri olduğunu da açıkça gösterir. Dolayısıyla Batı müziğinin Japonya'ya ilk girdiği 16. Yüzyılda "çirkin bir gürültü" olarak nitelendirilmesi de şaşırtıcı sayılmaz (Rosen, 1998' den aktaran Higgins, 2012: 4,5).

Farklı kültürlerin birbirlerinin müziklerine verdiği tepkiler müziğin her toplumda farklı şekillere, farklı amaçlara, farklı sembollere, farklı önceliklere ve bunları temsil eden farklı ifade araçlarına sahip olması ile ilgilidir. Batı müziği ile farklı müzik kültürleri arasında yapılan kıyaslamalar bu durumu net bir biçimde gösterir. Bu tip girişimlerin en kapsamlılarından birinde 233 dünya kültüründeki icra üslubunu karşılaştırarak 4000 kadar şarkının yapı ve icra özelliklerini analiz eden Lomax (Erol, 2009:55), geliştirdiği kantometrik¹¹ tekniği ile bu toplumlardaki müziğin sosyal özelliklerine ait bir kodlama yapmıştır. Müziğin toplumun dünyaya uyum sağlamasının bir sembolü olarak gören Lomax Amerikan yerlileri ile Avrupalıların şarkı söyleme biçimlerini karşılaştırdığında bu iki tarz arasında kolektif aktivite ve bireysel ifadeye yaptıkları vurgu açısından farklılıklar olduğunu bildirmiştir. Buna göre Amerikan yerlileri şarkılarını ritüel, iyileştirme, çağrıştırma (mnemonic) ve şamanistik trans için kullanılmaktayken, Avrupalıların kontrol ve bireyselliği önplanda tutarak sadece profesyonel müzisyenler için uygun olan bir melodik sunum yapmayı amaçladıklarını ileri sürmüştür (Lomax, 1976 ve 1990'dan aktaran Higgins, 2012: 61 - 62). Benzer bir karşılaştırmayı Batı müziği ile Afrika müzikleri arasında yapan Westerlund aradaki temel farkın müzik deneyiminin yorumlanmasında görüldüğünü belirterek, Batı bireyciliğinin nesne ve özneyi ayırd eden yaklaşımının sabit bir sanat ürünü olan müzikal nesneye müzikal süreçten daha fazla önem verdiğini, Afrika düşüncesinde ise müziğin, müzikal yaşamdan ayırd edilemeyeceğini ifade etmiştir. Bununla birlikte Batı düşüncesinde kültürün görsel ve yazılı yönlerinin ön plana çıkmasının notasyonu Batı müzik eğitiminin merkezine koyduğunu bunun müziğin bedensel ve maddi doğasını dışarda bıraktığını oysa dinleme ve duymanın Batı kültüründeki görme ve gösterme deneyiminden daha büyük öneme sahip olduğu Afrika müziğinde müziğin, içinde yer aldığı olaylarda diğer insanlarla aktif bir etkileşim sürecinde öğrenildiğini eklemiştir. Sonuç olarak Afrika bağlamında müzik, dansın içinde hareket olarak fiziksel açıdan deneyimlenirken Batı müziği ruhani, zihinsel, entellektüel ya da duygusal görülmektedir (Anyanwu, 1987, Nkeita, 1962 ve Chernof, 1979'dan aktaran Westerlund, 1999: 97-99).

Batı müziğinin yabancı kültürler açısından garip bulunmasına paralel olarak farklı kültürlerin müzikleri de Batı kültürüne aşına kimseler için bir o kadar garip gelebilir. Örneğin Java müziğindeki slendro gamı ilk kez dinleyen birisi için tamamen ton dışı ve korkunç duyulurken, tonları arasındaki ilişkiler, modülasyon ya da kadanslar da anlaşılmazdır. (Feld, 1996'dan aktaran Higgins, 2012: 41). Aynı şekilde Tibetli rahiplerin hırıltılı şarkıları ya da Afrika el piyanosu olan mbira Batı müziğine aşına olan bir kimse için rahatsız edici derecede yabancısıdır¹² (Higgins, 2012: 69). Hebdige, Batı Afrika müziğindeki ritimlerin Avrupalı bir dinleyici için "bir uçurumdan akan suyun kayalara çarparken çıkardığı sese" benzediğini anlatırken bu duruma işaret etmiştir. (Hebdige, 2003:40).

Davies, Batılıların Bali müziğine karşı verdiği tepkiyi açıklarken yabancı olduğumuz müziklere karşı genel tavrımızda resmini çizer. Böyle bir müzik, tıpkı Bali dilini kusurlu bir İngilizce olarak anlamaya çalışan biri gibi müzik olarak değerlendirmekten çok gürültü olarak

¹¹ Kantometrikler Avrupa müziğindeki melodik, ritm armoni ve aralık gibi müzik notasyonu öğeleriyle birlikte büyüklük (size), sosyal yapı, liderlik rolleri, müzik yapma grubunun bütünleşmesi, süslemelerin (embellishments) çeşitleri ve kabul edilen tipik vokal tonun niteliği gibi diğer özellikleri temel almaktadır (Lomax, 1971'den aktaran Higgins, 2011: 62).

¹² Burada bahsedilen farklı kültürlerden müziklere ilişkin örnekler şu adreslerden dinlenebilir: Java müziğine ait Slendro ve Pelog gamları: <https://www.youtube.com/watch?v=3Ku9iH2pU9g>, Mbira müziği örnekleri: <http://www.youtube.com/watch?v=CUL3gAppA98>, Tibetli rahiplerin şarkıları: <http://www.youtube.com/watch?v=9P8fNQ0fqSI>

algılanacak ve eğlence aracı bile olsa müzik olarak benimsenmeyecektir. Benzer şekilde Çin operası, Japon gagakusu ya da Hint ragaları tıpkı yabancı bir dilin dil olarak algılanması gibi müzik olarak algılanacak ancak tıpkı dilde olduğu gibi deneyimsiz birisi müziğe nufüs edemeyecektir (1994:327). Müzik ve dil arasında benzerlik kurarken aynı saptamayı yapan Robinson da, müzikte anlamın ancak uzlaşma ile oluşabileceğini, ulusal marşlar ya da lied motiflerinde olduğu gibi üzerinde uzlaşılan anlamlar olmaksızın müzikal cümleler ve akorların tıpkı bir dilin cümleleri ya da kelimeleri gibi bir anlama sahip olmayacağını belirtmiştir (Robinson, 1996:4). Bu durumu belki de en çok deneyimleyenler yabancı müzikleri anlama çabasındaki etnomüzikologlardır. Bu sebeple etnomüzikologların dil bilimcilerin öğrenmek istedikleri dilin kullanımını öğrenmeleri gibi müziğin nasıl icra edildiğini deneyimleyerek öğrenmeleri tavsiye edilir¹³ (Meyer, 1960: 52-53).

