



T.C.

ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PSİKOLOJİ ANABİLİM DALI
DENEYSEL PSİKOLOJİ BİLİM DALI

KLASİK TÜRK MÜZİĞİNDE SIKLIKLA KULLANILAN
BAZI MAKAMLARIN DUYGUSAL ETKİLERİ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Ayşe ARMAN

BURSA - 2015



T.C.

ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

PSİKOLOJİ ANABİLİM DALI

DENEYSEL PSİKOLOJİ BİLİM DALI

**KLASİK TÜRK MÜZİĞİNDE SIKLIKLA KULLANILAN BAZI
MAKAMLARIN DUYGUSAL ETKİLERİ**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Ayşe ARMAN

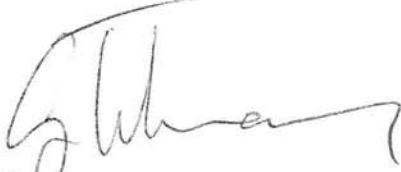
Danışman:

Prof. Dr. Hasan Gürkan TEKMAN

BURSA - 2015

T. C.
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Psikoloji Anabilim/Anasanat Dalı, Deneysel Psikoloji Bilim Dalı'nda 701245013 numaralı Ayşe Arman'ın hazırladığı "Klasik Türk Müziği'nde Sıklıkla Kullanılan Bazı Makamların Duygusal Etkileri" konulu Yüksek Lisans Tezi ile ilgili tez savunma sınavı, 08/09/2015 günü 13.00-15.00 saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin başarılı olduğuna oybirliği ile karar verilmiştir.



Üye (Tez Danışmanı ve Sınav Komisyonu Başkanı)
Prof. Dr. Hasan Gürkan TEKMAN



Üye
Prof. Dr. Tefvik ALICI
Uludağ Üniversitesi



Üye
Yrd. Doç. Dr. Elvan Melek ERTÜRK
Trakya Üniversitesi

ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı: Ayşe Arman
Üniversite : Uludağ Üniversitesi
Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı : Psikoloji
Bilim Dalı : Deneysel Psikoloji
Tezin Niteliği : Yüksek Lisans Tezi
Sayfa Sayısı : XI + 109
Mezuniyet Tarihi :
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Hasan Gürkan Tekman

KLASİK TÜRK MÜZİĞİNDE SIKLIKLA KULLANILAN BAZI MAKAMLARIN DUYGUSAL ETKİLERİ

Bu çalışma klasik Türk müziğinin duygusal etkilerinin faktör yapısını incelemek ve makam ile temponun dinleyiciler üzerindeki duygusal etkilerini belirlemek amacıyla, 184 kişilik örnekleme yapıldı. Katılımcılardan, seçilen 11 makam (Hicâz, Hüseyinî, Hüzâm, Kürdîlihiczakâr, Mahûr, Muhâyyerkürdî, Nihâvend, Râst, Sabâ, Segâh, Uşşâk) ve 2 tempo (hızlı ve yavaş) koşulunda ikişer şarkı olmak üzere toplam 44 müzik parçasını dinledikten sonra, hissettikleri duyguların yoğunluklarını “1 – hiç yoğun değil” ve “5 – çok yoğun” olmak üzere 5’li likert ölçekte değerlendirmeleri istendi. Her bir şarkı için yaptıkları duygusal değerlendirmelerden, her bir katılımcı için tüm duygu değerlendirmelerinin ortalama değerleri elde edildi ve bu ortalamalara açımlayıcı faktör analizi uygulandı. Analiz sonucunda; sakin ve üzgün, gergin, olgun ve ruhani, neşeli ve enerjik olmak üzere 4 faktör elde edildi. Makam, tempo ve şarkı değişkenlerinin duygusal etkilerini belirlemek amacıyla, her bir faktör için 11 (makam) x 2 (tempo) x 2 (şarkı) faktörlü varyans analizleri uygulandı. Analizler sonucunda; makam temel etkisi; sakin ve üzgün, olgun ve ruhani, neşeli ve enerjik boyutları için anlamlı iken, gergin boyutu için anlamlı değildi. Hicâz ve Nihâvend makamlarının, özellikle Mâhûr, Sabâ ve Hüseyinî makamlarına göre daha sakin ve üzgün duygular uyandırdığı gözlemlendi. Râst, Segâh ve Nihâvend makamlarının diğer makamlara göre daha belirgin bir şekilde olgun ve ruhani duygular uyandırdığı belirlenirken; Mâhûr, Muhâyyerkürdî ve Uşşâk makamlarının, Kürdîlihiczakâr başta olmak üzere diğer makamlara göre daha neşeli ve enerjik duygular uyandırdığı gözlemlendi. Kürdîlihiczakar, Nihâvend ve Uşşâk makamlarında yavaş tempo, hızlı tempoya göre daha sakin ve üzgün duygular uyandırırken, diğer makamlarda böyle bir fark ortaya çıkmadığı; Kürdîlihiczakâr makamı dışındaki tüm makamlarda hızlı temponun yavaş tempoya göre, daha neşeli ve enerjik duygular uyandırdığı belirlendi.

Anahtar Sözcükler: Klasik Türk Müziği, makam, duygu.

ABSTRACT

Name and Surname: Ayşe Arman
University : Uludag University
Institution : Social Science Institution
Field : Psychology
Branch : Experimental Psychology
Degree Awarded : Master
Page Number : XI + 109
Degree Date :
Supervisor : Prof. Dr. Hasan Gürkan Tekman

EMOTIONAL EFFECTS OF CERTAIN MAKAMS FREQUENTLY USED IN CLASSICAL TURKISH MUSIC

The aims of the present study are to investigate the factorial structure of emotional effects of classical Turkish music and to determine the emotional effects of *makam* and tempo. One hundred eighty-four participants listened to all two fast and two slow pieces selected for each *makam* (*Hicâz*, *Hüseynî*, *Hüzzâm*, *Kürdîlihiczâr*, *Mahûr*, *Muhâyyerkürdî*, *Nihâvend*, *Râst*, *Sabâ*, *Segâh*, *Uşşâk*) and evaluated their own emotional experiences and emotional intensity on five-point scales for a list of emotional expressions. Factor analysis applied to evaluations of the pieces from each *makam* with fast and slow tempo. Means of emotional evaluations for each song reported from participants who listened and evaluated all songs are analyzed. Factor analysis produced four factors; calm and sad, tense, mellow and spiritual, joyful and energetic. Average scores of each factor were analyzed in a 11 (*makam*) x 2 (tempo) x 2 (song) analysis of variance (ANOVA). Main effect of *makam* is significant in calm and sad, mellow and spiritual, joyful and energetic. According to results; *Hicâz* and *Nihâvend* has more calm and sad effects than *Mâhûr*, *Sabâ* and *Hüseynî*; *Râst*, *Segâh* and *Nihâvend* are more mellow and spiritual than other *makams*. *Mâhûr*, *Muhâyyerkürdî* and *Uşşâk* has more joyful and energetic effects than other *makams*. Tempo was a more important factor than *makam* in determining emotional effect. For two factors; calm and sad, joyful and energetic, there is a significant difference between fast and slow tempo in *Kürdîlihiczâr*, *Nihâvend* and *Uşşâk*.

Keywords: Classical Turkish Music, makam, emotion.

ÖNSÖZ

Yüksek lisans eğitimim boyunca, ders dönemi ve tez sürecinin her aşamasında, yapmam gerekenleri her zaman son anda bitirme davranışını alışkanlık haline getirmiş olmama rağmen sabrını ve desteğini, ufuk açıcı ve yol gösterici yaklaşımını hiçbir zaman benden esirgemeyen, bu tezin ortaya çıkmasını sağlayan danışmanım Prof. Dr. Hasan Gürkan TEKMAN'a minnettarım.

Tez savunmamda jüri üyesi olarak bulunan ve yüksek lisans eğitimim boyunca psikoloji alanıyla ilgili heyecanımı korumamı sağlayan, bilim insanı olma yolundaki gelişimime büyük destek veren Prof. Dr. Tevfik ALICI'ya ve yapıcı geribildirimleri, destekleyici katkıları için Yrd. Doç. Dr. Elvan Melek ERTÜRK'e teşekkürlerimi sunarım.

Türk müziği ile ilgili değerli bilgilerini paylaştığı, veri toplama sürecinde kullandığımız eserlerin seçilmesi ve düzenlenmesi aşamasındaki özverili danışmanlığı için Bursa Büyükşehir Belediyesi Konservatuvarı öğretim elemanı Sayın İlker CANSEVDİ'ye teşekkürü bir borç bilirim.

Tüm bölüm hocalarıma ve asistan arkadaşlarıma; özellikle veri toplama sürecinde çalışmaya katılan, destek veren, küçücük de olsa katkısı olan, ne mutlu bana ki isimlerini tek tek yazmaya sayfaların yetmeyeceği bütün arkadaşlarıma çok teşekkür ederim.

Yüksek lisans aşkına yollara düştüğümüz ilk günden bu yana, 3 yıl boyunca en çılgın dönemlerdeki desteği için, birlikte saçmalayabildiğim yegane insanlardan olan kardeşim Başak ÖKSÜZLER'e teşekkür ederim.

Koşulsuz sevgi ve güvenleriyle bu zorlu süreçte hep yanımda olan kardeşim Fatih ARMAN ve ağabeyim Mehmet Akif ARMAN'a, tüm aileme ve kuzenlerime minnettarım.

Son olarak; bu çalışmayı, hayatımın her döneminde benimle olan, bana inanan, güvenlerini her zaman hissettiğim, en güzel destek timinin amigoları annem Gülay ARMAN ve babam Ömer ARMAN'a armağan ediyorum, var olun.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
TEZ ONAY SAYFASI.....	II
ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
ÖNSÖZ.....	V
İÇİNDEKİLER.....	VI
TABLolar.....	IX
ŞEKİLLER.....	X
GRAFİKLER.....	XI
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM DUYGULAR VE MÜZİK

1.1. Duygu.....	5
1.1.1. Evrimsel Yaklaşım.....	5
1.1.2. Kültürel Yaklaşım.....	7
1.1.3. Duygusal Ses Tonunun Evrensel Özellikleri.....	7
1.2. Müzikal Duygular.....	9
1.2.1. Müzikteki Duygunun Algılanması ile Müziğin Uyandırdığı Duygular Arasındaki Olası İlişkiler.....	11
1.2.2. Eklektik Yaklaşımında Müzikal Duyguların Ortaya Çıkış Mekanizması.....	11
1.2.3. Akustik İpuçları ve Performans Özelliklerinin Duygularla İlişkisi.....	13
1.2.4. Müzikal Duyguları Etkileyen Bireysel, Kültürel ve Bağlamsal Faktörler.....	17
1.2.4.1. Öğrenme ve beklenti.....	18
1.2.4.2. Cinsiyet.....	19

1.2.4.3. Yaş.....	20
1.2.4.4. Kişilik faktörleri.....	20
1.2.4.5. Otobiyografik bellek.....	21
1.2.4.6. Sosyal bağlam.....	22
1.2.5. Müzik Tarzları ve Duygusal Etkileri.....	23
1.2.6. Müzikal Duygu Modelleri.....	23
1.2.6.1. Müziğin ifade ettiği duygulara odaklanan modeller.....	24
1.2.6.1.1. Ayrık duygu modeli.....	24
1.2.6.1.2. Hevner'in kategorik çembersel modeli.....	24
1.2.6.1.3. Wedin'in üç boyutlu modeli.....	27
1.2.6.1.4. Russell'ın iki boyutlu modeli.....	27
1.2.6.2. Müziğin dinleyicide ortaya çıkardığı duygulara odaklanan modeller.....	29
1.2.6.2.1. Müziğe yönelik bilişsel duygusal tepki testi.....	29
1.2.6.2.2. Asmus'un 9 faktörlü modeli.....	29
1.2.6.2.3. Cenevre müzikal duygu ölçeği (GEMS-45).....	30

İKİNCİ BÖLÜM

KLASİK TÜRK MÜZİĞİ VE DUYGULARLA İLİŞKİSİ

2.1. Klasik Türk Müziğinin Temel Yapısı ve Özellikleri.....	31
2.1.1. Perdeler.....	31
2.1.2. İkili Aralıklar.....	33
2.1.3. Karar.....	34
2.1.4. Yeden.....	34
2.1.5. Seyir.....	35
2.1.6. Makam.....	35
2.1.6.1. Basit makamlar.....	36
2.1.6.2. Şed (Göçürülmüş) Makamlar.....	36

2.1.6.3. Mürekkeb (Bileşik) Makamlar.....	37
2.1.7. Usûl.....	45
2.2. Klasik Türk Müziğinin Duygusal Etkileri.....	49

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KLASİK TÜRK MÜZİĞİNİN DUYGUSAL ETKİLERİNİN İNCELENMESİ

3.1. Araştırmanın Amacı.....	52
3.2. Örneklem.....	52
3.3. Materyaller.....	53
3.3.1. Kişisel Bilgi Formu.....	53
3.3.2. Müzik Parçaları.....	53
3.3.3. Duygu Terimleri.....	57
3.4. İşlem.....	57
3.5. Bulgular.....	58
3.5.1. Faktör Analizi.....	58
3.5.2. Anova.....	65
3.5.2.1. Sakin ve üzgün boyutu.....	65
3.5.2.2. Gergin boyutu.....	69
3.5.2.3. Olgun ve ruhani boyutu.....	71
3.5.2.4. Neşeli ve enerjik boyutu.....	75
TARTIŞMA.....	83
SONUÇ.....	89
KAYNAKLAR.....	91
EKLER.....	102
Ek 1. VERİ TOPLAMA ARAÇLARI.....	102
Ek 2. ODTÜ İNSAN ARAŞTIRMALARI ETİK KURUL ONAY BELGESİ.....	108
ÖZGEÇMİŞ.....	109

TABLULAR DİZİNİ

Tablo No	Sayfa No
Tablo 1. Eserlerin Makam, Usûl ve Tempo Özellikleri.....	55
Tablo 2. Açıklanan Varyans Değerleri.....	59
Tablo 3. Duygu Terimlerinin Faktör Yük Değerleri ve Faktörlerin Alfa Katsayıları.....	60
Tablo 4. Tüm Faktörlerin Tüm Şarkılar İçin Güvenirlik Katsayıları.....	63
Tablo 5. Makamların Sakin ve Üzgün Boyutundaki Ortalamalarının İkili Karşılaştırmaları.....	66
Tablo 6. Makamların Olgun ve Ruhani Boyutundaki Ortalamalarının İkili Karşılaştırmaları.....	72
Tablo 7. Makamların Neşeli ve Enerjik Boyutundaki Ortalamalarının İkili Karşılaştırmaları.....	76

