

MÜZİĞİN TEMEL BİLEŞENLERİ VE MÜZİK DİNLEMENİN KAVRAMSAL BOYUTU

Elif TEKİN GÜRGEN¹

ÖZET

Bu çalışmanın amacı müziğin bileşenlerinden olan ezgi, zaman ve doku kavramları ile bunları oluşturan öğelerin ilgili alan yazın doğrultusunda irdelenmesidir. Terminolojik olarak yanlış kullanımlara da değinilerek kavramların birbirleri ile karıştırılması ve anlamları dışında kullanımları ile ilgili sorunlara da açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Böylece müzik icrası sırasında veya müzik dinlerken işitilen, hissedilen ve uygulanan müziksel unsurların daha doğru adlandırılması amaçlanmakta ve müzik hakkında konuşma ve yazmaya, bir başka deyişle müzik ile ilgili iletişimin geliştirilmesine katkıda bulunulacağı, ayrıca daha verimli müzik öğrenme ortamları yaratılacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Müziksel unsurlar, müziksel kavramlar, müzik dinleme, müzik eğitimi, ezgi, müzikte zaman, müziksel doku.

¹ Yrd. Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Müzik Bilimleri Bölümü, İzmir, elif.tekin(at)deu.edu.tr

THE ELEMENTS OF MUSIC: THE CONCEPTUAL ASPECTS OF MUSIC LISTENING

ABSTRACT

The purpose of this study is to evaluate the components of music such as melody, texture and time by means of literature. Frequently confused concepts and misuses are discussed on the basis of terminology. This study may help to recognise the musical concepts correctly and may contribute to conversations and discussions on music as well as more effective teaching environments.

Keywords: Musical elements, musical concepts, music listening, music education, melody, musical time, musical texture.

Giriş

Müziksel kavramların yeterince anlaşılabilmesi, kavramların zaman zaman hatalı şekilde birbirleri yerine kullanılmasına neden olmaktadır. Bu durum performans dayalı veya teorik ders veren öğretim elemanlarının genel olarak sıkıntı çektiği konular arasında yer almaktadır. Aslında müzikle ilgilenen bireylerin, sözel müzik öğrencilerinin çoğunun müziksel olarak algıladığı veya performans sırasında uyguladığı bu müziksel unsurlar, müzik üzerine tartışma yapma ya da bir eseri analiz etme söz konusu olduğunda müziksel unsurların ifade edilmesinde sıkıntılar yaşanmaktadır. Bir başka deyişle yoğunlukla işitilen, hissedilen, uygulanan fakat doğru adlandırılmayan, bu nedenle de aynı dilin konuşulmadığı müzik tartışmaları veya öğrenme ortamları yaratılmış olmaktadır. Ayrıca pek çok müzik konulu yazıda da benzer durum gözlenmektedir. Müziksel unsurlara yönelik kavramların kimi zaman anlamı dışında kullanıldığı kimi zaman da aynı kavramın farklı kaynaklarda birden fazla sözcükle ifade edildiği görülmektedir. Atalay (2009: 328), Türkiye’de bazı temel müzik kavramlarının kullanılma aşamasında kimin neyi kastettiğini veya ne anladığını kestirebilmenin mümkün olmadığı, terminolojik alanda yanlış kullanımlar olduğu ve aynı kavrama farklı anlamlar yüklediği görüşündedir.