Müziğe karşı verilen tepkilerin temelinde müzikal seslerin dinleyici için anlam inşa edebilme potansiyeli yatar. Ancak her ne kadar sesler aracılığıyla inşa edilse de bu anlam seslerin kendisine değil onlara yüklenen çağrışımlara bağlıdır. Yani değinildiği gibi kavramların, sembollerin ve beklentilerin bir birleşimidir. Tüm bunlar ise sosyal yapının sunduğu çeşitlilik içinden bireyin deneyimlediği kişisel olaylar ve tercihler ile bir araya gelir. Müzikte anlam inşasını açıklama girişimlerinin eninde sonunda sosyal yapıyla ilişkilmesi de bu yüzden. Bu bağlamda Davies'in yabancı bir müziğin anlaşılabilmesi için gerekli gördüğü koşullar müzikal olayların kültürlenme ile ilişkisine ait güzel bir örnektir:

1. Bir müzikal olayın diğerini neden takip ettiğine ilişkin bir hissiyat
2. Hangi müzikal olayın geleceğini öngörebilmek
3. Bir müzik parçasının bitişini hissedebilmek
4. Tekrarlayan öğeleri tanımak
5. Bir parçanın bölümleri arasındaki benzerlik ve farklılıkları anlamak
6. Başka parçalar arasındaki benzerlik ve farklılıkları anlamak
7. Kendi müzikal arkaplanına dayanan beklentileri yabancı müzik türüne uygulamamak (Davies' den aktaran Higgins, 2012: 69).

Görüldüğü gibi tüm bu koşullarbelli bir deneyim ya da aşinalık sürecine işaret eder ve söz konusu müziğin yabancı olan bir kimse için olası değildir. Özetlemek gerekirseScruton'un da belirttiği gibi müziğin anlamının deneyimlenmesi için dinleyicilerin öncelikle müziği müzik olarak duyabiliyor olması gereklidir ki bu da seyirci,besteci ve icracının sezgisel kapasitesini uygun hale getiren bir müzik kültüründeki metaforik deneyimlere bağlıdır (aktaran, Cross ve Tolbert, 2009:28-29).

Müzik teriminin her toplumda farklı bir anlam taşıyabildiği gösterilmişti. Ancak tanımlamaya ilişkin terimler yalnızca sesle ilişkili değildir. Müziğe anlamını veren kültürlenme süreci aynı zamanda müziğe verilen tepkininduygusal ve düşüncelçerçevesini de belirler. Başka bir deyişle bir kültürün müziği o kültürde olmayan bir duyguyu ya da düşünceyi ifade edemeyecektir. Örneğin müziğin karakterini tanımlayan duygusal terimlerin Batı ve Java kültürlerinde farklı olduğu ve bazı Java duygu terimlerinin Batı kategorilerine uymadığı ifade edilmiştir. Bu sebeple her iki gurubun üyelerinin aynı parçadan aynı anlamı çıkarmadığı düşünülebilir(Benamou, 2003'den aktaran Higgins, 2012: 140-141).

Kültürel olarak yabancı olduğumuz kavramları taşıyan bir müziğin bizim için anlaşılması normaldir. Ancak her toplumda ortak olan bir kavramın müzik ile aktarılmasının yabancı bir müziği algılamamızı mümkün kılıp kılamayacağı akla gelen bir sorudur. Bu bağlamdatüm insanlar için evrensel bir kavram olan ölüm ile en azından her toplumda bulunması açısından evrensel olan müzik arasındaki ilişkiyi inceleyen Tagg,farklı

¹³ Her ne kadar müzik ve dil arasında sıklıkla benzerlik kurulsa da müziğin bir dil olup olmadığı konusu tartışmalıdır. Örneğin müziği bir dil olarak görmeyen Blacking, aynı sözcüklerle kurulan cümlelerin farklı şekillerde telaffuz edilince farklı anlamlar kazanabildiğini bu sebeple dile şablonların altında yatan bilişsel süreçleri dikkate almadan sözcükleri gramere uydurmak olarak bakamayacağımız gibi müzikal yapıların da tonların müzikal gramer kurallarına uydurulmasından ibaret olmadığını ve derindeki yapılar olmadan ele alınamayacağını belirtmiştir (Blacking, 2000: 22-23).

kültürlerin müziğinde yansıtılan ölüm olayının yabancı dinleyiciler için nasıl algılandığını araştırmıştır. Farklı kültürlerden¹⁴seçilen müzik örneklerinin kullanıldığı araştırmasında yabancı bir kültürün müziğindeki ölüm temasının tanınmadığını belirten Tagg, çağrışım açısından bile çoğu kez uygun eşleşmelere rastlamaz¹⁵. Sonuç olarak müzik, ölüm ya da her ikisinin birden kültüre göre belirlendiğini bu sebeple ölümün her toplumda bulunmasına rağmen müzikle aynı biçimde ilişkilendiğini göstermiş ve bir kültürde müziğin üzüntüyle ya da ölümlle ilişkilinmesinin başka bir kültürde de aynı şekilde olacağı anlamını taşımadığını ifade etmiştir (1993: 3-22).

Görüldüğü gibi müzik her toplumda var olan olaylarla ilişkilendiğinde bile farklı bir şekilde bürünmekte ve bir toplum için sıradan hale gelmiş ilişkilendirmeler başka bir toplum için bir şey ifade etmeyebilmektedir. Dolayısıyla orgun<Batılı dinleyiciler için din ile, Arap müziğinde udun ruhun eylemleri ile ilişkilinmesi ya da Hindu ragalarının günün ya da yılın bir dönemi ile ilişkilinmekte oluşu yalnızca o kültürden kişiler için anlaşılabilir. Bu sebeple kültürel olan bu gibi ilişkilendirmelerin anlamını öğrenmediği sürece Batılı bir dinleyici bir ragayı anlamayacak, misyonerlerin uğramadığı ilkel bir kabile ise org ile din arasında ilişki kuramayacaktır (Meyer, 1960: 51).