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil No	Sayfa No
Şekil 1. Hevner'in müzikal duygu modeli (1936).....	26
Şekil 2. Russell'ın iki boyutlu modeli (1980).....	28
Şekil 3. Türk Musikisinde Tiz ve Orta Sekizlide Bulunan 24 Aralık ve 25 Perdenin İsim ve Yerleri.....	32
Şekil 4. İkili Aralık Bemol ve Diyezleri.....	33
Şekil 5. Hicâz Makamı Dizisi.....	38
Şekil 6. Hüseyinî Makamı Dizisi.....	39
Şekil 7. Hüzâm Makamı Dizisi.....	40
Şekil 8. Kürdîlihiczâkâr Makamı Dizisi.....	40
Şekil 9. Mâhûr Makamı Dizisi.....	41
Şekil 10. Muhayyerkürdî Makamı Dizisi.....	41
Şekil 11. Nihâvend Makamı Dizileri.....	42
Şekil 12. Râst Makamı Dizisi.....	42
Şekil 13. Sabâ Makamı Dizisi.....	43
Şekil 14. Segâh Makamı Dizileri.....	44
Şekil 15. Uşşâk Makamı Dizisi.....	45

GRAFİKLER DİZİNİ

Grafik No	Sayfa No
Grafik 1. Sakin ve Üzgün Boyutu İçin Makam ve Tempoya Göre Ortalamalar.....	68
Grafik 2. Gergin Boyutu İçin Makam ve Tempoya Göre Ortalamalar.....	70
Grafik 3. Olgun ve Ruhani Boyutu İçin Makam ve Tempoya Göre Ortalamalar.....	74
Grafik 4. Neşeli ve Enerjik Boyutu İçin Makam ve Tempoya Göre Ortalamalar.....	78
Grafik 5. Neşeli ve Enerjik Boyutu İçin Yavaş Tempoyu Temsil Eden Şarkıların Makamlara Göre Ortalamaları.....	80
Grafik 6. Neşeli ve Enerjik Boyutu İçin Hızlı Tempoyu Temsil Eden Şarkıların Makamlara Göre Ortalamaları.....	82

GİRİŞ

Müziğin insan hayatındaki yerinin, yazıdan çok daha eskiye dayandığı bilinmektedir. Bilinen en eski müzik aleti olan flüt, 35 bin yıl öncesine aittir (Conard, Malina ve Münzel, 2009: 1). İnsanlar yazının keşfinden binlerce yıl öncesinde, kendilerini seslerle ve müzikle ifade etmeye başlamışlardır. Müziğin insan hayatında neden bu kadar önemli olduğuna ilişkin tarihsel problemler ise hala tartışılmakta ve araştırılmaktadır. “Müzik, hayatımızda hiç var olmasaydı neler değişir, neler aynı kalırdı?” sorusuna net bir açıklama getirebilmek hala pek mümkün görünmemektedir, çünkü tarih boyunca içinde müzik barındırmayan bir kültür ya da topluluk henüz rapor edilmemiştir. Buna rağmen filozoflar diğer sanat dallarının aksine, müziği tanımlamakla fazla ilgilenmemişlerdir. Davies (2012: 535)’e göre bunun nedeni, müziğin tanım yapmaya gerek duymadan, doğal olarak tanınması ve müzikle etkileşim kurulabilmesidir. Birey, müzik aracılığıyla öznel deneyimler yaşar ve müzik her birey için farklı işlevlere sahiptir. Bu nedenle müziğin işlevleri araştırılmakta ve bu araştırmaların bir kısmı, bu tezde de olduğu gibi, müziğin duygusal işlevleri ve dinleyici üzerindeki duygusal etkilerine odaklanmaktadır. Çünkü müziğin insanlar için bu kadar çekici, vazgeçilmez ve hayatın içinde olmasının sebepleri arasından önemli bir tanesi müziğin duygusal değeridir.

Müzik ve duygular arasındaki ilişkilerin sistematik olarak araştırılmaya başlanmasının çok eskilere dayanmaması ve bu araştırmalardan elde edilen bilgilerin henüz sınırlı olmasına rağmen, müzik insanların duygularını değişimleme ve düzenleme amacıyla farklı bağlamlarda kullanılagelmiştir. Özellikle reklam ve sinema sektörü, sanat terapi teknikleri, müziği bu özelliğiyle sıklıkla kullanmaktadır. Müziğin bu kullanım biçimleri, müziğin duyguları ifade ederken (dinleyici tarafından algılanan duygu) bir yandan da duyguları tetikleme (dinleyicinin hissettiği duygular) özelliğinden kaynak alır (Juslin ve Sloboda, 2001: 455,456). “Müzik dinlerken müzikteki duyguyu algıladığımızda, aynı zamanda o duyguyu hissediyor musunuz?” sorusu sorulan katılımcıların %65’i sıklıkla hissettiklerini, %1’i hiçbir zaman hissetmediklerini rapor etmiştir. Daha spesifik olması için katılımcılara bunun ne kadar sıklıkta gerçekleştiği sorulduğunda ise; müzik dinlerken duygu deneyimleyenler (%41), hem duyguyu algılayıp hem de aynı duyguyu

deneyimleyenler (%39), yalnızca müzikteki duyguyu algılayanlar (%14), ne müzikteki duyguyu anlayan ne de herhangi bir duygu deneyimleyenler ise (%6) olarak gözlenmiştir (Juslin ve Laukka, 2010: 231). Bu bulgulardan da anlaşılıyor ki, dinleyicinin müzikle olan duygusal ilişkisi farklı örüntülerde ortaya çıkmaktadır.

Müzikal duygu araştırmalarının bazıları müzikteki duygunun algılanmasına odaklanırken; bazı araştırmalar ise müziğin dinleyicide bazı duyguları tetiklemesine odaklanır. Bu iki özelliği birbirinden ayırt etmek her ne kadar zor da olsa çoğu araştırmacıya göre önemlidir. Müzikte algılanan duygular ile müziğin ortaya çıkardığı duygular kategorik olarak farklı olabileceği gibi, altta yatan mekanizmalar açısından da farklılaşabilirler. Duygunun algılanması genellikle sağ hemisfer aktivitesi ile ilgiliyken (Ley ve Bryden, 1982: 3-9); duygunun tetiklenmesi duygunun değerine göre lateralize olmuştur; pozitif duygular sol, negatif duygular sağ hemisferde işlenir (Schmidt ve Trainor, 2001: 497).

Müzikal duygu araştırmalarının birbirinden ayrıldığı bir diğer varsayım da müzik ve dinleyici arasındaki ilişki ile ilgilidir. Buna göre iki temel yaklaşım vardır: alıcı yaklaşım ve yapılandırıcı yaklaşım (Juslin ve Sloboda, 2001: 453). Tarihsel olarak bakıldığında alıcı yaklaşıma daha fazla vurgu yapılmıştır. Bu yaklaşıma göre dinleyiciler bariz bir şekilde pasiftir, konser salonunda ve psikoloji laboratuvarında sessizce otururlar ve müzik sunulur. Bu yaklaşıma göre müziğin amacı, duyguları ve düşünceleri etkilemektir. Ancak yeni dönem araştırmalar, dinleyicinin müziğe aktif katılımını ve müziğe entelektüel yaklaşımı savunur. Buna göre müziğin etkisi ve dinleyicinin duygusal tepkisi arasındaki bağlantılar bir ağ şeklindedir; dinleyicide duygusal değişiklikleri ortaya çıkaran kodlar ve araçlar vardır.

Müziğin, duygunun fizyolojik uyarılma bileşenini etkileyerek, kalp atış hızında, kan basıncında ve diğer otonomik reaksiyonlarda spesifik değişiklikler yarattığı belirlenmiştir (Kim ve André, 2008: 2067). Buna göre müzik; dinleyicinin içsel hislerini değiştirebilir, tıpkı duygusal söylemler ve duygusal ses tonunun yaptığı gibi dinleyicide gerçek duygusal tepkiler uyandırır. Örneğin, gözyaşları, çarpma notalarla (appoggiatura) tetiklenirken, ürperme tepkisi armonideki ani değişimlerle tetiklenebilir (Sloboda, 1991: 112). Müzik dinlenirken “tüylerin diken diken olması” tepkisinin %90, “kahkaha” tepkisinin %88, “gözyaşı” tepkisinin %85, “boğazın düğümlenmesi” tepkisinin %80

oranında deneyimlendiği dinleyiciler tarafından rapor edilmiştir. Günlük hayatta deneyimlenen gerçek duyguların, müzik ile ortaya çıkan duygulardan farklı olduğunu ve örneğin müzik tarafından tetiklenen üzüntü duygusunun yalnızca estetik bir duygu olduğunu ileri süren görüşe karşı bir kanıt olarak da, müziğin aynı zamanda duygu düzenleme ve empati aracılığıyla bireyin psikolojik iyi oluşuna katkıda bulunduğu gösterilmiştir (Taruffi ve Koelsch, 2011: 14).

Müzik evrensel bir kavram olmasına rağmen, birçok bireysel, kültürel ve bağlamsal farklılık duygusal ilişkiyi etkilemektedir. Müziğin duygusal etkilerinin kaynağı temel olarak dörde ayrılabilir: müziğin yapısal özellikleri, performans özellikleri, dinleyicinin özellikleri ve bağlamsal özellikler (Scherer ve Zentner, 2001: 365). Bütün bu özellikler birbiriyle etkileşimli olarak duygusal etkileşimi düzenlerler. Duygu araştırmalarında araştırmacılar, bu bileşenlerden birini ya da birkaçını ele alırlar.

Müzik ve duygular arasındaki ilişkiyi inceleyen çalışmaların büyük çoğunluğu Batı müziğine odaklanmıştır ve bu çalışmalar; tonalite, tempo, perde, perde değişimleri, ses şiddeti, ton atakları vb. özelliklerin manipülasyonunun dinleyicide farklı duygusal etkiler ortaya çıkardığını göstermiştir (Juslin ve Laukka, 2003: 802; Wedin, 1972: 242). Ancak Batı müziği sisteminden oldukça farklı bir sistem olan Klasik Türk müziğinin duygusal etkileri henüz incelenmemiştir. Klasik Türk müziğinde makam, Batı müziğindeki tonalite bileşenine benzer bir yapı olmasına rağmen oldukça ayırıcı özelliklere sahiptir. Her bir makam, kendine özgü perdeler ve dizilerden oluşur. Daha da önemli bir özelliği, her bir makamın özgün bir seyir örüntüsü olmasıdır. Seyir, makamın belirli seslerinin ard arda seslendirilmesinin ötesinde, yıllar boyu seslendirilerek vurgu yapılan perdeler ve geçkiler açısından karakteristik bir özellik kazanır. Türk müziğinin bu özgün özelliklerinin farklı duygusal etkileri olduğuna ilişkin ilk görüş ise “Musiki-ul-kebir” adlı eserde Farabî tarafından ortaya atılmıştır (Akt; Somakçı, 2003: 134). Şifahanede farklı hastalıklar sebebiyle tedavi görmekte olan birçok hastanın farklı makamlardan müziklere farklı duygusal tepkiler verdiklerini gözlemleyen Farabî bazı makamların belirli duygusal etkileri olduğunu ileri sürmüştür.

Makamların duygusal etkilerine ilişkin olarak yapılan ilk açıklama, 10. yüzyıla dayanıyor olmasına rağmen, bu ilişki henüz belirli bir yöntemi ve teorik temeli olan sistematik bir araştırmaya konu olmamıştır. Bu tezin amacı, literatürdeki bu eksikliği

gidermek ve tarihsel olarak oldukça eski dönemlere dayanan makam müziği ve duygular arasındaki ilişkiyi incelemektir. Bu çalışmada benimsenen temel yaklaşım, müziğin kendi özelliklerinin duygusal iletişimde birincil rol oynadığı, dinleyicilerin bireysel ve kültürel özelliklerinin de bu ilişki üzerinde belirli bir düzeyde etkili olduğu görüşüdür. Bu nedenle bu çalışmada; hem duygulara, hem de duygular ile müzik arasındaki ilişkiye evrimsel ve kültürel yaklaşım pencerelerinden bakılmıştır. Ancak genel olarak subjektif deneyimlerin objektif olarak ölçülmesi, karşılaştırılması ve bu ölçümlerden çıkarımlar yapılması oldukça zordur. Özbildirime dayalı ölçüm aracılığıyla ele alınan tüm psikolojik olgularda olduğu gibi, katılımcıların müzikten duygusal olarak etkilenme ve duygulanımla ilgili kendi içsel durumlarını kendilerinin rapor ettiği bu araştırmada da subjektif deneyimler ölçülmüştür. Ancak müziğin dinleyici üzerindeki duygusal etkileri, birtakım otomatik süreçleri ya da kontrol etmenin mümkün olmayacağı spesifik değişkenleri de kapsayabildiği için, dinleyicilerin kendilerinin rapor edemediği ve dolayısıyla ölçülemeyen ya da kaydedilemeyen deneyimler de ortaya çıkabilmektedir. Bu yüzden bu araştırmada objektif bir gerçekliğe ya da objektif bir bilgiye ulaşmak amaçlanmamış, yalnızca subjektif deneyimler değerlendirilmiştir. Her ne kadar bireyler genel olarak duygularını, düşüncelerinden ayırt etme ve ifade etme konusunda pek başarılı olmasalar da, makam müziği ve dinleyici arasındaki duygusal ilişkinin subjektif anlamının araştırılmaya değer bir olgu olduğu düşünülmektedir.

1. DUYGULAR VE MÜZİK

1.1 DUYGU

Duygulanım; tercih, duygu, duygudurum gibi çeşitli kavramları kapsayan bir şemsiye terim olarak ele alınmaktadır. Bireyin olaya ilişkin değer atfetmesi ve bilişsel değerlendirmesi, farklı duygulanım durumları ortaya çıkarır. Duygu ile ilgili olarak da farklı teorisyenler farklı tanımlar ileri sürmelerine rağmen; duygusal bilim araştırmacıları, duygusal tepkinin bileşenleri ve karakteristikleri ile ilgili olarak büyük ölçüde fikir birliğine varmış gibi görünmektedir. Buna göre duygular, genellikle çevredeki önemli değişikliklere karşı verilen kısa ama yoğun duygulanım tepkileridir (Juslin, 2013: 236).

Duygularla ilgili olarak kimi görüşler tamamen biyolojik sistemleri esas alırken, kimi görüşler de tamamen kültürel etkilere odaklanır. Duyguları sosyal ve bilişsel yapılar olarak gören teoriler, sosyal çevreyle yakından ilişkili olan yönlere vurgu yapma eğilimindedir; öncül durumlar, gözlenebilir davranış ve duygulara ilişkin olarak konuşma ve düşünmenin kültüre özgü yolları ele alınır. Diğer taraftan, duyguların evrensel olduğunu ileri süren biyolojik teoriler ise yüz ifadeleri, ses tonu, kas hareketleri gibi bireysel duygu elementlerini ele alırlar (Mesquita ve Frijda, 1992: 179). Bu çalışmada da duygular; müziğin duygusal iletişimde rol oynayan etmenlerin anlaşılmasını sağlayacak şekilde evrimsel yaklaşım ve kültürel yaklaşım olmak üzere iki ana başlıkta ele alınacaktır.