Müziğin özündeki bileşenler sınıflandırılıp doğru adlandırıldığında bu bulanıklığın kalkacağı, ortak bir dil ile daha verimli öğrenme ortamları ve müzik tartışmaları yaratılacağına inanılmakta ve en önemlisi daha analitik müzik dinleme becerisi kazanılacağı düşünülmektedir. Ayrıca bu bileşenlerin anlaşılıp ayırt edilebilmesi, dinlediğimiz müziği neden sevip sevmediğimize sınırlı da olsa bir açıklama getirebilir. Müzik dinlemeyi etkileyen faktörleri en genel anlamda iki türde kategorize edebiliriz; müzikle ilgili faktörler, dinleyici ile ilgili faktörler. Müzikle ilgili faktörler ezgi, ritim, form, tını, doku gibi kavramları, müzik dışı faktörleri ise kişisel özellikler (yaş, cinsiyet, öğrenim), kültür, inançlar, duygular gibi faktörleri içermektedir. Meyers (2012: 31), müzik dinlemeyi etkileyen bu faktörleri içsel (intrinsic) ve dışsal (extrinsic) olarak adlandırmıştır. Bu çalışma, içsel yani müziğin özünde olan faktörlerden (a)ezgi, (b) müzikte zaman ve (c) müziksel doku başlıkları ile sınırlandırılmıştır. Bu unsurları içeren kavramlar örneklerle açıklanmaya ve sınıflandırılmaya çalışılmıştır.

Ezgi

Ezgi, müziğin bileşenleri içerisinde dinleyiciye doğrudan hitap eden, dünyadaki birçok müzik kültürü tarafından paylaşılan bir terimdir. Ezginin farklı geleneklerde nasıl işlendiğini anlayabilmek için öncelikle *perdenin (pitch)* irdelenmesi gerektiğini savunan Wade (2004: 82), müzikte iletişim kurma ve hatırd

tutma edimi için heceler, rakamlar veya sayılarla adlandırılan perdeleri sesin göreceli olarak yüksek veya alçak olması olarak açıklamaktadır. Beament (2001:5)'e göre perde, sesin tiz veya pes olduğunu ayırt etmemizi sağlayan ses özelliğidir. Örneğin hızlı titreşen bir sesin tiz algılanması gibi. Perde sistemi, çalgıların bir arada uyum içerisinde çalmalarını sağlamaktadır. Kaemmer'a göre (1998:44) perde saniyedeki titreşim sayısının azlığı ve çokluğu ile ilgilidir ve pek çok müzik geleneğinde standart bir perde kullanmak yerine kişiler çalgılarını kendilerine göre iyi tınlayacak şekilde akord etmektedirler. Titreşimlerle saptanan perde ilişkisi batı müziğinde diatonik gam (do, re, mi, fa , sol, la, ti, do) ile ifade edilir. Perde'nin bir fenomen olduğuna değinen Elliott (1995:89), ister batının tonal sisteminde ister Hindistan ragalarında olsun, bu sistemin işitsel düzenleme ilkesinin insanların zihinlerinde müzikal pratikleri müzik olarak kabul ve reddetmeleri için üstü örtülü referans noktaları sağlayan özel bir işitsel karakter sağladığını belirtmiştir.

Müzik dilini konuşma dili ile ilişkilendirdiğimizde bir ezgideki perdeleri yani ses yüksekliğini bir cümledeki kelimeler gibi düşünebiliriz. Ezgiyi, perdelerin fark edilebilir bir bütün olarak algılanan başarılı sıralanışı olarak tanımlayan Forney ve Machlis (2007), iyi ezgilerin insanı harekete geçiren gücü olduğunu düşünmektedirler. Bazı ezgilerin akılda kalıcılığının ve tekrar edilebilirliğinin daha kolay olduğu söylenebilir. Her ezgi, "genlik", "hareket" ve "yön" temeline dayanan özellikler gösterir.

Ezgi Genliği (Range)

Bir ezgideki en pes perde ile en tiz perde arasındaki mesafedir (Oransay, 1977: 428). Bu mesafe, söylemesi kolay çocuk parçalarındaki gibi dar olabilir (Örneğin "Yağ Satarım" şarkısı). Ya da batı sanat müziğindeki bir çalgının çaldığı ezgideki gibi geniş olabilir (Wagner - "The Ride of Valkyries"). Her ne kadar bu mesafe notaların sayısı ile belirlenebilse de burada ezgi genliği "dar", "orta" ve "geniş" olarak ele alınmıştır.