Müziğin evrenselliği savında müziğin kültürel temeli ve bunun göreceliği hesaba katılmıyor ve sadece tınlar ile ulaşılabilecek bir evrensellikten söz ediliyorsa bu konuda hatalı olduğu bir gerçektir. Öte yandan müziğin evrenselliği ile yalnızca Batı<kültürüne ait müziğin evrensel olabileceği ileri sürülüyorsa Batı müziğinin kendi içindeki değişimler de görmezden geliniyor ve Batı müziği ile yalnızca belli bir dönemde Avrupa'da görülmüş olan müziğin ifade edildiği fark edilmiyor demektir. Özellikle 20. Yüzyıldan itibaren Batı müziği içinde gelişmekte olan deneysel müzik, 12 ton müziği, rastamsal müzik gibi farklı akımlar Batı kültürü içinde yetişmiş çoğu dinleyici için bile anlaşılmaktan uzak iken evrensel olduğu zaten ileri sürülemez durumdadır. Sonuç olarak müziğin evrenselliği fikrinin elinde egemenlik ve teknoloji sayesinde tüm dünya kültürlerine nüfus etmiş ve bu sebeple tüm toplumların aşına olduğu Batı<kaynaklı popüler müzik<türleri dışında örnek yoktur. Cihodariu'nun da ifade ettiği gibi geniş anlamda müziğin evrenselliği sadece Batı gibi aynı kültürel bölgeye ait iyi tanımlanmış bir grup için geçerli olduğundan (2011: 185) bu türlerin<benzer tepkilere yol açması da kendi yapısından ya da ifade araçlarından çok hemen her toplumun geçirdiği Batı kültüründen etkilenme süreci ile ilişkilidir. Bununla birlikte her toplumun popüler müziği kendi beğenisine uygun olarak yeniden biçimlendirdiği ve yeni melez müzik türleri ortaya çıkardığı da ortadadır ki bu da evrensel olarak sunulan ve belli bir deneyim sürecinden geçirilen yabancı bir müziğin bile aynen kabul edilmediği anlamını taşıyarak müziğin evrenselliği düşüncesinin yalnızca popüler müzik türleri açısından da geçerliliğini tartışılır kılar.

2 - Müzikte Evrensellik Arayışı: Farklı Yaklaşımlar

Müziğin evrenselliği düşüncesi Batı müziği ve tarihsel müzikoloji çevrelerinde sıklıkla bir ön kabul olarak görülmeye devam etse de bu düşüncenin karşısında yer alan bazı etnomüzikologlar konu üzerinde yeni bir araştırma alanı bulmuşlardır. Müzikte evrensel arayışı olarak adlandırılabilir bu yeni yaklaşım evrenselliği,farklı müzikler arasında hiyerarşi kurmadan, yapısal, kültürel ve biyolojik benzerlikler temelinde sorgulayarak tüm müzik sistemlerinde ve insan-müzik ilişkisinde ortak olan yönleri saptama ve insanın müzikal algı mekanizmasının evrenselliğini<araştırma şeklinde ele almaktadır. Her araştırmacının kendi perspektifinden irdelediği evrenseller, etnomüzikolojinin yanında antropoloji gibi farklı<disiplinler açısından da önemli veriler sunabilecek kapasiteye sahip olmasıyla

¹⁴ Kamboçya, Tunus, Türkiye, Yunanistan, Macaristan ile Afrika'dan Massango ve Senfo.

¹⁵ Örneğin kuzey Avrupa ölüm ritüelleri açısından tamamen yanlış olan çağrışımlar (Mutluluk, eğlence, memnuniyet, coşku, macera, düğün, oyun, heyecan (agitation), gibi) doğru olanlardan daha fazla görülmüştür.

etnomüzikologlar arasında giderek önem kazanmıştır¹⁶. Öyle ki bu arayışın etnomüzikolojinin temel problemlerinden biri olması gerektiği de öne sürülmüştür. Örneğin Brown ve Jordiana müzikte evrenseller konusunun müzikoloji ve müzik psikolojisinin merkezinde yer alması gerektiğini belirterek buna ilişkin altı neden ileri sürer:

1. Ortak özelliklerin bilinmesi tüm müzikleri anlamak açısından önem taşıdığından müzikte evrenseller araştırması aynı zamanda müziğin tanımını yapar.
2. Müziğin ve insanın köklerine ilişkin kavrayış sağlar.
3. Müzik ve konuşmanın birbirinden türemiş olduğunu ileri süren savların irdelenmesi açısından büyük önem taşır.
4. Müziğin zaman ve mekana göre kalıcı ve geçici olan mekanizmalarının özelliklerini belirlemeye yardımcı olarak müziğin kültürel evrimini anlamaya yardım eder.
5. Müzikteki evrenselleri sorgulayan karşılaştırmalı analizler insan göçleri ve kültürel karışıma özgü şablonlara ışık tutar.
6. Bilişsel ve sinirsel (neural) müzik teorilerinin çoğunlukla Batı tonal müziğinden çıkartılan temel ilkeler üzerine kurulmuş olması sebebiyle evrensel bakış müzikal yapıya ilişkin daha geçerli olan genel teorileri mümkün kılacak ve müziğin bilişsel yapısı ile insan beynindeki temsiline ilişkin önemli veriler elde edilecektir. (Brown ve Jordiana, 2011: 231-232)

Müzikteki evrensel arayışının hedeflerini müziğin ortak olan özelliklerinin araştırılması ve bütün düşünülebilir farklılıkları sınıflandırmaya yetecek kadar geniş bir kavramsal çatının keşfedilmesi olarak belirten Bruno Nettle, konuyu alanda en sistematik biçimde ele alan etnomüzikologlardan biri olarak evrensellerin farklı boyutlarını örneklerle gösterdiği bir sınıflandırma yapmıştır. Bu sınıflandırma farklı kültürlerdeki müzikal ifadelerde, müzik tarzlarında ve müzik sistemlerinde ortak olan yönlerle olduğu kadar müzik yapma süreçleri, müzik kavramları, müzik davranışları, müziğin kullanım alanları ve müzik biçimleri ile de ilgilidir. Buna göre farklı evrensellik sınıflarından ilkiher müzikal ifade de ortak olan durumların aranmasına dayanır. Bunlar, kültürel olarak kabul edilmiş bir müzikal düşüncenin olması, her parçanın başlangıcı ya da sonunun olması, çeşitlemelerin, tekrarların, ritmlerin varlığı gibi benzerliklerdir.