1.1.1 Evrimsel Yaklaşım

Evrimsel yaklaşım, duyguların temelinin doğal seçimle gelişen nörolojik ve nörokimyasal mekanizmalar olduğunu ileri sürer. Evrimsel bakış açısına göre, insan zihinsel sistemi birçok spesifik sistemden oluşur (Tooby ve Cosmides, 2008: 114). Bu sistemlerin her biri evrimsel tarih boyunca ortaya çıkan; yüz tanıma, eş seçimi, kalp atışının düzenlenmesi, uyku döngüsü gibi adaptif problemlerin çözümünde görevlidir ve her biri farklı çevresel ipuçları tarafından aktive edilir. Darwin (1872: 1-367), duygusal ifadenin; bireyin tepki eğilimlerini yansıtması ve bu bilgiyi sosyal çevreyle iletişim kurmada kullanması için hayati bir işlevi olduğunu ileri sürer. Bununla uyumlu olarak

Clynes (1977) ve Tomkins (1962) spesifik duyguların sözsüz iletişimi için biyolojik olarak programlanmış spatioparietal örüntülerin varlığından bahsetmişlerdir (Akt; Juslin ve Laukka, 2003: 803). Bu teoriye göre, duygu ve duygunun dışavurumu tek bir varoluşsal yapı oluştururlar. Her bir temel duygu, çıktının modalitesinden bağımsız olarak spesifik bir dışavurum ile ilgilidir; jestler, ses tonu, dans adımları ya da müzikal parça. Bu dışavurum formlarının üretimi ve tanınması, doğuştan getirilmiş bilgi işleme programları tarafından biyolojik olarak koordine ediliyor gibi görünmektedir. Bu spesifik dışavurumlar, türün diğer üyeleri tarafından otomatik olarak tanınır. Diğerinin duygusal durumu hakkında bilgi edinme ve duyguları ifade etmenin faydaları bu mekanizma aracılığıyla evrimleşmiştir.

Evrimsel sürecin daha ilkel aşamasında kalan hayvanlar, duygularını sadece kaba kas faaliyetleriyle ifade ederlerken (Spencer, 1857: 396), hayvanlardan farklı olarak insanların duyguları daha güçlü, daha çeşitli, daha belirgin ve daha fazladır. Bu yüzden de duygu ifadesi çeşitlenir, yüz ifadeleri ve ses tonu duygu ifadesinde kullanılır.

Ekman (1999a: 47), temel duygular ve karmaşık duygular arasında ayırım yapmıştır. Temel duygular (korku, öfke, üzüntü ve mutluluk, iğrenme), otonom sinir sisteminde her bir duyguya özgü fizyolojik aktiviteyle ortaya çıkar. Her bir duygu için benzersiz bir fizyolojik örüntü vardır ve bu örüntüler diğer zihinsel aktivitelerde kesinlikle ortaya çıkmaz. Temel duygular; o anda ne olduğu, daha sonra ne olacağı, bu duyguya neden olan öncülün ne olduğu ile ilgili herhangi bir değerlendirme ya da seçim olmadan ortaya çıkar. Temel duyguları, ikincil-karmaşık duygulardan ayırt etmek için genel birtakım prensipler ileri sürülmüştür (Juslin, 1997: 386). Bunlar:

- 1- Temel duyguların, bireyin hayatta kalma savaşına katkı yapan ayırıcı işlevleri vardır.
- 2- Bütün kültürlerde ortaktır.
- 3- Benzersiz hissetme durumları ile deneyimlenirler.
- 4- İnsan gelişiminin erken döneminde ortaya çıkarlar.
- 5- Fizyolojik değişimlerin ayırıcı otonomik örüntüleri ile ilişkilidirler.
- 6- Diğer primatlarda da gözlenebilirler.
- 7- Ayırıcı duygusal dışavurumları vardır.

Temel duygular genel olarak tartışmalı olsa da, en azından 4 temel duygu olduğuna ilişkin bir fikir birliği bulunmaktadır; öfke, üzüntü, mutluluk, korku. Bu 4 duygu tüm hayvanlar ve insanlarda evrensel olarak var olan ve türün diğer bireyleri tarafından otomatik olarak ayırt edilebilen duygulardır. Bu temel karakteristiklerin varlığı sayesinde, duygular ayırıcı birer sinyalle ortaya çıkarak hızlıca çıkarım yapmayı sağlar. Duyguların bu şekilde iletişimi; hem sosyal ilişkilerin düzenlenmesi, hem gelişim, hem de hayatta kalmak için önemlidir.

1.1.2 Kültürel Yaklaşım

Evrimsel yaklaşımın savunduğu gibi eğer duygusal sinyallerin bazı akustik özellikleri, insanlar da dahil olmak üzere birçok memelide oldukça karşılaştırılabilir düzeyde ise, duygunun vokal dışavurumunun insan kültürleri arasında evrensel ve tanınabilir olması beklenir. Bu beklentiyle paralel birtakım bulgular elde edilmiştir. Tanınmayan bir kültüre ait bir müziği dinlerken, kültürel ipuçlarına aşina olunmamasına rağmen akustik ipuçlarının duygusal ifadeyi kolaylaştırdığı gözlenmiştir (Balkwill ve Thompson, 1999: 52). Farklı diller konuşan katılımcıların, içerikten bağımsız bir şekilde kullanılan farklı duygusal ses örneklerinden çıkarım yapma oranları, şans seviyesinden çok daha iyidir ve hata örüntüleri de tüm dillerde oldukça benzer bulunmuştur (Scherer, Banse ve Wallbott, 2001: 83). Ancak dilsel olmayan ipuçları için, duyguların vokal ifadesinde kültüre bağlı birtakım paralinguistik örüntüler var gibi görünmektedir (Scherer, Banse ve Wallbott, 2001: 85). Dinleyicilerin anadili ile konuşmacının anadili arasında temel karakteristikler açısından farklılık arttıkça; ifade edilen duyguyu tanıma oranlarının düştüğü belirlenmiştir. Bu nedenle duyguların vokal dışavurumunun filojenetik devamlılığı ve evrenselliği ile ilgili kesin değerlendirmeler yapmak zordur.

1.1.3 Duygusal Ses Tonunun Evrensel Özellikleri

Duyguların sesle ifadesinde genel olarak iki boyut vardır; doğal dilde ifade ve sözel dilde ifade. Doğal dil; insanların primatlar ve daha ilkel hayvanlarla paylaştığı bir özelliktir, beynin evrimsel olarak daha eski alanlarına dayanır. Ancak diğerlerinden farklı olarak insanda, evrimsel sürecin ileri aşamalarında sözel dil becerisi de gelişmiştir. Sözel

dil, doğal dil ile benzer karakteristiklere sahip olmasına rağmen seslendirmede istemli kontrol vardır (Juslin ve Luakka, 2003: 770).

Ses tonuyla duyguların ifadesinde de doğal dilde olduğu gibi; gırtlak, ağız ve dudak kasları rol oynar. Bu kaslar duygunun yoğunluğu ile doğru orantılı olarak kasılırlar. Farklı duyguların aracılık ettiği farklı fizyolojik örüntüler, farklı sesler üretilmesini sağlar. Sözel duygusal ifadelerin bütün türleri, bu zihin-kas uyarılmaları arasındaki ilişkiden kaynaklanır (Spencer, 1857: 398). Konuşmacının sesinde, duygusal durumunu yansıtan birtakım akustik ipuçları vardır ve bu ipuçları dinleyiciler tarafından otomatik olarak algılanırlar.

Duyguların sözsüz iletişimi; sosyal olarak paylaşılan sinyal-kod sistemi, kodlamayı yapan kodlayıcı, bu koda sistematik olarak tepki veren bir kod çözücü içerir. Ekman ve Friesen (1969: 61)'e göre sözel olmayan sesli sinyaller tipik olarak süreklilik, olasılıksal ve ikonik olarak kodlanır. Sesin şiddeti kesikli olarak değil, devamlı bir şekilde değişir; ses şiddetindeki sık ya da seyrek değişiklikler farklı duygulara işaret eder ve ses şiddeti ya da yüksekliği ikonik olarak hissedilen duygunun yoğunluğu ile ilişkilidir. Bu yaklaşım, hem dışavurumun hem de tanımanın ortak biyolojik bir temeli olduğunu savunur ve akla yatkındır, çünkü duygunun görülebilir dışavurumu, eğer diğer grup üyeleri kodu çözüp uygun şekilde tepki vermeseydi çok küçük bir evrimsel değere sahip olurdu (Juslin, 1997: 387).

Yapılan çalışmalarda; kod çözücüler ya da dinleyicilerin temel duyguları, sözel olmayan seslendirmelerden tanımada çoğunlukla başarılı oldukları gözlenmiştir (Laukka ve ark., 2013: 1), hatta bazı vokalizasyon çalışmaları, temel duygu olarak sınıflandırılmayan birçok duygunun bile oldukça başarılı bir şekilde tanındığını göstermiştir. Son 50 yıldır yapılan birçok araştırmada, dinleyicilerin konuşmacının sesinden duygulanımını doğru olarak tanıma becerisi incelenmiştir. Ses tonunu, farklı duygusal durumları yansıtacak şekilde kullanmaları istenen konuşmacıların, farklı duygusal ifadelerini, dinleyicilerin kendilerine sunulan duygu ifadelerinden hangisine uygun düştüğünü tahmin etmelerinin istendiği araştırmada, doğru tanıma oranı ortalama %60'tır (Akt. Scherer, 1995: 237). Scherer, Banse ve Wallbott (2001: 85), Avrupa, Asya, ABD'de farklı kültürel orijine sahip ülkelerde bütün duyguların tanınma oranlarını %66 olarak rapor etmiştir. Bu bulgular; spesifik duygular için farklı kültürlerde vokal karakteristiklerden yapılan çıkarımların evrensel olduğunu düşündürür. Genel olarak

korkudan sonra en iyi tanınan duygular, üzüntü ve öfke iken; iğrenmenin tanınması şans performansının biraz üstündedir. Farklı fizyolojik uyarımlara neden olan işitsel uyarılar aracılığıyla çocuk dinleyicilerde hedef duygular (üzüntü, gerilim, korku ve şaşkınlık) uyandırılmasının amaçlandığı çalışmada ise; duyguları doğru bir şekilde tanımlama oranı üzüntü, gerilim ve korku için %78.43 olurken; tüm hedef duyguların tanınma oranı %61.76 olarak bulunmuştur (Kim, Bang ve Kim, 2004: 424).

Bu bulgulardan yola çıkarak, farklı kültürlerde bile, duygusal dışavurumların başarılı bir şekilde algılanması nedeniyle duygusal dışavurumda evrensel bir bileşenin varlığından bahsetmek mümkündür. Buna göre bazı ses özelliklerinin evrimsel süreçte bazı duygularla ilişkilendirilmiş olması, bu kodların otomatik olarak algılanmasını ve iletilmesini sağlıyor gibi görünmektedir.

1.2 MÜZİKAL DUYGULAR

Psikologlar, eski dönemlerde estetik duyguları “psödo” duygular olarak tanımlamışlardır (Balz, 1914: 236). Sanat aracılığıyla deneyimlenen duyguların “normal” olmadıkları ileri sürülmüş; çünkü sanat, doğal değil yapay uyarıcı olarak tanımlanmıştır. Bu bakış açısıyla uyumlu olarak Hanslick’e göre (Akt., Robinson, 2005: 295), müzik belirli bir duyguyu temsil edemez ya da ifade edemez. Çünkü belirli duyguları tanımlayan belirli temsilleri ya da kavramları içermediği için, duygunun temsil edilmesi mümkün değildir. Müzik sadece duyguların dinamik boyutlarını temsil edebilir. Müziğin şiddeti, devinimi ve ahengindeki işitilebilir değişiklikler; dinleyende yükselme ve alçalma, hızlanma ve yavaşlama, melodilerin birbirine karışması ile hoşlanma hisleri uyandırır. Ancak bu, duyguların kendisini temsil etmek için yeterli değildir. Bu bakış açısına göre, müzik aşkla birlikte duyulan heyecanın, coşkunun ya da hoşlanmanın farklı boyutlarını ifade edebilir ama aşkın kendisini temsil edemez. Ancak dinleyicinin müzik sayesinde yaşadığı duygusal deneyimin, gözlenebilir ve gerçek duygularla birlikte ortaya çıktığına ilişkin bulgular mevcuttur (Akt. Juslin ve Sloboda, 2011: 432). Panzarella (1980) bu bulguları destekler nitelikte, 4 ana müzikal duygusal estetik deneyim boyutu tanımlamıştır:

- 1- Yenileyici heyecan hali, mest olma; dünyaya ilişkin değişmiş bir algı, dünyanın daha önce düşünülenenden daha iyi ve güzel olarak değerlendirilmesi.

- 2- Motor duyuşsal heyecan; fiziksel tepkiler (kalp atışında, solunumda, postür ya da lokomosyonda değişimler, ürperme ve tüylerin diken diken olması algıları, vb.) ve yarı fiziksel tepkiler (uçma hissi).
- 3- Geri çekilmiş heyecan; fiziksel ve sosyal çevreyle iletişimin kaybedilmesi.
- 4- Duygusal birleşme heyecanı; estetik nesneyle bir olma.

Müziğin estetik deneyiminin gerçek duygusal tepkilerle ilişkisi ve müziğin insan davranışlarını taklit ederek, duyguyu ifade edebilme özelliği olduğu görüşü çoğunlukla kabul görür. Buna göre; müziğin hareketi, insanların davranışlarındaki duygu karakteristiklerine benzer (Davies, 1980: 73). Dinleyici müziği duyduğunda, duygu ifadesinden önce işitsel bir örüntü duyar. Bu işitsel örüntü, insanların duygularını ifade ederken kullandıkları ses tonu ve akustik ipuçlarına benzer örüntüler içerir. Yani müzik, bahsedilen duygu herhangi bir insanın duygusu olmadığı halde, sadece duyguyu ifade edebilecek özelliklere sahiptir. Örneğin; insanlar üzgün olduklarında hareketleri yavaşlar, daha sessiz ve yumuşak bir tonda konuşurlar. Dolayısıyla bu karakteristikleri taklit eden yavaş ve yumuşak tondaki sakin bir müzik, üzüntüyü ifade eder ve evrimsel iletişim kuralları gereğince üzüntü uyandırır.

Müzikle insan arasındaki ilişki, iki insan arasındaki ilişkiye benzer (Koopman ve Davies, 2001: 268). Dinleyici müzikte, insanların hareketlerine benzer bir şekilde uyumlu ve gelişigüzel olmayan bir süreç algılar. Bu benzerlik nedeniyle müziğe empatiyle tepki verir. Aslında müziğin uyandırdığı temel duygu empatidir ve empati sayesinde dinleyici müzikle iletişim kurar. Ancak Meyer'in hata teorisine göre dinleyiciler, gerçekten deneyimledikleri duyguyu değil, müziğin ifade ettiğini düşündükleri duyguyu rapor edebilir ya da uyarılan duygunun ne olduğuna karar vermede hata yapabilirler (Akt; Kivy, 1999: 10). Buna göre dinleyici hüznü algılar, kendisi hüznü olmamasına rağmen müziğin hüznü ile duygusal heyecan yaşar. Bu heyecanı da hüznü olarak tanımlaması çok doğaldır. Hata teorisine göre; müzik dinleyiciyi derinden etkilediğinde, duygusal uyarılma ve heyecanın, duygu nesnesi ile tanımlanması mümkündür. Bu nedenle Kivy, müziğin; hüznü olduğu için dinleyenleri hüznülendirdiği, mutlu olduğu için dinleyenlerin mutlu olmasını sağladığı şeklindeki bakış açısına karşıdır (Kivy, 1999: 3). Ona göre müziğin duygusal etkileri bilişsel bir analizle ilişkilidir. Bu analize göre eğer bir kişi üzgün olduğunu söylüyorsa duygusunun bir nesnesi de vardır. Buna göre müzikal duyguların nesnesi, müziğin içindeki uyum ve güzelliğdir (Kivy, 1999: 9).