Ezgi Çizgisi / Ezgi Yönü (Melodic Contour)

Bir ezgini yukarı çıkması (ascending), aşağı inmesi (descending), durağan olması veya hepsini içeren dalgalı olmasıdır. Çıkıcı ezgi, ezgideki perdelerin yukarı doğru bir çizgi oluşturması yani tizleşmesidir. İnci ezgi ise söz konusu çizginin aşağı doğru olması ya da pes seslere doğru gelişim göstermesidir. Örneğin Debussy'nin "Clair de Lune" adlı eseri incici bir ezgi ile başlamaktadır. Tchaikovsky Senfoni No.6'da temanın başlangıcı çıkıcıdır (Forney ve Machlis, 2007: 12).

Ezgi hareketi (Melodic Movement)

Yanaşık (Conjunct) ve atlamalı (disjunct) olarak sınıflanan ezgisel hareketi anlayabilmek için müzikte aralık (Interval) kavramını açıklamak gerekmektedir. Aralık iki perde arasındaki uzaklıktır. Büyük, küçük, tam artmış ve eksilmiş olarak nitelendirilen aralıklar aynı zamanda uyumlu (consonance) ve uyumsuz (dissonance) olarak da sınıflandırılmıştır (Özdemir, 2001: 5). Ancak uyumluluk ve uyumsuzluk müzik tarihi boyunca sürekli tartışılmış bir konudur. Batı sanat müziğinde günümüzde uyumlu olarak nitelendirilen 3'lü ve 6'lı aralıklar, Ortaçağ kilise müziğinde uyumsuz olarak kabul edildikleri gibi uyumsuz kabul edilen 2'lilerin günümüzde farklı kültürlerde uyumlu algılandığı düşünülmektedir (Wade, 2004: 99).

Küçük aralıklarla seyreden ezgi yanaşık, büyük aralıklarla seyreden ezgi ise atlamalı harekete sahiptir. Karolyi (1999: 66), üçlü dörtlü ve beşli gibi geniş atlayışlar yapan ezgileri atlamalı ezgi olarak tanımlamıştır. Örneğin Beethoven'ın "Ode to joy"undaki ezgi yanaşık bir ezgidir. Atlamalı ezgiye ise yine Wagner'in The Ride of Valkyries'i gösterilebilir. Bir ezginin hareketi baştan sona yanaşık ya da yalnızca atlamalı olmayabilir. Her ikisinin karışımından oluşabilmektedir.

Müzikte Zaman

Müzikte zamanı anlamak için "atım", "tartım" ve "ritim" gibi kavramların ne olduklarını ve birbirleri arasındaki ilişkileri irdelemek gerekmektedir.

Atım (Pulse)

Vuruş, ritmin en temel parçasıdır ve zamanı eşit parçalara bölen düzenli atımlardan oluşur. Atalay (2009), atımı, müzikal eserde ritmik yapının en alt katmanını oluşturan ve seslendirme sırasında hissettiğimiz eşit aralıklı devinimlerle yansıttığımız kalp atışına benzeyen bölümlere olarak tanımlamıştır. Atım kimi zaman vuruş ile aynı anlamda kullanılmaktadır. Vuruşlar atımın yansımasıdır. Wade (2004)'e göre atımı anlamak için dans müziği veya rap müziği dinlerken çoğumuzun ayağıyla vurduğu veya el çırpıtığı eşit uzunluktaki düzenli süreleri hissetmek gerekmektedir.

Tartım (Meter)

Atımların organize olmuş halidir. Bazı vuruşlar diğerlerine göre daha kuvvetlidir. Vurgulu ya da kuvvetli vuruş olarak algılanır. Batı müziğinde dinlediğimiz çoğu eserde bu vuruşlar düzenli aralıklarla tekrar eder. Ritmik

atımların bu sınıfları tartım olarak adlandırılır. Tartım notasyon içerisinde ölçü ile belirlenir. Her ölçü belli sayıda vuruşlardan oluşur ve her ölçü başındaki vuruş kuvvetli kabul edilir. Ölçüler birbirlerinden dizek üzerinde düzenli dikey çizgiler olan ölçü çizgisi ile ayrılırlar. Ritmin akışını sınıflandıran tartım, batı müziğinde tıpkı şiir okurken sıralı vurgulamalar kullanıldığı gibi basit kalıplardan(örüntülerden) oluşur (Forney ve Machlis, 2007: 16).