Evrenselleri daha büyük ölçekte inceleyen ikinci sınıf her müzik sisteminde bulunabilecek bir şey olup olmadığı ile ilgilidir. Bütün kültürlerin şarkılara ve enstrümantal müziklere sahip olması, kültürlerin çok büyük bir kısmı için müzikal ifadelerin sonda inici olma eğiliminde olması, bütün kültürlerde tekrar ve varyasyonların kullanımı bu sınıfa örnek oluşturmaktadır. Ayrıca müzik davranışı ile müzik kavramındaki evrensellerin ayrılmasının zorluğundan bahseden Nettle, bu bağlamda bilinen bütün kültürlerde müziğin dini aktiviteye eşlik etmesi, müzik eşliği olmadan dans ya da sözler olmadan şarkı olmaması, her kültürde müzikalite kavramının, geleneğin, çocuk şarkılarının, müzikal anlamda kabul edilebilirlik sınırlarının ve her repertuarın merkezinde birbirine çok benzeyen çok sayıdaki parçayı içeren ana akım biçimlerinin bulunmasında burada ele alır.

Bundan sonraki kategori belli özelliklerin herkes tarafından paylaşıp paylaşılmadığıyla değil müziklerin çoğunluğu tarafından paylaşıp paylaşılmadığıyla ilgilidir. Etnomüzikologların çoğu müzik hakkında bir parça, diğerleri hakkında ise oldukça az bilgi sahibi olduğunu belirten Nettle, buna rağmen tüm insanların müzik yapma süreçlerinin kavramsal ve sessel (sonic) sınırlarını belirleyen yöntemlerin saptanabileceğini ifade etmiştir. Bu bağlamda tetratonik ve pentatonik gamların eşit olmayan aralıklardan (büyük ikili ve küçük üçlü gibi) oluşması, erkekler ile kadın ve çocukların bir oktavlık fark ile şarkı söylemeleri, şarkıların şiirsel yapıları olması, idiofonların¹⁷ ve müzik enstrümanların atası kabul edilen ses araçlarının kullanımı bu sınıfta ele alınmış, ayrıca müzisyenlik kavramının kendisi ile çoğu

¹⁶ Etnomüzikoloji çevrelerinin müzikte evrenseller konusunu sistematik biçimde ele aldığı ve List, Lomax, McAllester, Seeger, Wachsmann, Blacking, Harrison, Hood, Nattiez ve Nettl gibi önde gelen etnomüzikologların görüş bildirdiği etnomüzikoloji (1971) ve müziğin dünyası (world of music - 1977) dergileri bu konunun ortak bir platformda ele alındığı son yerlerdir. Genel olarak evrensel kavramının eleştirildiği (meta-critique) bu sayılarda evrenseller üzerine düşünmenin önemi de vurgulanmıştır (Brown ve Jordiana, 2011: 230).

¹⁷Idiofonlar: Çingirak, zil ya da birbirine sürterek ses çıkartan enstrümanlar gibi hammalzemenin titreşimleri ile ses çıkaran metal ya da ağaçtan yapılan enstrümanlardır (Higgins, 2012: 202).

kültürün müzisyenleri farklı bir konuma yerleştirmesinden de burada bahsetmiştir (Nettl, 2005: 44-48).

Hiçbir evrensellik kavramının her kültürdeki tüm müzik örnekleri için geçerli olmayacağını ileri süren ve evrensellik arayışından beklentilerini “müzikal çeşitlilik denizinden kültürler arası değişmezlik çıkarmayı basitleştirmek”olarak ifade eden Brown ve Jordiana, Nettle’in fikirlerinden yola çıkarak bir müzikal evrenseller tipolojisi önerir. Dört tipten oluşan ve kültürler arası trendleri temsil eden istatistiksel genellemeler olarak ifade edilen bu tipolojinin ilk üç evrensellik ilkesi Nettle’dan alınmış olup muhtemel (range) evrenselleri ifade eden 4. Tip kendileri tarafından eklemiştir¹⁸ (tablo 1). Buna göre büyük ihtimalle müzikal algıyı ve üretimi kontrol eden biyolojik etkenlerden kaynaklandığı düşünülen birinci tip evrenseller (korunmuş evrenseller) tüm müzikal ifadeler için geçerli olan durumları sınıflandırır. Herhangi bir müzik için geçerli olan önemli özellikler yerine ona hakim olan şablonları ifade ettiğinden istatistiksel evrenseller olarak da tanımlanan ikinci tip evrenseller (baskın evrenseller) tüm müzikal ifadelere uymayan ancak tüm müzik tarzlarına ya da sistemlerine uyması gereken durumları ifade eder. Büyük ihtimalle ortak dinsel pratiklerin ya da tarihsel ilişkilerin sonucu olarak kabul edilen ve ikinci tipteki evrensellerin genişletilmesi olarak düşünülmüş olan üçüncü tip evrenseller çoğu kültürde ortak olan ancak her kültürde olmayan evrenselleri tanımlar. Nettle’in sınıflandırmasına ilave edilmiş olan ve muhtemel (range) evrenseller olarak adlandırılmış olan son tip evrenseller ise belirli bir müzik kategorisi ya da müzikal davranış açısından mümkün olan tüm farklı olasılıkları kapsamaktadır. Bu bağlamda tüm müziklerde iki çeşit ritm olabileceği (ölçülü ve ölçsüz) ya da dört tür doku tipi (Monofonik, heterofonik, homofonik, polifonik) olabileceği gibi örnekler muhtemel olarak mümkün olan tüm seçenekleri içerir. Brown ve Jordiana bu sınıfın müzik yapmada temel sınırlamalar olduğunu ve bu sınırlamaların evrenselliğin kapsamını oluşturduğunu ifade ettiğini belirtmektedir. Ayrıca bu muhtemel evrenseller farklı seçenekleri aynı anda gösterdiğinden kendi içindeki alt kategorilerin (düzenli ritm ya da polifoni gibi) evrensel olmadığını da gösterir (Brown ve Jordiana, 2011: 235-237).

Tablo 1: Müzikal evrenseller tipolojisi (Brown ve Jordiana, 2011: 235).

Tip 1 : KORUNMUŞ (CONSERVED) EVRENSELLER = Tüm müzikal ifadeler için geçerlidir.

- Farklı perdelerin kullanımı
- Oktav Denkliği
- Müzikte tonunun değişebilirliği (transposability)
- Müziğin cümlelerle düzenlenmesi
- Duyusal ifadedeki uyarım etkenleri: Tempo, gürlük (amplitude), yükseklik (register)

Tip 2: BASKIN(PREDOMINANT) ŞABLONLAR = Tüm müzikal tarzlar ya da sistemler için geçerlidir.