1.2.1 Müzikteki Duygunun Algılanması ile Müziğin Uyandırdığı Duygular Arasındaki Olası İlişkiler

Gabrielsson (2002: 131), algılanan duygu ile hissedilen duygu arasında 4 olası ilişki olduğunu ileri sürmüştür. Bunlar: *pozitif ilişki* (mutlu müzik dinleyicide mutluluk uyandırır), *negatif ilişki* (üzüntülü müzik dinleyicide mutluluk uyandırır), *sistemik olmayan ilişki* (mutlu müzik dinleyicide mutluluk ya da herhangi bir başka duygu uyandırır), *ilişkisizlik* (müzik dinleyicide mutluluk uyandırır ama dinleyici müzikte herhangi bir duygu algılamaz). Gabrielsson, bu dört olasılıktan pozitif ilişkinin daha yaygın ve daha yüksek olasılıklı olduğunu ileri sürer (2002: 139). Bu görüşle paralel olarak Davies (2011: 38), müziğin duygu uyandırması ile ilgili olarak iki aşamalı bir süreç olduğunu ileri sürmüştür. İlk aşamada dinleyiciler spesifik duygularla müzikal ipuçları arasındaki bağlantıları tanırlar. Duygusal tepki ikinci aşamada “bulaşma” yoluyla ortaya çıkar. Bir başka ifadeyle müziğe verilecek olan duygusal tepkiyi, dinleyicinin duygusal algıları yönlendirir. Bununla ilgili olarak elde edilen bulgular da algılanan ve hissedilen duyguların birebir aynı olmasa da aralarında oldukça benzer ve büyük ölçüde paralel bir ilişki olduğunu gösterir (Kallinen ve Ravaja, 2006: 205; Evans ve Schubert, 2008: 85; Kreutz ve ark., 2008: 118; Hunter, Schellenberg ve Schimmack: 2010: 53). Pozitif ilişkiye ek olarak müzikal değerlendirmelerin büyük kısmında (%61) algılanan ve hissedilen duygu aynı olmuştur (Evans ve Schubert, 2008: 85). Bu durumda, dinleyicide ortaya çıkan duygusal tepkinin önemli bir belirleyicisi olarak müzikte algılanan duyguları ele almak yanlış bir yaklaşım olmayacaktır.

1.2.2 Eklektik Yaklaşımda Müzikal Duyguların Ortaya Çıkış Mekanizması

Müzikal duygulara olan ilgi ve bu konudaki araştırmalar artıyor olmasına rağmen, müziğin duygu uyandırmada bu kadar etkili olmasının nedenine ilişkin sorular hala net cevaplar bulamamıştır. Müziğin bunu hangi mekanizmalar aracılığıyla başardığına dair de henüz bütün bir anlayış gelişmemiştir. Uzlaşmış duygu tanımlamalarına göre, mevcut amacı ya da eylemi etkileyen olguların değerlendirilmesi sonucu duygular oluşur (Mesquita ve Frijda, 1992: 180). Ancak müzik, direkt olarak herhangi bir eylemi ya da amacı etkileyecek işleve sahip olmadığı için, müziğin dinleyicilerde uyandırdığı duygularla ilgili olası aracı mekanizmalar ileri sürülmüştür (Juslin ve Vastfjall, 2008: 570):

Beyin sapı refleksleri: Müziğin şiddet, hız gibi basit akustik özelliklerine verilen otomatik tepkiler bu mekanizmanın temelini oluşturur. Müziğin bu özelliklerinin her birine verilen fizyolojik tepkiler, müzikten hoşlanma durumunu belirler. Berlyne'e göre insanlar, çok yüksek ve çok düşük uyarılmalar fizyolojik hoşnutsuzluk oluşturduğu için, kendilerinde optimum uyarılmaya neden olan müziklerden hoşlanırlar ve bu müzikleri dinlemeyi tercih ederler (Aktaran; Juslin ve Laukka, 2010: 225).

Duygusal bulaşma: Bu olgu, müzikteki algılanan duygusal ifadenin içsel olarak taklit edilmesi olarak tanımlanabilir. İnsanlar, diğerlerinin yüz ifadelerinden, ses tonlarından duygularını tanırlar ve sosyal etkileşimin bir gereği olarak bu duyguları ilkel bir şekilde taklit ederler. Müzik de duygusal ses tonuna benzer özellikler taşıdığı için, insan sesi aracılığıyla kurulan duygusal iletişimin bir benzeri, müzik aracılığıyla da kurulur (Juslin ve Laukka, 2003: 802).

Görsel imgeleme: Müzik, görsel imgelemeyi uyarmada oldukça etkilidir (Juslin ve Laukka, 2010: 225). İmgelerin müzikle ilişkili olması gerekmez. Müziği dinlerken dinleyicinin zihninde ortaya çıkan görsel imgelerin duygusal doğası da müziğin uyandırdığı duyguları etkiler ve güçlendirir.

Epizodik bellek ve ilişkisel bağlantılar: Müzik, sıklıkla bireyin kişisel yaşamında belirgin ve önemli duygusal olaylarla ilişkilendirilir. Arada kurulan bu güçlü bağlantı sayesinde, müzik birey tarafından her deneyimlendiğinde, duygusal olay da hatırlanır ve o duygu tekrar deneyimlenir. Bu mekanizma aracılığıyla en sık deneyimlenen duygu ise tahmin edilebileceği gibi nostaljidir (Juslin ve Laukka, 2010: 225). Konečni de müziğin duygusal kaynağının bellek bağlantıları olduğunu ileri sürer (2008: 123). Buna göre müzik, bellekte kaydedilmiş güçlü gerçek yaşam olayları ve anılar aracılığıyla duygu ortaya çıkarır. Çünkü duygusal tepkiler, daha önce müzikle ilişkilendirilmiş ancak müzikle ilgili olmayan duygusal yaşam olaylarının zihinsel temsilleridir.

Müzikal beklenti: Müzikal yapının kademeli ilerlemesi ve beklenen ya da beklenmedik devamlılıkla ilgili bir mekanizmadır. Müzik parçalarının gerilim ve uyarılma bölümlerini, tatmin edici bir çözülme izlemelidir. Dinleyicinin beklentisi, çözülmenin belirli bir zamanda gerçekleşeceği üzerinde oluşur ve beklentinin gerçekleşip gerçekleşmemesi farklı duygular uyandırır. Ancak dinleyicinin bu farklı durumlara nasıl duygusal tepkiler verdiğini anlamak ve belirlemek zordur (Juslin ve Laukka, 2010: 224).

Müzik ve duygu arasındaki ilişki ile ilgili bir başka yaklaşım da sosyal etkileşim içinde olan insanın, karşısındakinin eylemlerini anlamasını sağlayan ayna nöron sisteminin, duyguların iletilmesinde de devreye girdiğine ilişkin ileri sürülen görüştür (Gallese, Keysers ve Rizzolatti, 2004: 396). Bu yaklaşımı savunanlar, müzik ve dinleyici arasında da buna benzer bir sistem olduğunu ileri sürer. Ancak bu sürece bellek (Brown ve ark., 2004: 2035) ve ödül mekanizmalarının (Blood ve Zatorre, 2001: 384) da dahil olduğunu göz önüne alırsak, oldukça karmaşık bir ağın aktive olduğunu düşünebiliriz.

1.2.3 Akustik İpuçları ve Performans Özelliklerinin Duygularla İlişkisi

Duygular; evrimsel yaklaşımın savunduğu gibi, sosyal varlıklar olan insanların kendi içsel duygusal durumları ile ilgili diğer insanlara gönderdikleri bir dizi ses sinyali içeren bir iletişim biçimi (Oatley ve Johnson-Laird, 2014) ise; müzik de diğer duygusal iletişim kanalları gibi evrimleşmiş olmalıdır ve duygusal iletişim dinamiklerini anlamak, müziğin duygusal iletişimdeki rolünün de anlaşılmasını sağlayacaktır (Juslin ve Sloboda, 2001). Buna göre vokal dışavurum ve müzik arasındaki paralelliği savunan evrimsel yaklaşımın temel varsayımları şunlardır (Juslin ve Laukka, 2003: 775):

- 1- Temel duyguların iletişimi hem vokal hem de müzikal ifadede ortaya çıkar.
- 2- Akustik özellikler işin içine dahil olduğu sürece, kültürel farklılıklar olmayacaktır.
- 3- Vokal ve müzikal ifadedeki temel duyguların tanınma becerisi yaşamın ilk yıllarında gelişir.
- 4- Her iki kanalda da temel duyguların iletişimi için benzer akustik ipuçları örüntüleri kullanılır.

Evrimsel bakış açısına göre; müziğin duygusal ifade ediciliğinin kaynağı; duygusal davranış, konuşma ve düşüncelerin temel karakteristiklerini taklit etmesidir (Juslin ve Laukka, 2003: 771). İnsanlar belirli kültürel ve eğitimsel sınırlar dahilinde müziğin anlamını, kodları çözerek algırlar ve tepki verirler (Wedin, 1972: 241). Her ne kadar müziğin duygusal özelliklerine ilişkin temel fiziksel öncüllerin deneysel olarak araştırılmasında genellemeler yapmak konusunda temkinli olmak gerekiyorsa da tempo, perde, ses yüksekliği, armoni, ritim ve majör-minör modların etkisi araştırılmış ve bu elementlerin müziğin duygusal özellikleri ile ilişkili oldukları bulunmuştur (Wedin, 1972:

242). Buna göre müziğin şiddeti, niteliği, tınısı, modu, ses perdesi, sesler arasındaki perde farkı gibi özellikleri; insanın duygusal sesinin özellikleriyle benzer örüntüler oluşturur. Bu örüntüler bir dizi halindedir, dizi ilerledikçe çeşitli değişimler olur. Şiddetin artması ya da azalması, ses tonunun değişimi, perde farklılıkları duygunun ayırıcı bir şekilde ifade edilmesini sağlıyor gibi görünmektedir. Örneğin *mutluluk*; ortalama tempo, yüksek ses seviyesi, melodide geniş perde aralıkları, majör mod, ahenkli; *üzüntü*; yavaş tempo, alçak ses seviyesi, alçak perde, dar perde aralıkları, minör mod, hafif ahenksiz; *kaygı*; hızlı tempo, ortalama ses seviyesi, alçak perde, minör mod, ahenksiz, *öfke*; hızlı tempo, yüksek ses seviyesi, yüksek perde, minör mod, ahenksiz müzikal ipuçları ile ilişkili iken karışık ipuçları içeren müzikler (majör modda yavaş tempo) belirsiz duygular uyandırır (Reisensein, 1995; Akt. Oatley ve Johnson-Laird, 2014: 137). Konuşma hızı ya da müziğin temposu ile ses şiddetinin, mutluluk ve öfke ifadesinde artarken; üzüntü ve hassasiyette azaldığı gözlenmiştir (Juslin ve Luakka, 2003: 772). Ayrıca ses şiddetindeki değişkenliğin de; korku ve öfkede artarken, üzüntü ve hassasiyette azaldığı belirlenmiştir. Frekans, yoğunluk ve süreklilik açısından olumlu duygular (mutluluk ve hassasiyet), olumsuz duygulardan (korku ve üzüntü) daha ahenkli olarak değerlendirilebilir.

5 temel duyguda vokal dışavurum ve müzik performansı için ortak akustik özellikler şu şekilde sistematize edilebilir (Juslin ve Laukka, 2003: 802):

Öfke: Hızlı konuşma/tempo, yüksek ses yoğunluğu/ses seviyesi, ses yoğunluğu farklılıkları/ses seviyesinde değişkenlikler, fazla yüksek frekans, enerjisi, yüksek perde, temel frekansta perde değişkenliklerinin fazla olması, tiz perde konturları, hızlı ses başlangıçları/ton atakları ve mikroyapısal düzensizlikler.

Korku: Hızlı konuşma/tempo, düşük ses yoğunluğu/ses seviyesi (panik hali haricinde), ses yoğunluğu farklılıkları/ses seviyesinde değişkenlikler, az yüksek frekans enerjisi, yüksek perde, temel frekansta perde değişkenliklerinin azlığı, tiz perde konturları, ve birçok mikroyapısal düzensizlikler.

Mutluluk: Hızlı konuşma/tempo, orta derecede yüksek ses yoğunluğu/ses seviyesi, orta derecede yüksek frekans enerjisi, yüksek perde, temel frekansta perde değişkenliklerinin fazla olması, tiz perde konturları, hızlı ses başlangıçları/ton atakları ve çok az mikroyapısal düzensizlik.

Üzüntü: Yavaş konuşma/tempo, düşük ses yoğunluğu/ses seviyesi, ses yoğunluğu farklılıkları/ses seviyesinde çok az değişkenlik, az yüksek frekans enerjisi, düşük perde, temel frekansta perde değişkenliklerinin azlığı, pes perde konturları, yavaş ses başlangıçları/ton atakları ve mikroyapısal düzensizlikler.

Sevgi-Şefkat: Yavaş konuşma/tempo, düşük ses yoğunluğu/ses seviyesi, ses yoğunluğu farklılıkları/ses seviyesinde çok az değişkenlik, az yüksek frekans enerjisi, düşük perde, , temel frekansta perde değişkenliklerinin azlığı, pes perde konturları, yavaş ses başlangıçları/ton atakları ve mikroyapısal düzensizlikler.

Piyano performansının insan sesiyle, 4 temel duygu (öfke, üzüntü, mutluluk, korku) açısından karşılaştırıldığı çalışmada da, müzik ve insan sesi arasında ortak bir kod olduğu fikrini destekleyen bulgular elde edilmiştir (Liu ve Xu, 2015: 12, 13). Piyano tuşlarına uygulanan parmak gücü ve vokal seslendirme gücünün karşılaştırıldığı araştırmada, öfke ve mutluluk, her iki durumda da yüksek parmak gücü ve seslendirme gücü ilişkili iken, üzüntü en düşük parmak gücü ve seslendirme gücü dinamikleriyle ilişkili bulunmuş, korku için ortalama değerdeki dinamikler etkili olmuştur.

Tempo, tonalite ve armonideki manipülasyonların dinleyicilerde farklı duygusal etkiler yarattığı belirlenmiştir (Balkwill ve Thompson, 1999: 47; Hunter, Schellenberg ve Schimmack, 2010: 55). Batı müziğinde majör modun pozitif ve coşkulu duygularla, minör modun ise negatif ve sönük duygularla ilişkili olduğu gözlenmiştir (Hevner, 1935: 110). Majör mod, armonik olmayan melodiler ve hızlı tempo sıklıkla pozitif ve mutlu duygularla ilişkilidir; minör mod, armonik melodiler ve yavaş temponun negatif ve hüznü duygularla ilişkili olduğu belirlenmiştir (Webster ve Weir, 2005: 19-39). Minör moddaki armonik olmayan melodilerde de hızlı temponun mutlulukla ilişkili olduğu gözlenmiştir. Ayrıca temponun, duygusal etkileri açısından, temel bir bileşen olan tonalite özelliğinin bile ayırt edilemediği erken gelişimsel dönemlerde ayırt edilebilir olması (Bella, Peretz, Rousseau ve Gosselin, 2001: B8); bu interaktif ilişkide temponun daha belirleyici olduğunu düşündürmektedir.