2 zamanlı tartımda kuvvetli vuruş ardından zayıf vuruş gelmektedir (BİR – iki, BİR - iki ya da, SAĞ-sol, SAĞ - sol gibi).

3 Zamanlı tartım biri kuvvetli, diğer ikisi zayıf olan 3 vuruşdan oluşmaktadır. Bu tartım aynı zamanda vals ve menuet ile geleneksel olarak ilişkilendirilmektedir (BİR, iki, üç).

4 Zamanlı tartım 4 vuruşdan oluşmaktadır. 1. ve 3. vuruşlar kuvvetlidir. Bazen dinleme sırasında her ne kadar iki zamanlı ile ayırt edilmekte zorlanılsa da 4 zamanlı tartım daha geniş hissedilmektedir.

Özetle tartımda iki sınıflama bulunmaktadır. İlki zamanın iki, üç ve dörde bölünmesi ile oluşan, diğeri ise ölçü gruplamaları ile ilgili olarak basit, bileşik ve karma ölçülerdir. Örneğin 2/4 lük, 3/4lük ve 4/4lük gibi ölçüler, birim vuruşlar iki ve katlarına bölünebilen notalardan oluştuğu için “basit ölçü” sistemine, 6/8lik, 9/8lik ve 12/8lik gibi ölçüler, birim vuruş üçe ve katlarına bölünebilen notalardan oluştuğu için “birleşik ölçü” sistemine girmektedir (Çelebioğlu, 2008: 26). (Buradaki 9/8lik ölçü ile kastedilen Türk Müziğinde kullanılan 4 zamanlı karma ölçü değil, 3 zamanlı birleşik ölçüdür). 5/8 lik, 7/8’lik, 9/8lik, 10/8lik, 14/8lik gibi ölçüler ise karma (aksak) ölçü sistemine girmektedir. Atalay (2009), ölçü gruplamalarının ölçünün değil de birim vuruşun bölünmesine göre adlandırılmasının yanlış değil ama anlamsız olduğuna işaret ederek “basit” yerine “her atımı bir vuruş kabul edilen”, bileşik yerine “atımların üçerli kümelenmesi” olarak adlandırılmasını önermektedir. Ayrıca karma ölçülerin ise bunların bileşiminden oluştuğu için “birleşik” olarak adlandırılması gerektiğini savunur (örneğin Türk müziğindeki 2+2+3 bölünmesi gibi).

Atalay’ın önerisi oldukça akla yatkın gelmekle beraber birim vuruşların gruplanması (birlikte olması hali), birleştirme olarak da algılanabileceğinden Atalay’ın karma ölçüler için önerdiği “birleşik” sözcüğünün kullanılmasının sorun yaratacağı düşünülmektedir. Bu nedenle Forney ve Machlis (2007: 18)’ in düzensiz gruplanan vuruşların uzun örüntüler oluşturması olarak tanımladığı *eklemeli* veya *katmalı tartım* (*additive meter*) kullanımı önerilebilir. Örneğin Hint müziğinde 14

vuruştan oluşan bir ritmik örüntüde (pattern) vuruşlar 2+4+4+4 olarak bölünerek gruplanmıştır.

Bazı müziklerde ise tartım ya da kuvvetli vuruş hissedilmez. Bu, metrik olmayan (non-metric) müziktir. Burada kasıt, kuvvetli ve zayıf zamanların dönüşümlü tekrarlanmaması ve belirsiz olmasıdır. (Örnek olarak Ortaçağ Avrupasındaki Gregoryen ezgiler (plainchant) gösterilebilir (Kerman ve Tomlinson, 2012: 49). Atımın belirsiz olduğu serbest tartımdaki müziklere batı dışı kültürlerde de rastlanmaktadır.