- Bir oktavda yedi ya da daha az perde olması
- Müziğe kesin (precise) ritmlerin hakim oluşu
- Süreli/Ritmik yapının bölgesel (divisional) düzeni
- Melodi oluşumunda motifsel şablonların kullanımı
- İdiofon ve davulların kullanımı
- Vokal müzikte sözlerin kullanımı
- Müziğe yönelik iletişimi destekleme ya da sosyal açıdan olumlu bir tavır benimseme

Tip 3: ORTAK (COMMON) ŞABLONLAR = Çoğu müzikal sistem ya da tarz için geçerlidir.

- Verili bir müzikal biçim ya da tarzda temponun sınırlı bir kapsama sahip oluşu
- Hecelerle söylemenin hakim oluşu
- Aerofonların kullanımı¹⁹
- Ses ya da enstrümanın karşılıklı taklit edilmesi
- Akustik anlatım
- Dans ve müzik ilişkisi

¹⁸ Ayrıca listeye bir de her durumda geçerli (tautological) evrenseller olarak tanımladıkları “tip 0” adıyla tüm müzikal sesler ve tüm müzikal durumlar için geçerli olan bir tipin de eklenebileceğini belirtmişlerdir.

¹⁹ Temel nefesli çalgılar

Tip 4: MUHTEMEL (RANGE) EVRENSELLER = Bütün müzik sistemleri ya da tarzları için mümkün olan birbirinden farklı muhtemel durumlardır.

- Ölçülü ya da ölçüsüz ritmik yapılar
- Monofonik, heterofonik, homofonik ya da polifonik doku tipleri
- Solo ya da grup icrası düzenlemeleri
- Ostinato (tekrarlar içeren), stofik (stophic-basit, aynı cümlelerin tekrarıyla oluşan) ya da tekrarsız, doğrusal ilerleyen (through composed) bölümler içermeye

Herhangi bir yerde insan kültürü ya da davranışındaki hiçbir özelliğin durağan olmadıkça evrensel olamayacağını savunan Brown ve Jordiana Batı müziği tarihinde görüldüğü gibi müziğin değişken bir doğası olduğunu belirterek John Cage'in 4,33 'ü içinde ses içermiyorsa sesin, ya da vurmaları veya elektronik enstrümanlarla yapılan müziklerde perde yoksa perdenin nasıl evrensel olacağını sorar. Bu sebeple müzikal evrenseller çalışmasının mümkün olduğu kadar fazla kültürün müziğinden bulgular toplamak ve farklı kültürlerdeki müziğin karşılaştırmalı analizi üzerine temellenmesi gerektiğini savunur(2011: 233 -237).

Evrensellik araştırmasının bir başka perspektifi müzikal algı mekanizması ile ilgilidir. Blacking ve Meyer gibi araştırmacıların başını çektiği bu yaklaşım evrenselleri tüm insanlarda ortak olan biyolojik kapasite ve bilişsel süreçlerde ararken algının kültürel belirlenimine de önem verir. Örneğin değişmez olanın gamlar, modlar ya da armoni değil insan zihninin psikolojik süreçleri olduğunu ifade eden Meyer, müzikal materyali seçen, organize eden ve değerlendirenin kültürel olarak oluşturulmuş bağlam içinde çalışan zihnin olduğunu ileri sürer (1960: 52).Müzikal icranın seslerin düzenini algılamadan gerçekleştiremeyeceğini ileri süren Blacking ise notasyona sahip olmayan müzik geleneklerinde de görüldüğü gibi müziğin yaratımı ve icrasının insanın ses şablonlarını keşfedebilme kapasitesi tarafından oluşturulduğunu, müzikal iletişimin de biyolojik süreçler ile algı üzerindeki kültürel hemfikirliğe bağlı olduğunu belirtmiştir. Bu anlamda Venda müzisyenlerinin armonik temelli olan algılarından bahseden Blacking, dörtlü ve beşli aralıkları ya da farklı melodi şablonlarını tanıyamamalarını algısal kapasitelerindeki farklılıktan çok algısal ayırım yeteneğinin kültür içinde gelişmesine bağlamıştır. Dolayısıyla kültürün ve ondan etkilenen algının göreceliğinin tartışılmaz olduğunu ifade ederken algı kapasitesine daha evrensel bir değer biçmiştir(2000: 6, 9-10).

Blacking ve Meyer'in çizgisine paralel tanımlamalarda bulunan bir diğer araştırmacı da Harwood'dur. Müzikal davranışı anlama ve kavrama sürecinin müzikal bilgi ya da eylemden daha evrensel olabileceğini belirten Harwood, perde ve melodi algısı ile gam yapısının müziği algılayanın ve icra edenin yer aldığı müzikal gelenekten etkilendiğini ancak algı sürecinin önemini tüm kültürlerde çok benzer olduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda önerdiği "bilgi işleme" (information processing) yaklaşımı müziği, algıladığımız, yapılandırdığımız ve insan algısı ve bilişsel sistemi tarafından anlamlı kılınan karmaşık bir işitsel uyarım olarak tanımlamaktadır. Algıyı pasif bir filtre yerine aktif ve inşa edici olarak kabul eden bu yaklaşım, sosyal bağlamların algı ve biliş üzerinde önemli etkisi olduğunu kabul etse de ancak algısal ve bilişsel süreçlerin bütün insanlığın müzikal sese uyguladığı evrenseller olarak tanımlanabileceğini kabul eder. Farklı kültürlerin müzikal yapılarındaki büyük farklılıkların bile bazı teorisyenleri müziğin evrensel bir dil olmadığına ikna etmeye yetmediğini belirten Harwood, her ne kadar bu kimselerin belirttiği gibi müzikteki gramer yapısı bir çok farklı kültürde benzer şekilde görülse de bunların aslında algının ve melodiyi tanımanın doğası ile ilgili olduğunu ileri sürer (Harwood, 523- 528).

Müzikte evrensel arayışının algısal boyutu konusunda çalışma yapan araştırmacıların sayısı ve bulgularının çeşitliliği sebebiyle bu konuda verilecek örnekleri Blacking, Dowling ve Harwood, Epstein ve Lerdahl ve Jackendorf gibi birçok araştırmacının saptamalarını içeren Higgins'in derlemesi ile aktarmak yerinde olacaktır. Aşağıdaki 16 maddelik liste araştırmanın kapsamı konusunda fikir verecek düzeydedir:

1. Kültürler genel olarak müzik olanla olmayanı ya da gürültüyü birbirinden ayırd edebilir. Ancak bu ayırım kültürden kültüre değişir.
2. 100 ila 1000 Hz. arası sesler insan algısına uygun seslerdir.