Güney Hindistan'ın klasik müziği olarak kabul edilen *Carnatic* müzik ve Batı müziği ile yapılan, dinleyicilerden müziği duygusal olarak değerlendirmelerinin istendiği çalışmada, her iki sistemde de daha geniş melodi aralıkları pozitif-heyecanlı duygularla; daha küçük melodi aralıkları negatif-sönük duygularla ilişkili bulunmuştur (Bowling,

Sundararajan, Han ve Purves, 2012: 6). Kùltùrlerarası farklılıklara rağmen, en belirgin duygu kategorileri olan “mutluluk” ve “üzüntü” en kolay algılanan ve aktarılan müzikal duygular olurken, en zor aktarılan duygu “şaşkınlık” olmuştur (Argstatter, 2015: 12). Japon dinleyiciler, Japon, Hint ve Batı kùltürlerine ait farklı müzikleri, duygusal ve akustik özellikleri açısından benzer şekilde ilişkilendirmişlerdir (Balkwill, Thompson ve Matsunaga, 2004: 347). Buna göre neşe, hızlı tempo ve basit melodi; üzüntü, hızlı tempo ve karmaşık melodi; öfke, yüksek ses ve daha karmaşık melodi ile ilişkili bulunmuştur. Batı ve Afrika (Mafa yerlileri) kùltürlerinden, diğer kùltüre ait müziklere daha önce hiç maruz kalmamış katılımcılar, her iki kùltüre ait müzik parçalarını dinlediklerinde, mutluluk, üzüntü ve korku duygularını benzer şekilde rapor etmişlerdir (Fritz ve ark., 2009: 573). Farklı kùltürlerden dinleyiciler farklı duygusal tarzlardaki şarkıları (ninniler, ağıtlar, savaş şarkıları, festival şarkıları), kullanılan akustik karakteristikler açısından benzerlikler olduğu için başarıyla kategorize edebilirler (Akt. Juslin ve Laukka, 2003: 775). Örneğin, ağıtlar tipik olarak yavaş tempo, düşük ses seviyesi ve yumuşak tınılı iken, festival şarkıları ve marşlar hızlı tempolu, yüksek ses seviyesi ve sert tınılıdır. Bu bulgulardan hareketle; akustik ipuçları ile duygusal etki arasında, kùltürel değerlerin ötesinde bir ilişki var gibi görünmektedir.

Bazı araştırmacılara göre ise; duygusal etkileşim açısından müziğin “ne olduğu” değil, “nasıl icra edildiği” daha önemlidir. Müzik parçasının özellikleri, farklı performanslarda farklı değerlere karşılık gelir. Bütün performanslarda, kağıt üzerinde tanımlanan özelliklerden sapmalar ve bazı çeşitlemeler vardır. İracılar çoğunlukla, müziğin teknik özelliklerini kurallara uygun bir şekilde uygulamaya odaklanırken diğer taraftan duygusal tanımlama ve ifade için de çaba harcarlar (Gabrielsson, 2002: 138). Bu performans dışavurumu, aynı müziğin farklı icralardaki zamanlama, tını ve perde gibi özelliklerdeki sapmalarıyla tanımlanır (Palmer, 1997: 118). Aynı müzik parçası birçok farklı yolla icra edilebilir ve icra edildiği yol, dinleyicilere spesifik duygular iletir. İracılar, duygunun vokal ifadesinden kaynaklanan, her biri spesifik duygularla ilişkili akustik ipuçlarını kullanarak, müzik performansı aracılığıyla dinleyicilerle duygusal iletişim kurarlar (Juslin ve Laukka, 2003: 774). İracıların perde, zamanlama, ses yüksekliği gibi öğeleri temel alarak, en azından bazı duyguları (neşe, heyecan, öfke, huzur, keder, sıkılganlık; Thompson ve Robitaille, 1992: 86); (mutluluk, öfke, üzüntü, korku, şefkat; Juslin ve Laukka, 2003: 797) dinleyicilere aktarabildiği bilinmektedir. En belirgin

duygusal iletişim temel duygular için gerçekleşirken; ihtişam, görkem gibi karmaşık duygularla ilgili dinleyici değerlendirmeleri tutarsızdır (Gabrielsson ve Juslin, 1996: 87).

Çalışmalar, bazı duygularla bazı performans özelliklerinin ilişkili olduğunu göstermektedir (Juslin, 2000: 1803). *Öfke*; yüksek ses seviyesi, spektrumda çoklu yüksek frekans enerjisi, legato seslendirme, küçük seslendirme değişkenlikleri; *üzüntü*; düşük ses seviyesi, spektrumda çok az yüksek frekans enerjisi, legato seslendirmesi ve küçük seslendirme değişkenlikleri; *mutluluk*; yüksek ses seviyesi, spektrumda ortalama frekans enerjisi, staccato seslendirme ve çoklu seslendirme değişkenlikleri; *korku*; çok düşük ses seviyesi, spektrumda çok az yüksek frekans enerjisi, staccato seslendirmesi ve büyük seslendirme değişkenlikleri ile ilişkili bulunmuştur. Ancak müzikal yapıdaki değişimlerin, dinleyicinin duygusal deneyimini etkilediğini gösteren bulgulara ek olarak, hangi performans değişimlerinin hangi duygu ifadesi için önemli olduğunu belirlemek hala problemlidir. Bunun nedeni, icracının istemli duygusal dışavurumunun, enstrüman, melodi, akustik özellikler ve müzisyenin kendisinden bağımsız bir etkiye sahip olmasıdır. Çünkü performansın duygusal ifadesini etkileyen akustik kodlara ek olarak, icracının sosyal öğrenmeleri, anıları ve aldığı müzik eğitimi performansta bireysel farklılıkların ortaya çıkmasına neden olur (Juslin, 2000: 1810). Müziğin duygusal iletişimi örtük bilgi içerdiğinden, icracılar bu probleme dair tatminkar bilgi verememektedir.

1.2.4 Müzikal Duyguları Etkileyen Bireysel, Kültürel ve Bağlamsal Faktörler

Her ne kadar müzikal aktivitelerin duygusal, algısal ve bilişsel aktiviteler açısından kültürel etkenlerden bağımsız özellikleri olsa da, duygusal ifadeler ve duygusal tepkilerin farklı kültürlerden gelen farklı bireylerde kesin olarak ortak olduğu söylenemez. Müziğe verilen duygusal tepkiler, müziğin belirli özellikleri tarafından belirlenmesinin yanında, dinleyicinin kültürel geçmişine ve bireysel özelliklerine de bağlıdır (Gregory ve Varney, 1996: 51). Tanıdık kültüre ait müzikler ve temel duygular için duygusal iletişimin daha tutarlı olarak ortaya çıktığı gözlenmiştir (Laukka ve ark., 2013: 10). Ayrıca müzikle duygusal etkileşim kurma, bireycilik ve seküler toplumsal değerlerle negatif ilişki göstermektedir (Boer ve ark., 2012: 365). Daha kolektivist ve daha geleneksel kültürlerden gelen dinleyicilerin, müzikle daha fazla duygusal etkileşim kurdukları gözlenmiştir. Bu

bulgularından yola çıkarak, müzik ve duygular arasındaki ilişkiyi etkileyen en belirgin faktörlerden bahsedilecektir.

1.2.4.1 Öğrenme ve Beklenti

Kivy'ye göre (Akt., Robinson, 2005: 301), müziğin duygusal etkisi, sadece insanların ses ve davranışları ile müzik konturları arasındaki benzerlik veya fizyolojik uyarımla açıklanamaz. Kivy'e göre minör modda çalınan bir müziğin insanları hüzünlendirmesinin nedeni, yalnızca minör mod ile insan sesi arasındaki benzerlik değil, minör mod ile olumsuz duygular arasında kurulan öğrenilmiş bir ilişki de olabilir. Bir başka ifadeyle, bir müzik parçasının hüzün uyandırmasının nedeni; ya o konturun hüzünlü insan sesine benzemesi ya da söz konusu konturun o kültürde hüzünle eşleştirilmiş olmasıdır.

Meyer'e göre ise, müzikal duygular; müzikal sesler ile o müzikal sistemin altında yatan yapıya ilişkin bilgidен kaynaklanan öğrenilmiş beklentiler arasındaki ilişkinin bir sonucu olarak ortaya çıkar (1956: 23). Farklı diller olduğu gibi her biri farklı perde aralıkları, farklı tonalite ve farklı sistemler barındıran farklı müzik sistemleri vardır. Bu bilgiler basit bir şekilde maruz kalmaya bağlı olarak öğrenilir. Hiçbir müzik eğitimi almamış Batılı dinleyiciler bile, bir şekilde daha önce maruz kaldıkları için, Batı müzik sistemi bilgisine sahiptirler. Bu bakış açısını destekler nitelikteki çalışmaya göre; bir müzik parçasına verilen duygusal tepkiler, o müzik parçasına tekrarlı olarak maruz kaldıkça yani dinleyici, müziğin altında yatan yapısal özellikleri öğrendikçe artar (Sloboda, 1991: 113). Ancak yenidoğanların da müziği yetişkinler gibi algıladığına ilişkin olarak elde edilen veriler bu teoriye ters düşmektedir (Trainor ve Heinmiller, 1998: 78).

Gelecekte olacak olan olaylara ilişkin beklentiler oluşturmak, hayatta kalma için kritiktir. Oluşturulan beklentiler birtakım duyguları da ortaya çıkarır. Bu aşamada Huron (2006: 7) beklenti tarafından ortaya çıkarılan duyguların içerdiği, işlevsel olarak birbirinden bağımsız 5 fizyolojik mekanizma tanımlamıştır. Bu sistemlerin her biri birbirinden bağımsız olarak otomatik ya da kontrollü süreçler içeren duygular oluşturabilir. Buna benzer bir mekanizmanın, müzik dinlerken dinleyicide oluşan beklentiler aracılığıyla da ortaya çıktığı ileri sürülmektedir. Söz konusu mekanizmalar şunlardır: *İmgeleme*; gelecekteki bir olayın sonuçlarını düşünürken ortaya çıkan duyguları; *gerilim*; beklenen

belirli bir olayın hazırlık aşamasında artan uyarılmışlık ve dikkat sonucu ortaya çıkan duyguları; *öngörü*; pozitif ya da negatif değerli duygular üreten doğru ya da yanlış öngörüler; *reaksiyon*; öğrenme ve alışma dışındaki tepki sistemleri tarafından oluşturulan dikkat öncesi ve otomatik duyguları ve *değerlendirme*; mevcut çıktılarla ilişkili olarak yapılan çıkarımların geriye dönük olarak değerlendirilmesi ile ortaya çıkan duyguları uyarır. Müzik parçaları da çoğunlukla dinamik bir yapıdadır. Bir başka ifadeyle melodi, ritim, tempo, ses şiddeti gibi özellikler bir örüntü için değişimler gösterirler. Süregiden, aniden ya da aşamalı olarak değişen özellikler, dinleyicilerde farklı beklentiler oluşturur. Örneğin, görece uzun bir süre boyunca aynı ritmin tekrarlanması dinleyicide bir gerilim hali ortaya çıkarır ve bu gerilim bir noktada çözülmelidir. Dinleyici bu gerilimli evre boyunca, çözülme beklentisi içindedir. Çözülme evresinin ne zaman ve nasıl ortaya çıkacağı da dinleyicinin müzikle kurduğu duygusal iletişimi etkileyecektir.

1.2.4.2 Cinsiyet

Müzikle kurulan duygusal iletişim, cinsiyete göre de farklılık göstermektedir. Genellikle kadınlar müzik dinlerken, erkeklere göre daha sık ve daha yoğun duygusal deneyim yaşarlar (Liljeström, 2011: 41). Kadınların, müziği daha çok duygusal etkileşim nedeniyle dinledikleri (Boer ve ark., 2012: 362) ve üzüntülü müzik nedeniyle erkeklere göre daha fazla duygusal etkilenme bildirdikleri (Taruffi ve Koelsch, 2011: 8) rapor edilmiştir. Ergenlik dönemindeki kadınlar da müziği duygulanım ve duygusal etkileri için dinlerken, erkekler daha çok kimlik oluşturma ve diğerlerini etkileme amacıyla dinlerler (North, Hargreaves, and O'Neill (2000); Akt; Colley, 2008: 2041). Ayrıca duygu uyandırmaya odaklanan daha hafif müzikler (pop, dans, vb.) kadınların daha çok ilgisini çekerken, erkekler çoğunlukla agresyon oluşturan dominant ve sert müzikleri (rock, metal, rap, vb.) tercih ederler (Schwartz ve Fouts, 2003: 207).

Cinsiyete bağlı olarak ortaya çıkan bu farklılıkta, toplumsal cinsiyet rolleri ve şemaların etkisi olabilir. Duygusallık ya da duygularını ifade etme davranışı, feminenlikle bağlantılı olarak algılandığı için (Bem, 1981: 354), kadınlar müzikle ilgili olarak erkeklere göre daha fazla duygu deneyimi yaşar veya daha fazla duygusal deneyim rapor ederler. Bu bakış açısıyla cinsiyetten ziyade feminenlik etkili faktör olduğuna göre, daha feminen

erkeklerin daha maskülen erkeklere göre daha fazla müzikal duygu deneyimi rapor etmesi olasıdır. Ancak buna ilişkin bir bulguya rastlanmamıştır.

1.2.4.3 Yaş

Müziğin düşünsel işlevleri (değerler, bilişsel odaklanma vs.) yaş ile belirgin bir şekilde ilgili olmasına rağmen, duygusal etkilerinin yaşla ilişkisi bulunamamıştır (Boer ve ark., 2012: 362). Yenidoğanların da müzik ve müzik benzeri örüntüleri işleme biçiminin, yetişkinlerinkine benzediği gözlenmiştir (Trehub, 2001: 1). Bakım verenlerin bebeklere, yavaş ve yüksek perdeden söylediği ninniler bebeklerin gevşemesini sağlarken; yenidoğanların ahenkli müziğe, ahenksiz müziğe göre daha pozitif duygusal tepkiler verdiği rapor edilmiştir (Trainor ve Heinmiller, 1998: 85). Yenidoğanların bile müziğin ve insan sesinin duygusal mesajına, duygusal olarak karşılık verebilmesi, bu ilişkinin evrimsel değerini ve duygusal iletişimin hayatta kalmak için gerekli olduğunu düşündürmektedir (Trainor ve Heinmiller, 1998: 78).