Ritim

Müzik, uzun ve kısa sürelerin düzenlenmesi ile oluşan ritim sayesinde devam eder. Benzer şekilde Oransay'ın (1977: 427) terminolojisinde “düzüm” olarak geçen ritim, bir ezgisel çizginin veya müziğin akışında ses süreleri ile vurgulanışlarından oluşan kavram olarak açıklanmaktadır. Bu katman, tartımdaki vuruşların bölünmesi, birleşmesi veya vurguların kaydırılması yolu ile ortaya çıkar (Oransay, 1975). Müzikte, her örüntünün ilk aksanlı vuruşu başlangıç vuruş olan *kuvvetli zaman* (*downbeat*) (bkz. orkestra şefinin elinin inişi) ile başlar. Bazı eserler ise zayıf vuruşla başlar (*upbeat*). Zayıf vuruşla başlama durumu “eksik ölçü” olarak adlandırılır. Besteciler sürekli eşit aralıklarla tekrarlanan kuvvetli zamanı monotonluktan uzaklaşmak için çeşitli yollar geliştirmişlerdir. En bilinen teknik, kuvvetli zamanın normal düzeninin kasıtlı olarak değişikliğe uğratılıp bozulduğu durum olan *senkop*tur. Vurgu, zayıf zamanda yapılı ve güçlü zamanda devam eder. Scott Joplin'in “Entertainer” adlı eseri senkoplarla doludur. Güçlü ve zayıf zamanlar yer değiştirdiğinde buna *karşı zaman* (*offbeat*) denir. Senkop müzikte hemen hemen her çağda kullanılmıştır ve jazz müziğinin geliştirdiği Afrikan-Amerikan dans müziğinin karakteristik yapısını oluşturmaktadır. Düzenli örüntüleri altüst eden bir teknik olan senkop, 20. yüzyılda yazılmış birçok eserde kullanılmıştır. Bir diğer teknik ise farklı ritmik örüntülerin aynı zamanda kullanımlarıdır. “İkiye karşı üç” ya da “üç karşı dört” gibi. Örneğin, piyano çalarken sağ elin bir vuruşta üç nota çalarken sol elin aynı vuruşta iki nota çalması gibi. Bu durum *poliritim* olarak adlandırılır. Poliritime Jazz ve Rock müziğinde olduğu gibi çoğu Afrika müziğinde de rastlanır. Bazı batılı olmayan müziklerde ritmik organizasyon daha karmaşıktır. Küba da dini törenlerde kullanılan müziklerde poliritime sık rastlanır (Örnek: Santeria- *Osain*). Farklı kültürlerin müziğinden oldukça etkilenmiş 20.yy bestecisi Claude Debussy'nin *Arabesque No.1* adlı piyano eseri de poliritime örnek gösterilebilir.

Forney ve Machlis (2007: 19) ‘e göre, zaman müziğin en önemli boyutudur ve müzikte ilk kural ritimdir. Notaların ölçüyü oluşturması, ölçülerin cümleyi

oluşturması gibi parçaların birleşip bütünü oluşturduğu, müziğin temeli olan bir unsurdur

Müziksel Doku

Tıpkı resim sanatında olduğu gibi yatay ve dikey çizgilerin farklı yoğunlukta veya uzaklıkta düzenlenmesi ile insanda denge ve ahenk hissi yaratan doku, müzikte de seslerin ve ezgisel çizgilerin oluşturduğu etkiyi anlatan bir terimdir (Wright, 2011: 56). Miller (1966), müziksel dokuyu müzikteki ezgisel ve armonik faktörler arasındaki ilişki ve düzenleme olarak tanımlamıştır. Çoğu müzik çözümlemecisinin kısaca çeşitli partlar arasındaki müziksel ilişkiler olarak tanımladığı (Wade, 2004: 103) dokunun türleri aşağıda dört kategoride incelenmiştir.