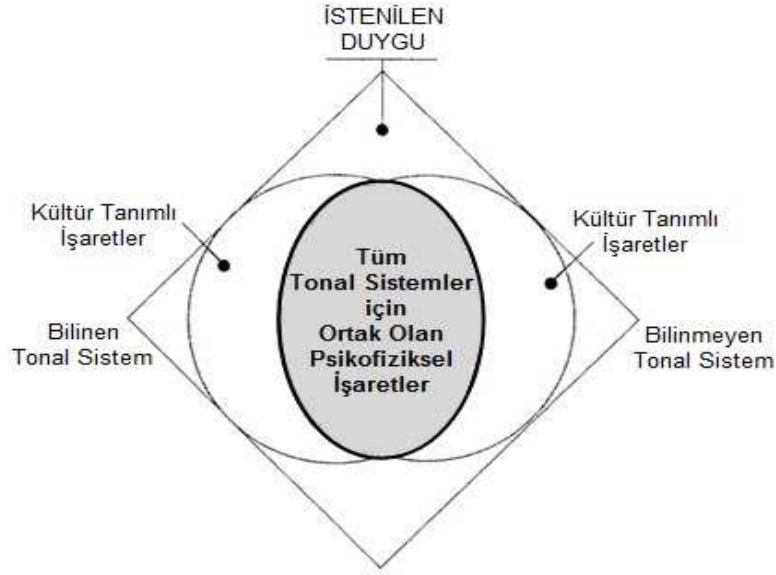
3. Müzikal bilgiyi yığın-kitle (chunk) olarak algılarız. Yani bir müziği duyduğumuzda zihnimiz olayları ya da öğeleri birbirinin devamı olarak algılar.
4. Bir sesi ve onun oktavlarını fonksiyonel olarak eşit algılarız. Örneğin şarkı söyleyen erkekler ve kadınlar arasında bir oktav fark olsa da çoğu toplum bunu unison olarak görür.
5. Oktav aralığındaki farklılıkları tolere ederiz. Oktav aralığı akustik oranı olan 2:1 normalden biraz büyük ya da küçük olsa bile yine oktav olarak algılanır.
6. Müzik sinyalleri melodik hatlar şeklinde organize edilir. Müzikal sekvensi bir şekle sahip olarak görürüz. Notaları ayrı ayrı değil birlikte oluşturdukları şekilde algılarız.
7. Sekvensi oluşturan melodik basamaklardan herbirini ayrı bir parça olarak algılarız.
8. Normalden akustik olarak sapan notayı eğer sapma belli bir noktaya kadar ise gamda kendisine en yakın olan perde olarak kabul ederiz. Yani perdeleri kategorik olarak ayırarak gamlarda uygun olan yerlere yakıştırırız.
9. Aralıkların ve sekvenslerin frekans oranları ne kadar küçükse o kadar uyumludur ve o kadar daha kolay hatırlanır. Örneğin en uyumlu aralıkların oranları: oktav 1:2 (0,5) , tam beşli 2:3 (0,66) ve tam dördü 3:4 (0,75) iken en uyumsuz aralık olarak görülen eksik beşli (ya da artık dördü) aralığın oranı 45:32 (1,4) dir. Deneysel çalışmalar dördü ve beşli aralıkların farklı kültürlerde de eksik beşliden daha uyumlu kabul edildiğini göstermiştir.
10. Zamansal kalıplar (Temporal patterns) müzikal sekvenslerin algılanmasında ve hatırlanmasında özel zamansal işaretlerden daha önemlidir. Başka bir deyişle ortalama zaman kalıplarına tekil (individual) müzikal olayların zaman kalıplarından daha fazla dikkat ederiz.
11. Bazı istisnalar olmakla birlikte insanlar müzik yapmada ayrı perdelerin çatısını oluşturan gamları kullanmaktadır. Peretz (2003) Perdeleri gamlar şeklinde kodlamanın beyin müzikal işlevinin temellerinden biri olduğu öne sürmüştür.
12. Tüm gamlar 5 ila 7 ses ile sınırlanmıştır. Bunun 12 ton müziği gibi bazı istisnaları vardır. Gamlarda kullanılan perde sayısının algılama kapasitemizle ilgili olduğu öne sürülmüştür.
13. Perdeler gamlar içinde hiyerarşik olarak organize edilmiştir. Örneğin en kararlı olan tonik olarak adlandırılırken diğerleri derecelerine göre farklı oranda kararlıdır.
14. Seslerin zamansal uzunlukları birbirinden farklıdır.
15. Ritm, müzikal şablonların benzerliğini değerlendirmek açısından daha temeldir ve ritmi normalize etme eğilimimiz vardır. Lerdahl ve Jackendorf'a göre (1983) dinleyici metrik şablondan sapmaları sanki hiç yokmuş gibi kabul eder. Belli bir miktarda metrik hataların tolere edilmesi sayesinde ritmik şablonların gruplandırılabilmesi sağlanmakta ve düzensiz aralıklar düzenli gibi duyulmaktadır. Müzikal notasyon ve terminolojimiz süre algısına ilişkin sınıflandırmalarımızı yansıtır.
16. Ardışık olarak seslendirilen farklı parçaların tempoları arasında oransal bir ilişkili söz konusudur. Bir müzik icrası içindeki parçaların temposu, 1:1, 2:1, 3:1 gibi tam sayı oranlarla birbiriyle ilişkilendirilir. Hatta parçalar arasında ara verilse bile bu şekilde bir ilişki yine söz konusudur(Higgins, 2011: 45-47).