Müzik ve duygu arasındaki ilişkiyi araştıran çoğu araştırma gençlik dönemine odaklansa da müziğin duygusal etkileri her yaş grubunda yoğun olarak ortaya çıkmaktadır. Ergenlik öncesi dönemde (Ashley, 2006: 952); yetişkinlikte (Greasley ve Lamont, 2006: 965); çocuklukta (Ziv ve Goshen, 2006: 310) müziğin duygusal sistemdeki etkisi oldukça belirgindir. Örneğin, okulöncesi dönemdeki çocuklarda arka plan müziğinin mutlu ya da hüzünlü olmasının duygusal çıkarımları etkilediği, müzik mutlu olduğunda mutlu zihinsel imgeler ve sahneler oluşurken, müzik hüzünlü olduğunda hüzünlü zihinsel imgeler olduğu rapor edilmiştir (Ziv ve Goshen, 2006: 309).

1.2.4.4 Kişilik Faktörleri

Müziğin dinleyiciler üzerindeki duygusal etkilerinin, dinleyicilerin kişilik özelliklerinden etkilenebileceğini gösteren araştırmalar sıklıkla 5 ana kişilik faktörü yaklaşımını (John ve Srivastava, 1999: 102-138) kullanmaktadır. Buna göre genel olarak müzikten duygusal olarak etkilenme; empati puanı yüksek olan bireylerde daha belirgin iken, duygusal kararlılık boyutu ile duygusal etkilenmenin negatif ilişkili olduğu gözlenmiştir (Taruffi ve Koelsch, 2011: 13). “Dışadönüklük” ve “deneyime açıklık” kişilik

faktörlerinde yüksek puan alan dinleyicilerde, müzikal duyguların daha sık ortaya çıktığı belirlenmiştir (Liljeström, 2011: 41). “Güçlü” kişilik faktöründe yüksek puan alan ve heavy metal müzik tercih eden ergen bireylerin, sosyal tolerans faktörü yüksek olan ve daha hafif ve duygusal müzikleri tercih edenlere göre, müziğe daha umutsuz, bunalımlı ve aşırı uyarılmış tepkiler verdikleri gözlenmiştir (Schwartz ve Fouts, 2003: 210). “Deneyime açıklık” boyutunda yüksek puan alan dinleyiciler, müzik dinlerken daha fazla ürperme rapor ederken (Colver ve El-Alayli, 2015: 9); yine “deneyime açıklık” ve “empati” boyutunda yüksek puan alan dinleyicilerin üzüntülü müziğe verdikleri duygusal tepkilerin daha yoğun olduğu belirlenmiştir (Vuoskoski, Thompson, McIlwain ve Eerola, 2012: 315).

1.2.4.5 Otobiyografik Bellek

Her dinleyicide müziğe verilen duygusal tepkiler, farklı düzeylerde ortaya çıkabilir. Müziğin dinleyici için anlamı ve müziğe verilen duygusal tepkiler oldukça subjektiftir (Koopman ve Davies, 2001: 268). Koku gibi, bellekteki anıları geri getirmede güçlü bir ipucu görevi yapan müziğin bu özelliğine ilişkin iki olası sebep ileri sürülmüştür (Scherer ve Zentner, 2001: 369). Öncelikle müzik, bireyin hayatında belirli kişisel olaylarla ve sosyal hayatının belirli dönemleri (evlilik ve diğer törenler, festivaller vb.) ile ilişkilendirilir. Müziğin, aynı zamanda bellek sistemleriyle de bağlantılı olan ventral striatum, orta beyin, talamus, orbitofrontal korteks, anterior singulat korteks ve insula gibi limbik sistem yapılarını aktive ettiği bilinmektedir (Brown ve ark., 2004: 2035) ve bu yapılar ilkel beyin alanları oldukları için kaydedilen veriler, daha sonraki girdilere karşı oldukça dayanıklıdır. Bu yüzden müzik eseri dinleyiciye; bir arkadaşını, belirli bir olayı, hayatının travmatik ya da mutlu bir dönemini hatırlatabilir, duygusal deneyimleri uyandırmada ve eski anıları geri getirmede güçlü bir ipucu olarak görev yapar. Bu şekilde geri getirilen anılarla eşleşmiş olan müzikler “bilme hissi” uyandırır. Dinleyici, müziğin adını, varsa sözlerini ya da ne zaman dinlediğini bile hatırlamadan, sadece deneyimlediği duyguyu hatırlar ve tekrar deneyimler (Jäncke, 2008: 3). Bu durumda deneyimlenen duygu müziğin akustik özelliklerinden daha ziyade, ilişkilendirildiği anıyla bağlantılıdır.

1.2.4.6 Sosyal Bağlam □

Müziğin duygusal etkisi, kesinlikle sosyal bağlamdan bağımsız değildir. Özellikle karmaşık duygular, bağlamsal ve durumsal faktörlerden oldukça etkilenirler. Müziğin sosyal yönünün anlaşılabilmesi için de işlevlerinin belirlenmesi ve insanların müziği hangi durumlarda hangi amaçlarla dinlediğinden bahsetmek gerekir. Günlük hayatta müzik dinlerken hissettikleri duygular sorulduğunda dinleyicilerin en sık rapor ettikleri 10 duygu şu şekildedir: mutlu, rahatlamış, sakin, duygulanmış, nostaljik, hoşnut, aşk, üzüntü, özlem, hassasiyet (Juslin ve Laukka, 2010: 231, 233). Başka bir çalışmada ise öğrencilerin en yüksek oranda belirttiği duygular şunlar olmuştur: mutlu, rahatlamış, üzgün, duygulanmış, sıkılmış, nostaljik, gergin, eğlenmiş, kutsal (ruhani), hassas, ilgili, öfkeli, ruhanilik, özlem, hoşnutluk. Mutluluk-coşku, haz-eğlence ve öfke-kızgınlık duygularının sıklıkla sosyal ortamlarda ortaya çıkarken; sakinlik-ferahlık, nostalji-ilgi ve üzüntü-melankoli duygularının çoğunlukla yalnızken ortaya çıktığı gözlenmiştir (Liljeström, 2011: 41).

Günlük hayatta yapılan aktivitelerle ilişkili olarak, işlevlerine göre tercih edilen müzikler farklılaşır. RESPECT-MUSIC ölçeği maddeleriyle yapılan faktör analizi, müziğin 10 farklı işlevini ortaya çıkarmıştır (Boer ve ark., 2012: 359). Bu faktörler; arkadaşlarla sosyal bağlar oluşturma, aile bağlarını geliştirme, stresin dışavurumu ve azalması, duygusal işlev, dans etme, arkaplan işlevi, bilişsel odaklanma, politik eğilimler, kültürel kimlik, değerler ve kişisel gelişimdir. Müziğin günlük hayatta hangi işlevler için dinlendiğine ilişkin bir çalışmada rapor edilen işlevler ise şu şekildedir (Juslin ve Laukka, 2010: 232): duyguları ifade etmek, salıvermek ve etkilemek için (%47); rahatlamak ve sakinleşmek için (%33); eğlenmek ve zevk için (%22); eşlik eden bir arkaplan müziği olarak (%16); iyi hissetmemi sağladığı için (%13); temel bir ihtiyaç olduğu için, müzik olmadan yaşayamam (%12); müziği sevdiğim için (%11); enerjik olmak için (%9); anılarımı canlandırmak için (%4); diğer işlevler (%11). Duyguları ifade etmek ve etkilemek, rahatlamak ve sakinleşmek, eğlenmek, iyilik hissi ve enerjik olmak işlevlerinin sıklıkla rapor edilmiş olması, müzikle kurulan duygusal iletişimin günlük hayatta önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir.

Dinleyicilerin çalışma ortamında ise, sıklıkla klasik, rock ve pop başta olmak üzere indie ve dans müzikleri dinledikleri rapor edilmiştir (Haake, 2011: 112, 115). Çalışırken müzik dinlemelerinin sebebi sorulduğunda katılımcılar müziği, duygudurumu iyileştirici,

rahatlatıcı ve mutlu edici olarak tanımlamışlardır. Rapor edilen stres seviyelerine göre işyerinde stresli grupta olan katılımcılar için, müziğin rahatlatıcı ve stres azaltıcı etkisi daha belirgin olarak ortaya çıkmıştır. Çalışma ortamındaki iyilik ve refah halini pozitif duygulanımın fazlalığı ile ilişkilendiren bireylerin, müziği pozitif duygulanım yaşamak için kullanma sıklığının daha fazla olduğu gözlenmiştir.

1.2.5 Müzik Tarzları ve Duygusal Etkileri

Günlük hayattaki deneyimlerimizden de bildiğimiz gibi farklı müzik tarzları, farklı duygusal etkiler ortaya çıkarabilmektedir. Farklı müzik tarzları ile yaptıkları çalışma sonucunda Rentfrow ve ark. (2012: 163) tarafından, 5 temel boyutta tanımlanan müzik tarzlarının her birinin farklı duygusal etkilere sahip olduğu belirlenmiştir:

Yumuşak (soft rock, R&B); sakin, yavaş, romantik

Mütevazı (folk, country-rock, rock'n roll); agresif olmayan, yumuşak, rahatlatıcı

Sofistike (klasik, opera, geleneksel caz); ilham verici, dinamik, huşu uyandıran

Yoğun (klasik rock, punk, heavy metal); agresif, sakin ve romantik olmayan

Modern (rap, elektronik, Latin, acid caz); ritmik, elektronik, hüzünlü olmayan duygusal etkilerle ilişkilendirilmiştir.

Operatik müziğin de genel olarak pozitif duygular uyandırmakla birlikte, aşkınlık, hayret ve üzüntü duygularını da sıklıkla ortaya çıkardığı bulunmuştur (Balteş, Avram, Miclea ve Miu, 2011: 152). Buna karşın heavy metal müziğin; mutsuzluk, öfke ve kaygıyı ifade etme yoluyla rahatlatıcı ve sakinleştirici bir etkisi olduğu söylenebilir (Arnett, 1991; Akt. Schwartz ve Fouts, 2003: 206). Ney müziğinin ise dinleyicilerin öfke ve kaygısını azaltmada pozitif etki yaptığı ve dinleyicileri rahatlattığı gözlenmiştir (Sezer, 2012: 426).

1.2.6 Müzikal Duygu Modelleri

Daha önce bahsedildiği gibi müzik ve duygu arasındaki ilişki, birçok farklı yaklaşım temelinde incelenmektedir. Bazı araştırmalar müziğin ifade ettiği duygulara odaklanırken, bazı araştırmalar dinleyicinin duygusal tepkilerine odaklanır. Bu nedenle bu araştırmacıların ileri sürdüğü müzikal duygu modelleri de temel olarak ikiye ayrılmaktadır.

1.2.6.1 Müziğin İfade Ettiği Duygulara Odaklanan Modeller

1.2.6.1.1 Ayrık duygu modeli

Bu modele göre tüm insanlarda ortak olan, evrim sürecinde ortaya çıkmış, evrensel 6 temel duygu (öfke, iğrenme, korku, mutluluk, üzüntü ve şaşkınlık) vardır (Ekman, 1992: 550). Ancak bu duygular, yüz ifadeleriyle yapılan çalışmalar sonucunda modelleştirildiği için, bazıları müzikal duygu modeli için uygun değildir. Müzik dinlerken iğrenme ya da şaşkınlık duygularının deneyimlenme olasılığı çok düşüktür. Bu yüzden modelin revize edilmiş versiyonlarında müziğe uygun olmayan duygular çıkarılır; örneğin bir versiyonunda mutluluk, üzüntü ve korku duyguları kullanılmıştır (Vieillard ve ark., 2008: 720).

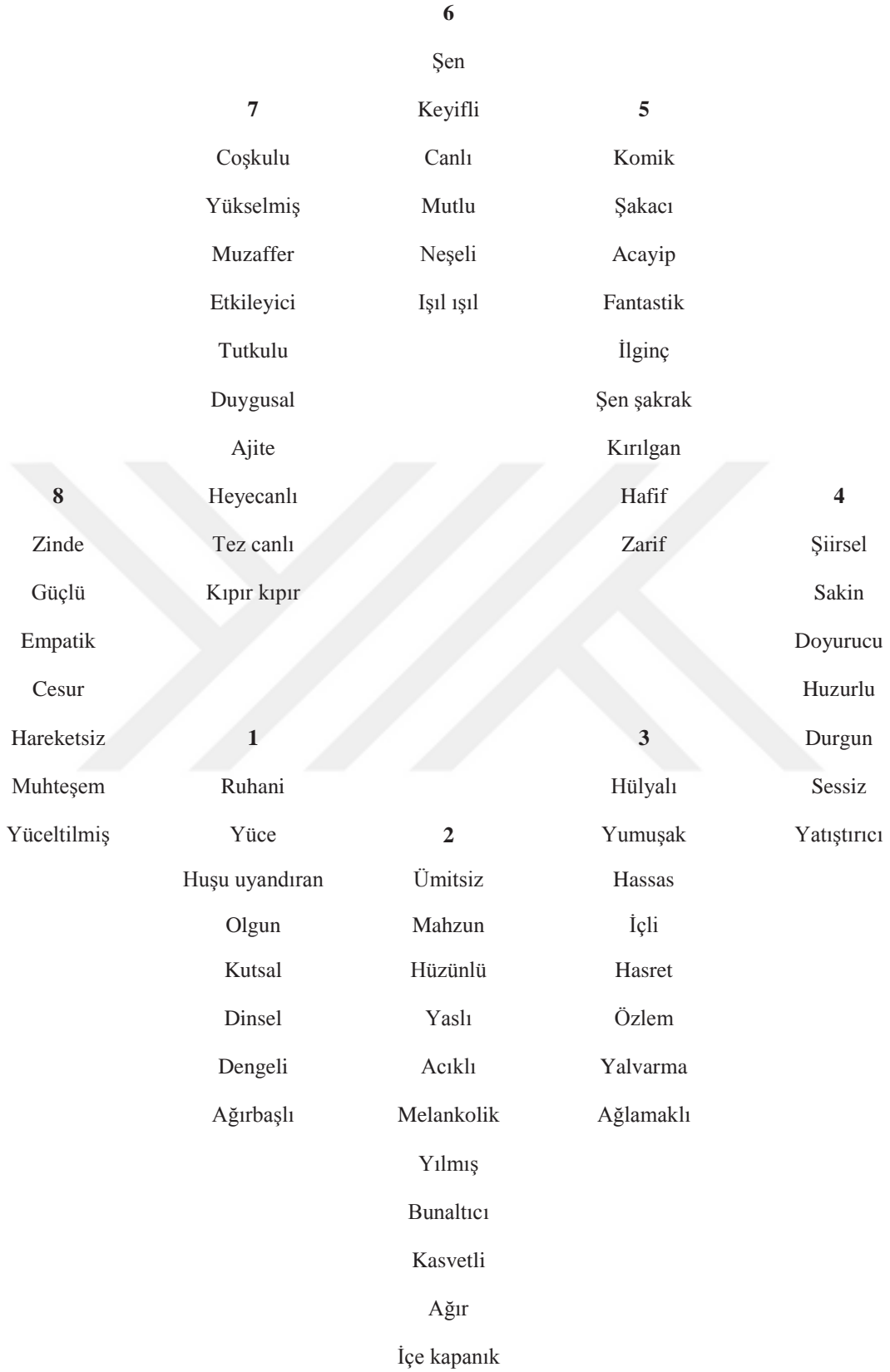
Juslin ve Laukka (2003: 776), bir model önermemiş olmalarına karşın, ayrık duygu modeli yaklaşımına paralel şekilde 5 temel duygu kategorisi tanımlamıştır. Bu kategoriler ve her bir kategorinin içerdiği duygular şu şekildedir: *öfke*; agresiflik, hiddet, soğukkanlı öfke, yıkım/zarar verme, engellenme, şiddet, nefret, tedirginlik, bastırılmış öfke, *korku*; kaygı, gerginlik, panik, korunma, ürkme, terör, endişe, dehşete kapılma, *mutluluk*; sevinç, coşku, eğlence, hoşnutluk, heyecan, neşe, keyif, *üzüntü*; çaresizlik, umutsuzluk, depresyon, yas, hüznün, gam, tasa, *sevgi-şefkat*; yakınlık, aşk, sevecenlik, merhamet, tutku duygularını kapsar. Bu 5 genel duygu kategorisinin kullanılmasının sebebi, sadece bu 5 duygu kategorisinde vokal ifade ve müzikal performans için yeterli kanıt olmasıdır. Bunlar da temel duygulara denk gelir. Ayrıca bunlar, çocuklar tarafından kullanılan ilk duygu terimleridir, duyguların bilişsel temsillerinde temel seviye kategorileri olarak görev alırlar. Buna rağmen, müziğin temel duygular dışında karmaşık birçok farklı duyguyu da uyandırdığı bilindiği için (Juslin, 2013: 237), ayrık duygu modeli müzikal duyguları değerlendirmede yeterli olmamaktadır.