Monofoni

En basit doku monofoni ya da tek sesdir (burada sestten kasıt, insan sesi ve tüm çalgıları da kapsayan bireysel part, ya da çizgidir). Monofonide ezgi, herhangi bir armonik eşlik ya da başka ezgisel çizgiler olmadan duyulur. Belki bu ezgi, bir ritmik eşlik ya da vurmali bir çalgı ile süslenmiş olabilir ama tek bir ezgisel çizgiye odaklanılmıştır. Bundan yaklaşık bin yıl öncesine kadar Batı Sanat Müziği müziği tek sesliydi. Monofoni'ye örnek olarak Ortaçağda kilisede söylenen Gregoryen ezgiler veya bir neyzenin ney ile çaldığı ezgi gösterilebilir.

Homofoni

Bir eşlikli yapı üzerinde bir ezgisel çizginin belirgin şekilde duyulmasıdır. Bir başka deyişle arka planda yer alan eşliğin tek ses olan asıl ezgiyi desteklemesidir. Genelde armoni blokları halinde olan bu destekleyici akorlar esas ezgiyi geliştirmekle kalmayıp farklı bir renge dönüştürmektedir. Dinleyicinin ilgisi ezgisel çizgiye yönelmekte ancak armoni ile birlikte bir bütün olarak algılanmaktadır (Forney ve Machlis, 2007: 23). Homofonik doku bir piyanistin sağ elde ezgiyi sol elde akorları çalması ya da bir kemanistin piyano eşlikle bir eseri seslendirmesi durumudur. Batı sanat müziğinde Rönesansla birlikte kullanılmaya başlanan Homofonik dokunun en fazla görüldüğü dönem Klasik dönemdir. Haydn ve Mozart'ın çoğu sonatı örnek gösterilebilir. Ayrıca romantik dönem bestecilerinden Chopin veya Strauss'un *vals*leri de homofoniye iyi birer örneklerdir. Ezgiye eşlik eden sol eldeki sürekli tekrarlanan 3 zamanlı akor eşlikleri gibi.

Homofonik bir eserde başat konumdaki ezgiye yapılan armonik eşlik ezgiye farklı bir anlam ve telaffuz katmaktadır. Buna en iyi örneğin Bach'ın Lutheran ilahiler içeren *371 Koral* kitabında aynı ezgi ('O Head, Bloody and Wounded')

dokuz farklı armonizasyon ile kullanılmakta ve bazılarının karakterinin radikal bir şekilde değişime uğradığı görülmektedir (Newman, 1961: 111).

Homoritmik doku ise homofoninin alt kategorisi olup bütün ses ya da ezgisel çizgilerin aynı ritimde hareket etmesidir. Müzik, metin içerdiğinden sözlerin anlaşılır biçimde birlikte duyulması amacı ile kullanılmıştır. Homofonik yapı gibi armoniye dayalıdır ve ezgi ile senkronize hareket eder. Örneğin, Haendel'in *Mesih Oratoryosunun* başında koronun söylediği "Hallelujah" kısmı homoritmik dokudur.

Polifoni

Ülkemizde müzik üzerine yazılmış birçok kaynakta haklı olarak "çoksesli" olarak türkçeye çevrilmiş bu kavram, bu çalışmada birden fazla part anlamını karşılamaktadır. İki ya da daha fazla farklı ezgisel çizgilerin bir arada duyurulmasıdır. Polifonik doku *karşı ezgi (counterpoint)* tekniğine dayalı bir dokudur. Bu terim notaya karşı nota anlamına gelen latince "punctus contra punctum" sözlerinden gelir. Barok çağa özgü kurallar ile spontan ezgisel çizgilerin bir araya getirilmesi sanattır (Forney ve Machlis, 2007: 23). Polifonik dokuya en iyi örnek Bach'ın Brandenburg konçertosu No.1, I. Bölüm gösterilebilir.

Polifonik doku, "İmitatif" ve "Non-İmitatif" olarak iki kategoriye ayrılmaktadır. İmitatif doku, partlar arasında kontrollü ve dengeli bir yapıya dayanmaktadır. Tek başına başlayan bir ezgisel partın farklı perdelerden başlayarak sırayla devreye girmesiyle oluşan bir yapıdır. Bunun en ilkel biçimi ise *kanondur*. Partların hiçbirinin ön planda olmadığı, dengeli bir yapı söz konusudur (Kerman ve Tomlinson, 2012: 69).