Yukarıda aktarılan örnekler müzikte evrensel arayışının algısal boyutu açısından doyurucu olsa da konuyla ilgili olarak bu kapsamın kısmen dışında kalan bir araştırma alanından daha söz edilebilir. Müziğin bir ölçüde kültürden bağımsız olduğu düşünülen özelliklerine dayanan bu alan, psikofiziksel uyarımlardaki değişimlerin benzerduygular oluşturması ile ilgilidir. Müzikte duyguyu değerlendirmede kültürün birey üzerindeki etkisinin yadsınmaz olduğunu belirten Balkwill ve Thompson bununla birlikte psikofiziksel uyarımların duygusal değerlendirilme açısından evrensel bağlar olduğunu ileri sürer. Başka bir deyişle psikofiziksel özelliklerin, belirli tonal sisteme sahip bir gelenekten gelen dinleyicilerin kendi müziklerinden olduğu kadar farklı bir müzikten de o kültürdeki insanlar gibi etkilenmesini sağladığı düşünülmektedir. Dolayısıyla dinleyicinin müzikal olarak ifade edilen duyguyu anlayışı hem tonal sistemin kavramlarına olan aşinalık hem de temel algısal işaretlere olan duyarlılığı ile ilişkilendirilmiştir (şekil 2).

Balkwill ve Thompson'a göre müziğin, müzikal deneyim, bilgi ya da kültürden bağımsız olan her niteliğini tanımlayacak olan psikofiziksel özellikler²⁰, çeşitli araştırmacılar tarafından tempo, melodik şekil, armonik, melodik ve ritmik karmaşıklık, artikülasyon, dinamikler, uyumlu/uyumsuz olma (consonance/dissonance) perde sınırı (pitch register) ve tını olarak ifade edilmiştir. Bu özellikler ile duygusal etkileri arasında evrensel olduğu düşünülen ilişkiye örnek vermek gerekirse: Tempodaki değişimlerin, neşe ve üzüntü; ritmin düzenli ya da düzensiz oluşunun ruh halinin olumlu ya da olumsuz olması; kemanya da vokal

²⁰ Balkwill ve Thompson psikofiziksel olan bir özellik ile olmayan arasındaki ayrımı şu şekilde örnekler: "nabızın ya da tempunun hızı bir psikofiziksel boyut iken tam kadans değildir" (1999: 44).

tınlarının daha fazla hüznün ya da korku, parlak tınların mutluluk, sert tınların ise öfke ile ilişkilendirilmesi gösterilebilir(Balkwill veThompson, 1999: 44-50).



Şekil 2: İstenilen duygunun anlaşılmasında psikofiziksel işaretlerin önemi görülüyor. Balkwill veThompson'a göre her tonal sistem müzikal olarak ifade edilen duyguya ait başka bir tonal sistemin kültür temelli duygu işaretleri ile aşılamayacak olan kendi kültürel işaretlerine sahiptir. Duyguya ait olan psikofiziksel işaretler ise bütün tonal sistemlerde bulunarak müzikal olarak ifade edilen duyguyu tanımayı farklı kültürler için de kolaylaştırmaktadır (1999: 46).

Sonuç

İlkel olarak görülen toplumların Batı toplumuna doğru evrilmekte olduğu düşüncelerine paralel olarak ortaya çıkan, Batı dışı müziklerin Batı müziğine doğru gelişmekte olduğu savı kaçınılmaz olarak Batı müziğinin evrensellik çitası olarak kabul edilmesini beraberinde getirmiştir. Müziğin tüm insanlar için aynı ilkeler etrafında şekillenmekte olduğu ve tüm toplumlarda benzer şekilde gelişeceğinin kabulüne dayanan bu yaklaşım, Batı dışı toplumlarının müziklerine ancak Batı müzik tarihi açısından önem verip, varsayımlarının farklı kültürlerdeki görünümünü göz ardı ettiğinden uzun süre hakim görüş olarak kalmıştır. Kültürler arası çalışmalar sayesinde "egzotik" kabul edilen müziklere ilişkin bilginin artması özellikle etnomüzikologlar arasında müziğin evrenselliği varsayımının giderek artan bir biçimde sorgulanmasını ve her müziğin kendi tarihi ve gelişim süreci içinde değerlendirilmesini sağlasa da, Batı kültürünün tüm dünyaya ulaşarak öncelikli bir konum elde etmesinin de desteklediği müziğin evrenselliği ve Batı müziğinin üstünlüğü düşünceleri günümüzde de kabul görmeye devam etmektedir.

Batı müziğinin fiziksel yasalar temelinde gelişen doğal bir uyuşum algısı ve tonalite kavramına sahip olduğu, evrensellik varsayımının geçerliliği açısından sıklıkla ileri sürülen bir iddiadır. Ancak tonalitenin yapaylığı, uyuşum algısının ise zaman içindeki değişkenliği Batı müziğinin de doğal değil kültürel bir olgu olduğunu ortaya koyar. Sent (cent) sisteminin kullanımından itibaren yapaylığı üzerinde durulan tonalite kavramının, uygulama kolaylığı açısından doğuşkan dizisine göre farklı olan aralıkları denk hale getiren tampere sisteme dayandığı düşünüldüğünde sesler arasındaki doğal ilişkiler üzerine kurulduğu iddiasının gerçek olmadığı anlaşılabilir. Bununla birlikte doğuşkan dizisinin farklı toplumların gamları ya da aralıkları arasındaki ilişkilerde aynı şekilde rol oynamadığı da görülmüş ve evrensellik iddiasında geçerli bir dayanak olmadığı ortaya çıkmıştır. Öte yandan uyuşum algılamasının yalnızca Batı toplumu içinde geçirdiği değişiklikler bile fiziksel gerçeklik ile açıklanamayacağını kanıtlamaya yetmekteyken farklı kültürlerin müziklerinde aynı ilişkileri görmeyi beklemek de mantıklı değildir. Kuşkusuz tüm bunlardan çıkarılacak en önemli sonuç uyuşum algısının yanında ton, gam ya da aralık gibi müzikal öğelerin sesin doğal nitelikleri tarafından değil kültürel seçimler tarafından belirlenmesidir.

Müzik her ne kadar seslerden oluşan bir düzeni tanımlasa da aslında seslerin kendisinden çok toplum ve birey tarafından nasıl yorumlandığı ile ilgilidir. Öyle ki “müzik” kelimesinin kendisi bile buna işaret eder. Müziğin taşıdığı kavram ya da duyguya ilişkin metaforik anlamları deneyimlememiş kişiye bir şey ifade etmemesi ya da farklı kültürlerin insanları için birbirlerinin müziklerinin “garipliği” müzik algısındaki farklılıkların kültürel deneyimle şekillendiğini gösterir. Bu durum müziğin ait olduğu kültürde olmayan bir kavramı içermemesinde ya da her toplumda var olan olguları bile kendisine özgü bir şekilde ifade etmesinde de belirgindir. Dolayısıyla kültürel farklılığın belirlediği kavramsal çatı algılamayı olduğu kadar anlamı, beğeniyi, işlevi ve müzikten beklentileri de belirlemekte ve tüm bu farklılıkların muazzam çeşitliliği tek bir kültürün müziğinin herkese aynı şekilde hitap edebileceğini ileri süren müziğin evrenselliği varsayımını geçersiz kılmaktadır.