1.2.6.1.2 Hevner'in kategorik çembersel modeli

Ayrık duygu modeli gibi kategorizasyona dayalı olan bu modelde 8 farklı kategoriye ayrılmış duygu sıfatlarının hayali bir çember oluşturduğu varsayılır (Hevner, 1936: 250). Her bir grubun içindeki sıfatlar anlamsal olarak birbiriyle yakından ilişkili iken, birbirinden fiziksel olarak uzaklaştıkça grupların niteliği de buna bağlı olarak farklılaşır. Yani birbirine yakın olan grupların ortak özellikleri paylaşma olasılığı fazla

iken, birbirinden uzaklaştıkça grupların ortak özellik paylaşma olasılığı azalır. Birbirine yakın olan kategorilerin belirli karakteristikleri benzer olduğu için, müziğin sürekliliği içinde bu gruplar arasında yapılan duygu geçişlerinde, duygunun özelliği açısından kulağa garip gelen bir değişim olmaz. Hevner'in modeli, ayırık duygu modeline kıyasla daha spesifik ve sistematik bir modeldir. Ele aldığı duygular açısından bakıldığında ise, daha sonra ortaya atılan diğer modellerden çok farklı değildir, olası müzikal duyguların çoğunu içinde barındırarak geniş bir duygu yelpazesini temsil eder. Model Şekil.1'de gösterilmiştir.





Şekil 1. Hevner'in Kategorik Çembersel Modeli (1936).

1.2.6.1.3 Wedin'in üç boyutlu modeli

Müzikal duygusal deneyime ilişkin 3 tane iki uçlu boyut ileri sürülmüştür (Wedin, 1972: 249): *gerilim/rahatlama* boyutunun pozitif ucu enerji, güç, hareketlilik, ajitasyon, canlılık; negatif ucu ise hassaslık, sakinlik, melankoli, dalgalılık duygularını içerir. *Neşe/hüzün* boyutunun pozitif ucu mutluluk, sevinç, coşku, hoşnutluk; negatif ucu ise korku, tehdit, endişe, üzüntü, ızdırap duygularını temsil eder. *İhtişam/abeslik* boyutunun pozitif ucu görkem, ağırbaşlılık, yücelik, grandiyözite; negatif ucu ise canlılık, popülerite, anlamsız neşe duygularını kapsar.

1.2.6.1.4 Russell'in iki boyutlu modeli

Russell'in modelinde ise 28 duygu, "uyarılma" ve "değer" adı verilen iki temel boyutun oluşturduğu düzlemde farklı noktalarda yer alırlar (Russell, 1980: 1168). İki temel boyutun 8 alt boyutunun uzamsal yapıdaki geometrik konumları şu şekildedir: Hoşnutluk= 0°, coşku= 45°, uyarılma= 90°, sıkıntı= 135°, hoşnutsuzluk= 180°, depresyon= 225°, mahmurluk= 270°, ferahlık= 315° (Russell, 1980: 1166). Bu 8 boyutlu yapıda uzamsal olarak birbirine yakınlaştıkça duygular arasındaki benzerlikler artarken, konum olarak birbirinden uzaklaştıkça da farklılıklar artmaktadır. Model Şekil.2'de gösterilmiştir.



Şekil 2. Russell'ın İki Boyutlu Modeli (1980).

1.2.6.2 Müziğin dinleyicide ortaya çıkardığı duygulara odaklanan Modeller

1.2.6.2.1 Müziğe yönelik bilişsel duygusal tepki testi

Bu test, müziğin bir anlamı olduğu, müzikteki anlamın algılanmasının verilecek olan tepkiyi yönlendirdiği varsayımlarını temel alır. Müziğe verilen tepkileri, sistematik ve test edilebilir hale getirebilmek için iki ana boyutta ele almıştır: duygusal ve bilişsel tepkiler (Bartel, 1992: 16). Buna göre 12 afektif bipolar boyut ortaya çıkmıştır (Bartel, 1992: 18). Bunlar; heyecanlanmış - heyecanlanmamış, duygusal – duygusal olmayan, unutulabilir – unutulmaz, neşeli – hüzünlü, ilham verici – ilham verici olmayan, heyecanlı – depresif, hissizleştirici – canlandırıcı, soğuk – sıcak, karamsar – sevinçli, heyecanlı – sıkıcı, tatsız – keyifli, hoş – rahatsız edici boyutlarıdır.

1.2.6.2.2 Asmus'un 9 faktörlü modeli

Asmus, (1985), 99 farklı duygu terimi ile ilgili dinleyicilerin yaptıkları değerlendirmeler sonucunda 9 faktörlü bir yapı tanımlamıştır (Akt: Juslin ve Laukka, 2010: 233). Her bir faktörün kendi içinde kapsadığı duygu terimlerinin, müziğe verilen duygusal tepkileri temsil etme gücü oldukça yüksektir. Bu açıdan daha sonradan ileri sürülen müzikal duygu modelleriyle oldukça benzerdir. Bu modele göre duygu boyutları ve kapsadığı duygular şu şekildedir:

Kötülük faktörü: öfke, intikam, zalimlik, nefret, engellenmişlik.

Duyumsal faktör: sevgi, şefkat, güzel, romantik.

Güç faktörü: muzaffer, kahramanca, gösterişli, vatansever, görkemli.

Mizah faktörü: komik, esprili, eğlenmiş, şakacı, neşeli.

Ruhani faktör: huzurlu, sakin, rahatlamış, nazik, hoşnut.

Özlem faktörü: hasret, özlem, yalnızlık.

Depresyon faktörü: depresif, kasvetli, üzgün, umutsuz, keyifsiz.

Yatıştırıcı faktör: dalgın, düşünceli, dingin, yatışmış, durgun.

Eylem faktörü: kararlı, enerjik, gayretli, coşkun.

1.2.6.2.3 Cenevre müzikal duygu ölçeği (GEMS-45)

Müziğin ifade ettiği duygular ile dinleyicilerin algıladıkları ve hissettikleri duyguları birbirinden ayırmak veya ayrı değerlendirebilmek zordur. Müzik ve duygu arasındaki ilişkiyi ele alan gerek felsefi görüşler gerekse görgül çalışmalar, dinleyicilerin müzikteki duyguyu kendiliğinden ve hiçbir çaba harcamadan algıladıklarını ve duygusal iletişimin evrimsel ve işlevsel yönünün bir sonucu olarak müzikteki duyguyu bizzat hissettiklerini ileri sürmektedir (Spencer, 1857: 398; Scherer, Banse ve Wallbott, 2001: 85; Laukka ve ark., 2013: 1). Bu yüzden müziğin ifade ettiği duyguları açıklayan modellerin, müziğin dinleyiciler üzerindeki etkilerini açıklamaya çalışırken de kullanılmasında sakınca yoktur. Ancak bu noktada, spesifik olarak dinleyicilerin duygusal deneyimlerini, müzik dinlerken hissettikleri duyguları belirleme amacıyla geliştirilen ilk ölçme aracı olan Cenevre Müzikal Duygu Ölçeği, literatürde önemli bir yere sahiptir. Ölçek, ayrık duygu modeli ve Russell'ın iki boyutlu modeli ile tutarlı (Vuoskoski ve Eerola, 2011: 168), 9 faktörlü bir yapıdır (Zentner, Grandjean ve Scherer, 2008: 506). Dinleyiciler tarafından tutarlı bir şekilde rapor edilmiş, müziğin ortaya çıkardığı duygusal durumları temsil eden 45 duygu terimi, 9 faktörde (şaşkınlık-harika, aşkınlık-üstünlük, enerji, şefkat, nostalji, sakinlik, sevinçli etkileşim, gerilim, üzüntü) temsil edilmektedir. Gelişmeye ve değişmeye açık olmakla birlikte müzikal duyguları geniş kapsamlı bir şekilde temsil eden GEMS-45, diğer modellerle uyumlu ve tutarlı, kullanışlı bir model olarak tanımlanabilir.

Müzikal duygu araştırmalarında sıklıkla farklı modeller ve yaklaşımlar benimsenir. Yukarıdaki modellerin tamamı ele alındığında ise alanda sıklıkla kullanılan iki yaklaşım olduğu söylenebilir. Bunlar; birbirinden farklı temel duyguları farklı kategorilerde ele alan ayrık duygu kategorileri yaklaşımı ile bütün temel ve karmaşık duyguları duygusal yoğunluklarına göre farklı boyutlarda ya da faktörlerde ele alan boyutsal yaklaşımdır. Örneğin, katılımcılara temel duygu terimlerinden oluşan bir liste sunan ve bu duygular arasından hissettiklerini işaretlemelerini isteyen araştırmacıların, ayrık duygu kategorileri varsayımını ele aldığı söylenirken; katılımcılardan duygusal yoğunluk değerlendirmesi yapmalarını isteyen araştırmacıların boyutsal yaklaşımı benimsediği söylenebilir. Boyutsal yaklaşımı benimseyen bu çalışmada da, yukarıda bahsedilen özellikleri nedeniyle çalışmanın amaçlarına daha uygun olduğu düşünülen Cenevre Müzikal Duygu Ölçeği (GEMS-45) modeli temel alınmıştır.

2. KLASİK TÜRK MÜZİĞİ VE DUYGULARLA İLİŞKİSİ

Klasik Türk Müziği, oluşumu ve teorik açıklamaları Orta Asya ve Pers Uygarlığına kadar dayanan, Osmanlı Devleti döneminde yükselişe geçmiş, Arap ve Fars kültürlerinden de etkilenmiş, Cumhuriyet döneminde modern halini almaya başlamış bir müzik türüdür. Cumhuriyet döneminde “sanat müziği” olarak adlandırılmaya başlanmıştır.

2.1 KLASİK TÜRK MÜZİĞİNİN TEMEL YAPISI VE ÖZELLİKLERİ

Batı müziğinden farklı olarak Türk müziği armonik değil, melodiktir. Aynı anda sadece tek bir melodi vardır. Armoni yerine melodiye yapılan bu vurgu, Batı müziğinin tonal yapısından farklılaşan Türk müziğinin modal olarak adlandırılmasının nedenlerinden biridir. En önemli ikinci farklılık ise, Batı müziğinde temel olarak var olan iki moda (majör ve minör) karşılık olarak Türk müziğinde tanımlanmış yaklaşık 600 makam bulunmasıdır (Tanrıkorur, 2003; Akt., Taşkın, 2005: 10).

2.1.1 Perdeler

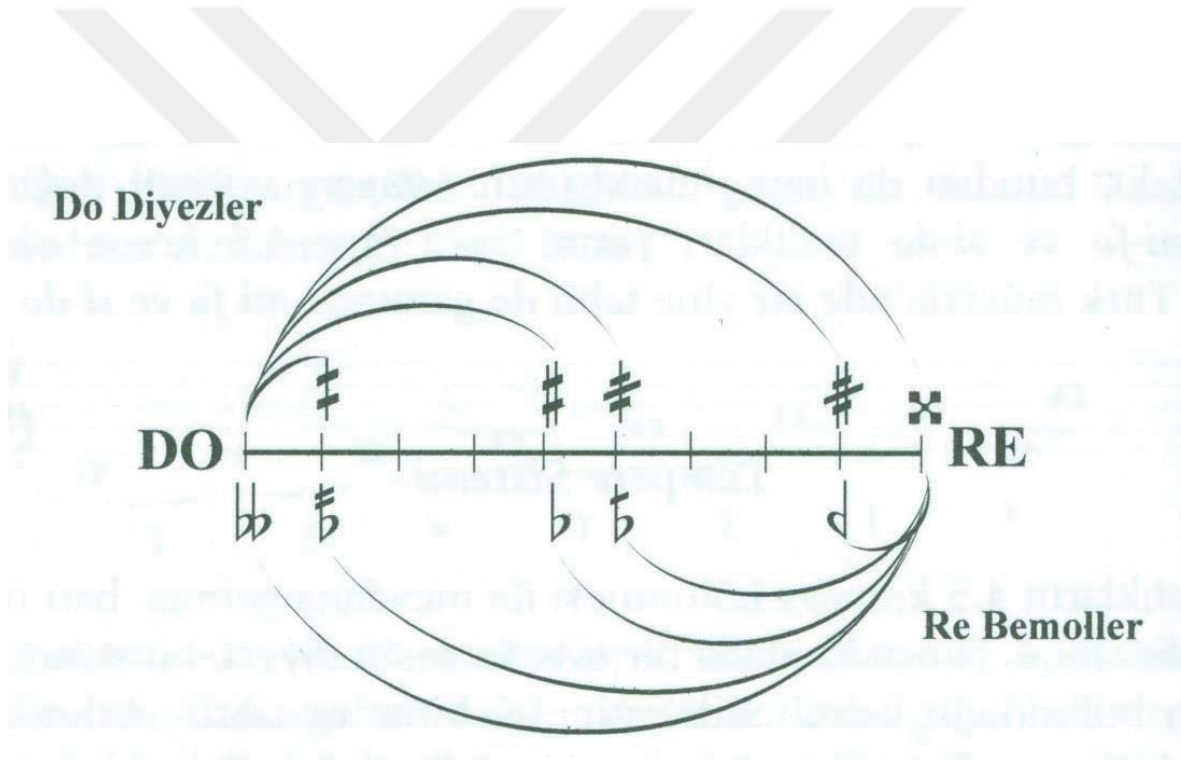
Batı müziğinde on iki tonlu tampere sistem dikkate alındığında, 1 oktavda 12 ses (örneğin Türk müziğindeki orta sekizli oktava karşılık gelen dördüncü oktav için sesler şu şekildedir; Do, Re bemol, Re, Mi bemol, Mi, Fa, Fa bemol, Sol, Sol bemol, La, La bemol, Si) varken, Türk Müziği’nde 1 oktavda 25 perde (örneğin orta sekizli için bu perdeler şu şekildedir; kaba çârgâh, kaba nîm hicâz, kaba hicâz, kaba dik hicâz, yegâh, kaba nîm hisâr, kaba hisâr, kaba dik hisâr, hüseynâşirân, acemaşirân, dik acemaşirân, ırak, geveşt, dik geveşt, râst, nîm zirgüle, zirgüle, dügâh, kürdî, dik kürdî, segâh, bûselik, dik bûselik) vardır (Can, 2002: 176). Perde aralıklarının bu kadar küçük olması, perde kullanımını daha çeşitli hale getirerek Klasik Türk Müziğini zenginleştirir. Tiz ve orta sekizlide bulunan perdelerin isim ve yerleri Şekil 3.’te gösterilmiştir.