SOPRANO
Tu so-lus Dominus, tu so-lus

ALTO
Tu so-lus Dominus, tu so-lus

TENOR
(reads
an octave
lower)
sanctus, Tu so-lus Dominus,

BASS
sanctus, Tu so-lus Dominus, _____

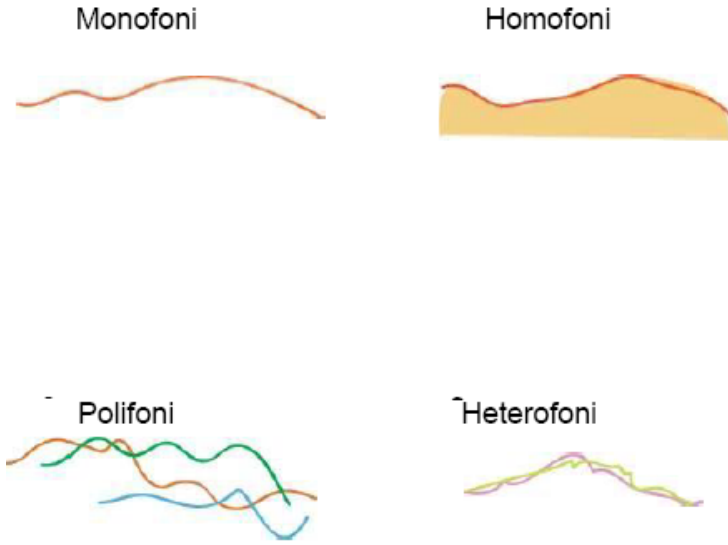
Şekil 1. İmitatif polifoni örneği (Kerman ve Tomlinson, 2012: 69).

Heterofoni

Birden fazla sesin aynı ezgiyi aynı anda farklı işlemlerle duyurmasıdır. Batı sanat müziği dışında yaygın olarak görülen bir doku çeşidi olan heterofoni, iki ya da daha fazla sesin aynı ezgiyi aynı anda süsleyerek icra etmesi olarak da tanımlanır (Forney ve Machlis, 2007: 23). Bu süslemeler çoğunlukla doğaçlama olarak çalgıların çalım tekniklerinin farklılığı ile ortaya çıkmaktadır. Heterofoniyi monofoniden ayıran, bu farklılığın oluşturduğu zenginliktir. Heterofoni daha çok Geleneksel Türk Sanat Müziği, Arap ve Asya müziklerinde görülmektedir.

Bir müzik kompozisyonu yalnızca tek bir doku türünde olmayabilir. Örneğin geniş çaplı bir müzik kompozisyonu, homofonik dokuda eşlikli bir ezgi ile başlayıp partların giderek daha karmaşıklaşmasıyla **bağımsız** ezgiler halinde polifonik bir dokuya dönüşebilmektedir (Örnek, Handel, “Mesih Oratoryosu”).

Aşağıda müziksel doku türlerinin görsel tasviri yer almaktadır.



Şekil 2. Müziksel Dokular (Jones, 2013).

Sonuç

Kaemmer (1998:40)'a göre perde, ritim gibi müziksel kavramlar müzik üretmek için oldukça önemlidir ancak müziği dinleme ve değerlendirme becerileri için de temel oluşturmaktadır. Müzik dinlemek; müzik üzerine yazma, konuşma, müziği icra etme ve analiz etme gibi becerilerin ayrılmaz parçasıdır. Campbell (2004: 54)'e göre müzik dinlemek müziği anlamının merkezinde yer almaktadır. Müziksel yapılara ve türlere aşina olmayanlar (örneğin öğrenciler), büyük resimdeki parçalara; ezgi, ritim, tını, tartım veya dokuya odaklanabildikleri taktirde müziği daha iyi analiz edebilirler. Eğer onlara doğru öğretim ortamları hazırlanırsa bu bileşenlerin, örneğin bir ezgisel motifin Beethoven senfonide ya da Navaho yerlilerinin şarkılarında nasıl kullanıldığı konusunda aydınlanabilirler. Bu makalede yer alan açıklamaların bu anlamda dinleyicilere sınırlı da olsa kaynak oluşturabileceği düşünülmektedir.