Farklı kültürlerin müzikleri konusunda çalışma yapan etnomüzikologlar, evrensellik düşüncesine bu müziklerin kapasitesi ve çeşitliliğine ilişkin bulgularla karşı çıkmakla birlikte insan ve müzik ilişkisi açısından önemli bilgiler sağlayabilecek bir araştırmanın müziklerin ortak özelliklerini keşfetmekle elde edebileceklerinin de farkına varmışlardır. Müziğin yapısal özelliklerinde olduğu kadar, algılanışı, anlamı, işlevi ve hatta kavramsal çatısında görülen farklılıkların incelenmesiyle müzik biçimlerinde olmasa bile müziğin algısal ve kültürel temelini oluşturan mekanizmalarda evrensel yönlerin bulunabileceği fikri de doğmuş, buradan hareketle farklı tiplere ayrılan evrensellere ilişkin sınıflandırmalar yapılmıştır. Müzikte evrensel arayışını müzikler arasında hiyerarşi kurmadan ve her müziği kendi tarihi süreci içinde irdeleyen bu yaklaşım farklı araştırmacıların perspektifinden müzik yapmanın ve müziği algılamanın biyolojik ve kültürel sınırlamaları çerçevesinde tüm müziklerde ortak olan kültürel, algısal ve psikofiziksel yönleri sorgulamaktadır.

Etnomüzikolojinin gelişimiyle birlikte bir tek müziği incleyerek müziğin doğasının açıklanabileceği anlamına gelen müziğin evrenselliği düşüncesi yerini tüm müzik türleri için geçerli olacak evrensellere ulaşmanın mümkün olmadığını kabul ederek farklılıkları kavramsal bir çatı altına almayı hedefleyen evrensel arayışlarına bırakmıştır. Her müzik kültürünün doğasını belirleyen kendine özgü koşullara sahip olmasının sonucu olarak kültürel evrensellere ulaşmanın zorluğu düşünüldüğünde bu arayışının önceliği algı mekanizmalarına vermesinin daha mantıklı olacağı düşünülebilir. Benzer şekilde evrensel tiplerini görülme ölçeği ile derecelendiren sınıflandırmalara bakıldığında bunların kültür ya da seslerin kendisinden çok insanın algısal ve psikolojik mekanizmaları paralelinde geliştiği sonucuna varmak da olasıdır. Ancak kültürün algı ve psikoloji üzerindeki belirleyiciliği göz önüne alındığında her durumda geçerli olan evrensellerin yalnızca insan doğası tarafından belirlenen biyolojik sınırlamalarda yattığı ve gelecekte müzik ve evrensellik kavramları yanyana gelecekse bunun insanın müzik potansiyeli ya da kapasitesi bağlamında gerçekleşeceğini ileri sürmek de kehanet olmayacaktır.

KAYNAKÇA

- BALKWILL L. Lee ve William Forde Thompson (1999). “A Cross Cultural Investigation of the Perception of Emotion in Music: Psychophysical and Cultural Cues”, *Music Perception*, S. 17 (1)s. 43-64
- BLACKİNG John (2000). *How Musical Is Man*, Seattle: University of Washington Press.
- BROWN Steven and Joseph Jordania (2011). “Universals in the world's musics”, *Psychology of Music*, S.41(2),s.229 –248
- CIHODARIU Miriam (2011). “A rough guide to musical anthropology”, *Journal of Comparative Research in Anthropology and Sociology*,S.2(1), s.183-195
- CROSS Ian, Elizabeth Tolbert (2009). *Music and Meaning*, *Oxford Handbook of Music Psychology*, Der; Ian Cross, Susan Hallam, Michael Thaut, Oxford: Oxford University Press.
- DAVIES Stephen (1994). *Musical Meaning and Expression*, New York: Cornell University Press.
- EROL Ayhan (2003). “Müziği Tanımlamak”, *Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu*, Malatya: İnönü Üniversitesi, s.307-315. (<http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/A-Erol.html> adresinden 10.07.2014 tarihinde erişildi).
- EROL Ayhan (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayınları
- HARWOOD Dane L. (1976). “Universals in Music: A Perspective from Cognitive Psychology”, *Ethnomusicology*, S. 20(3), s. 521-533
- HEBDIGE Dick (2003). *Kes Yapıştır: Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- HIGGINS Kathleen Marie (2012). *The Music Between Us: Is Music a Universal Language?*, Chicago: The University of Chicago Press

KAPLAN Ayten (2008). *Kültürel Müzikoloji*. İstanbul: Bağlam Yayınları,
LERDHAL Fred ve Ray Jackendorf (1996). *A Generative Theory of Tonal Music*, Massachusetts: MIT Press.
MEYER Leonard B. (1960). "Universalism and Relativism in the Study of Ethnic Music". *Ethnomusicology*, S. 4(2), s.49-54
MYERS Helen (1992). *Ethnomusicology: An Introduction*. New York: Norton/Grove Handbooks in Music.
NETTLE Bruno (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*, Chicago: University of Illinois Press.
ROBINSON Jenefer (1997). *Music and Meaning*, New York: Cornell University Press
TAGG Philip (1993). "Universal music and the case of death", *Critical Quarterly*, S. 35(2), s. 54-85
WESTERLUND Heidi (1999). "Universalism against contextual thinking in multicultural music education Western colonialism or pluralism?", *International Journal of Music Education*. S. 33, s. 94-103
ZEREN Ayhan (2003). *Müzik Sorunlarımız Üzerine Araştırmalar*. İstanbul: Pan Yayıncılık

Web Sayfaları

Soundpossibilities, <https://soundpossibilities.wordpress.com/tag/sound-possibilities/> adresinden 03.07.2014 tarihinde erişildi

Wikipedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/Cent_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Cent_(music)) adresinden 10.07.2014 tarihinde erişildi

Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=3Ku9iH2pU9g> adresinden 01.07.2014 tarihinde erişildi

Youtube, <http://www.youtube.com/watch?v=CUL3gAppA98> adresinden 01.07.2014 tarihinde erişildi

Youtube, <http://www.youtube.com/watch?v=9P8fNQ0fqSI> adresinden 01.07.2014 tarihinde erişildi