Burada açıklanan ve tartiılan müziksel bileşenler ezgi, zaman ve doku ile sınırlıdır. Bu bileşenler alt kavramlarla sınıflandırılıp müzik literatüründen çeşitli örneklerle açıklanarak, çeşitli yazarların görüşlerinden faydalanılarak terminolojik boyutta tartiılmıtır. Mziin diğer parametrelerinden olan müzikal biçim, armoni ve çalgı tınısı vb. konuların da ayrıntılı ele alındığı çalışmalar yapılması önerilmektedir.

Bu çalışmanın müzik öğrencileri, müzik öğretmenleri ve üniversitelerin müzik bölümlerinde ders veren retim elemanlarına kaynak oluşturacağı düşünülmektedir. Müzik dinlerken müziksel bileşenlerin ayırdedilmesi ve kavramların anlamlarını karşılayacak şekilde kullanılması yalnızca öğrenim ortamları için değil, müzik dinleme edimini gerçekleştiren ve müzik dinlemeyi yüzeysellikten uzaklaştırarak kavramsal boyutta daha bilinçli hale getirmek isteyen bireyler için de yol gösterici olabilmeye önemli yer tutmaktadır.

KAYNAKLAR

- Atalay, Adnan (2009). Müzik Eğitiminde Ölçü Gruplamalarının Tanımlamalarına Yeni Bir Bakış, 8. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildiri Kitabı*, 328-338.
- Beament, James (2001) *How We Hear Music. The Relationship between Music and the Hearing Mechanism*. Suffolk: Boydell & Brewer.
- Campbell, Patricia, S. (2004) *Teaching Music Globally*. New York: Oxford University Press.
- Cangal, Nurhan (2004). *Müzik Formları*. (2. Basım) Ankara: Arkadaş Yayıncılık.
- Çelebioğlu, Emel (2008). *Müzik Kuramı*. İstanbul: Bizim Kitaplar.
- Elliott, David J. (1995). *Music Matters: A New Philosophy of Music Matters*. New York: Oxford University Press.
- Forney, Kristine and Machlis, Joseph (2007). *The Enjoyment of Music*, New York: Norton & Company.
- Kaemmer, John E. (1998). *İnsan Yaşamında Müzik*. (çev: Yetkin Özer) Yayınlanmamış Çeviri.
- Karolyi, Otto (1999). *Müziğe Giriş*, çev: Mehmet Nemutlu, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kerman, Joseph and Tomlinson, Gary (2012). *Listen*, Boston: Bedford/St. Martin's.
- Meyers, Chanel K. (2012). Influences on Music Preference Formation, *PURE Insights*, 1 (1): 30-34.
- Miller, Hugh M. (1966) *Introduction to Music: A Guide to Good Listening*. New York: Barnes & Noble.
- Newman, William S. (1961) *Understanding Music: An Introduction to Music's Elements, Styles and Forms For Both the Layman and the Practitioner*. New York: Harper & Brothers.
- Oransay, Gültekin (1975). *Müziğe Giriş Ders Notları*.

Oransay, Gültekin (1977). *Bağdarlar Geçidi*, İzmir: Küğ Yayını.

Özdemir, Memduh (2001). *Armoni*, İzmir: Kanyılmaz Matbaacılık.

Wade, C. Bonnie (2004). *Thinking Musically*, New York: Oxford University Press.

Wright, Craig (2011). *Listening to Music*, Boston: Shirmer Cengage Learning.

Görsel Kaynaklar

Şekil 1. Imitative Poliphony (Kerman and Tomlinson, 2012: 69).

Şekil2. Catherine Schmidt Jones, A Musical Textures Activity.
<http://cnx.org/contents/00e610bb-eade-4815-bd2b-65833a385836> (Erişim Tarihi:
18.01.2013).