Tiz Çârgâh (DO)	ÇÂRGÂH (DO)
Tiz Dik Bûselik	Dik Bûselik
Tiz Bûselik (Sİ)	BÛSELİK (Sİ)
Tiz Segâh	Segâh
Dik Sünbûle	Dik Kürdî
Sünbûle	Kürdî
MUHAYYER (LÂ)	DÛGÂH (LÂ)
Dik Şehnâz	Dik Zîrgûle
Şehnâz	Zîrgûle
Nîm Şehnâz	Nîm Zîrgûle
GERDÂNIYE (SOL)	RÂST (SOL)
Dik Mâhûr	Dik Geveşt
Mâhûr	Geveşt
Eviç	Irak
Dik Acem	Dik Acem Aşîrân
ACEM (FA)	ACEM AŞÎRÂN (FA)
HÛSEYNÎ (MÎ)	HÛSEYNÎ AŞÎRÂN (MÎ)
Dik Hisâr	Kaba Dik Hisâr
Hisâr	Kaba Hisâr
Nîm Hisâr	Kaba Nîm Hisâr
NEVÂ (RE)	YEGÂH (RE)
Dik Hicâz	Kaba Dik Hicâz
Hicâz	Kaba Hicâz
Nîm Hicâz	Kaba Nîm Hicâz
ÇÂRGÂH (DO)	Kaba Çârgâh (DO)
TİZ SEKİZLİDE	ORTA SEKİZLİDE

Şekil 3. Türk Müziğinde Tiz ve Orta Sekizlide Bulunan Aralık ve Perdelerin İsim ve Yerleri.

2.1.2 İkili Aralıklar

Batı müziğinde, “T= tam”, “Y= yarım” olmak üzere majör modda ikili aralıklar, T-T-Y-T-T-T-Y; minör modda ikili aralıklar, T-Y-T-T-Y-T-T şeklindedir. Klasik Türk Müziği’nde ise iki ses arasındaki aralık “koma” adı verilen 9 eşit parçaya bölünmüştür. 8 ses arasındaki ikili aralıklar; 9-9-4-9-9-9-4 şeklindedir. Tam aralık (tanini) 9 koma ile ifade edilirken, bakiyye aralığı 4 komaya karşılık gelir. Bunun dışında 1 komalık aralık, 5 komalık aralık (küçük mücennep) ve 8 komalık aralıklar (büyük mücennep) kullanılır. İkili aralıkların bu özelliği nedeniyle, Batı müziğindeki değiştirme işaretlerine (bemol, diyez) ek olarak, farklı koma değerlerini temsil eden arıza işaretleri kullanılmaktadır. İkili aralık bemol ve diyezleri Şekil 4.2te gösterilmiştir.



Şekil 4. İkili Aralık Bemol ve Diyezleri.

2.1.3 Karar

Türk müziğinde 4 tip karar vardır: tam karar, yarım karar, asma karar, tiz karar (Çelikkol, 2000: 85).

Tam karar (durak): Dizinin başlangıç sesi, dizinin tam karar perdesidir. Dizinin seslendirilmesi bu perdeyle başlar ve yine bu perdeyle sonlanır. Tam karar perdesi, makamın en önemli sesidir. Batı müziğindeki karşılığı tonik sesidir.

Yarım karar (güçlü): Basit makamlarda, makam dizisini meydana getiren dörtlü ve beşli dizilerden ilkinin son perdesi, ikincisinin başlangıç sesidir. Parçanın ortalarında geçici karar perdesi olarak kullanılır. Bileşik makamların bazılarında ise, yarım karar görevini 3. derecedeki perdeler alabilmektedir. Makamın en önemli ikinci perdesi yarım karar perdesidir. Batı müziğindeki karşılığı dominant sesidir.

Asma karar: Eser içerisinde başka bir makama hatırlatma yapmak için kullanılan kısa süreli kalıplardır. Asma kararlar makamın dizisi içinde herhangi bir ses olabildiği gibi genellikle de hatırlatılmak istenen makam ile asıl makamın ortak seslerinden bir olur. Asma kararlarda asla başka bir makama geçiş yapılmaz çünkü asıl makamın özellikleri ortadan kalkar.

Tiz karar: Tam kararın, bir oktav üzerinde olan perdedir.

2.1.4 Yeden

Batı müziğinde yarım yeden varken (*leading note*), Türk müziğinde iki tip yeden (tam ve yarım yeden) vardır. Yeden; genellikle parçanın bitişinde, karar perdesinden önce, kullanılan makama göre karar perdesinden bir tam aralık ya da bakiyye aralığı kadar pest olan sese yeden adı verilir (Çelikkol, 2000: 82, 84). Dizinin seslendirilmesi sonlandırılırken karar perdesinden sonra yeden sesine inilir ve tekrar karar sesine çıkılarak dizi sonlandırılır. Yeden, dizinin karar perdesinin belirginleştirilmesini sağlar, bitiş duygusunu güçlendirici sestir. Bazı dizilerin yedeni, karar perdesinin 1 tanini pest perdesidir, örneğin hicaz dizisinin karar perdesi düğâh (la), yedeni ise rasttır (sol); bazı dizilerin yedeni, karar perdesinin 1 küçük mücennep pest perdesidir, örneğin, nikriz tam beşlisinin karar perdesi râst (sol), yedeni ise ırak (fa diyez) perdesidir. Bunun dışında bir istisna olarak bûselik dizisinin iki yedeni vardır. Karar perdesi düğâh (la) olan bûselik dizisi bazen râst (sol), bazen nim zirgûle (sol diyez) yedeni ile karar verir.

2.1.5 Seyir

Makamları birbirinden ayırt eden en önemli özelliklerden biri de seyirdir. Arel – Ezgi ekolü 3 farklı seyir tanımlamıştır: çıkıcı seyir, inici seyir ve çıkıcı-inici seyir. Çıkıcı seyir, tam karar perdesinden yine tam karar perdesine doğru devam eder. İnici seyir ise tiz karardan tam karar perdesine doğru yani tizden peste doğru seyreder. Çıkıcı-inici seyir ise yarım karardan tam karar perdesine doğru seyreder.

2.1.6 Makam

Türk Müziği'nde müzikal yapının temelinde makamlar vardır. Batı müziğindeki iki temel moda (majör ve minör) karşılık olarak Türk müziğinde bilinen yaklaşık 600 makam vardır, ancak günümüzde bunların yaklaşık 30 tanesi kullanılmaktadır. Makamlar belli dizilerin (gamların) belli seyir kurallarına bağlı kalarak işlenmesi ile meydana gelmektedir. Makamların oluşumunda kullanılan aralıklar, inici-çıkıcı seyir özellikleri, seyir özelliklerine göre kullanılan perdelerin pestleşmesi ya da tizleşmesi ve buna bağlı olarak aralıkların değişmesi farklı makamları oluşturur (Yahya Kaçar, 2005: 16).

Ses aralıkları ve makamların tanımlanması farklı ekollerde farklı şekillerde ele alınmıştır. Kantemiroğlu ekolüne göre makamları tanımlayan ve birbirinden ayırt eden tek özellik seyirdir. Karar, yeden vb. özellikler seyir özelliklerinden kaynak alır. Arel – Ezgi ekolüne göre makamın bir özelliği iken, Kantemiroğlu ekolüne göre makamın kendisidir. Ancak yalnızca seyir ile ilgili açıklamalar yapan Kantemiroğlu ekolünün aksine, makam müziğini bütün olarak daha sistematik açıkladığı için günümüzde kabul gören ekol Arel-Ezgi ekolüdür (Can, 2002: 175).

Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde perdeler, başlangıç noktası tayin edilen kaba çârgâh perdesinin, üzerine 11 beşli dizi ve altına 12 beşli dizi eklenerek bulunan aralıkların bir oktav alanı içine toplanmasıyla elde edilir (Yarman, 2007: 1). Bu sisteme göre makamlar dörtlü ve beşli dizilerden oluşurlar (Çelikkol, 2000: 70). Bu dizilerin her birinde ses aralıklarının koma değerleri sabittir ve belirli bir formüle uymak zorundadır. Bir tam dörtlü 22 komalık aralıktan oluşurken, 1 tam beşli 31 komalık aralıktan oluşur. Bazı dörtlü ve beşliler ile aralıklarının koma değerleri şu şekildedir:

Dörtlüler: Çârgâh dörtlüsü (9-9-4), Bûselik dörtlüsü (9-4-9), Kürdî dörtlüsü (4-9-9), Râst dörtlüsü (9-8-5), Uşşâk dörtlüsü (8-5-9), Hicâz dörtlüsü (5-12-5), Sabâ eksik dörtlüsü (8-5-5).

Beşliler: Çârgâh beşlisi (9-9-4-9), Bûselik beşlisi (9-4-9-9), Kürdî beşlisi (4-9-9-9), Rast beşlisi (9-8-5-9), Hüseyinî beşlisi (8-5-9-9), Hicâz beşlisi (5-12-5-9), Segâh beşlisi (5-9-8-9), Müste'âr beşlisi (9-5-8-9), Hüzâm beşlisi (5-9-5-12), Nikrîz beşlisi (9-5-12-5), Pençgâh beşlisi(9-9-8-5), Ferahnâk beşlisi (5-9-9-8), Nişâbûr beşlisi (8-5-9-4).

Dörtlü ve beşli dizilerin tanımlanması daima pestten tize doğrudur. Örneğin, Çârgâh beşlisinin aralıkları pestten tize doğru 9-9-4-9 koma şeklindedir, aynı dizi tizden pestte doğru seslendirilecek olduğunda 9-4-9-9 aralıklı Bûselik beşlisi gibi görünse de, aslında inici Çârgâh beşlisidir.

Makamlar; basit, şed (göçürülmüş) ve mürekkebe (bileşik) makamlar olmak üzere üçe ayrılır.

2.1.6.1 Basit Makamlar

Tam dörtlü ve tam beşli diziler birleşerek basit makamları oluştururlar (Çelikkol, 2000: 79). Güçlü perdeleri dörtlü ile beşli dizilerin ek yerindedir. Sekiz sesli dizilerdir ve bu dizi makamın bütün özelliklerini taşır. Türk müziğinde 13 tane basit makam vardır: Çârgâh, Bûselik, Kürdî, Râst, Nevâ, Hicâz, Hüseyinî, Uşşâk, Hümâyun, Uzzâl, Zirgûleli Hicâz, Karcığâr, Basit Sûznâk.

2.1.6.2 Şed (Göçürülmüş) Makamlar

Göçürme ya da transpoze etme, makam dizisini kendi karar perdesinden başka bir perdeyi karar perdesi kabul ederek, aralık değerlerini bozmadan ve gerekli arıza işareti değişikliklerini yaparak oluşturmaktır (Özkan, 2015: 211). Ancak her ne kadar transpoze etme ile benzer bir işlem de olsa, göçürülmüş makamlarda ana dizilerin özellikleri korunmaz, göçürme sayesinde çeşni ya da seyir açısından farklılaşarak özgün bir yapıya ulaşırlar. Bu şekilde göçürülen makam dizisi, göçürüldüğü karar perdesinin adıyla anılır, örneğin Dügâh'ta Râst dizisi gibi. Bu şekilde başka perdelere göçürülmüş makamlar; Çârgâh, Bûselik, Kürdî, Zirgûleli Hicâz, Nev'eser ve Segâh'tır. Bu makamların bazı

perdelerdeki şedleri, farklı isimler alarak şed makamları oluşturmuşlardır. Göçürülmüş makamlar ve perdeleri şu şekildedir:

1- Çârgâh makamı şedleri

Râst perdesinde: Mâhûr makam

Acem Aşîrân perdesinde: Acem Aşîrân makamı

2- Bûselik makamı şedleri

Râst perdesinde: Nihâvend makamı

Hüseyî Aşîrân perdesinde: Ruhnüvâz makamı

Yegâh perdesinde: Sultanî Yegâh makamı

3- Kürdî makamı şedleri

Râst perdesinde: Kürdîlihiczâkâr makamı

Hüseyî Aşîrân perdesinde: Aşkefzâ makamı

Yegâh perdesinde: Ferahnümâ makamı

4- Zirgüleli Hicâz makamı şedleri

Râst perdesinde: Zirgüleli Sûznâk ve Hiczâkâr makamı

Irak perdesinde: Evcârâ makamı

Hüseyî Aşîrân perdesinde: Sûz-i Dil makamı

Yegâh perdesinde: Şedd-i Arabân makamı

5- Nev' eser makamı şedleri

Acem Aşîrân perdesinde: Reng-i Dil makamı

6- Segah makamı şedleri

Nîm Hicâz perdesinde: Heft-gâh makamı.

2.1.6.3 Mürekkeb (Bileşik) Makamlar

Herhangi bir makamda seyrederken, aynı kurallara bağlı başka bir makama geçmeye geçki denir. Benzer ses sayısı fazla olan birbirine yakın makamlarla geçki yapılabildiği gibi, ortak ses sayısı az olan birbirine uzak makamlarla da geçki

yapılabilmektedir. Bu şekilde farklı çeşni ve dizilerin birbiriyle geçkilerinin, özel karakteristikler kazanmasıyla bileşik makamlar oluşur. Tizden peste doğru sıralanan ve karar verdikleri perdeye göre bileşik makamlar şu şekildedir:

Bûselik perdesinde karar veren mürekkeb makamlar.

Segâh perdesinde karar veren mürekkeb makamlar.

Dügâh perdesinde karar veren mürekkeb makamlar.

Râst perdesinde karar veren mürekkeb makamlar.

Irak perdesinde karar veren mürekkeb makamlar.

Acem Aşîrân perdesinde karar veren mürekkeb makamlar.

Hüseynî Aşîrân perdesinde karar veren mürekkeb makamlar.

Yegâh perdesinde karar veren mürekkeb makamlar.

Günümüzde hala kullanılmakta olan onlarca makam olması nedeniyle her birinin özelliklerinden bahsetmek anlamlı olmayacaktır. Bu nedenle yalnızca bu çalışmada kullanılan makamlar ele alınacaktır. Bu makamların özellikleri şu şekildedir (Özkan, 2015: 115-597; Teymur, 2010: 63-184):

Hicâz Makamı: Basit makamdır. Yerinde Hicâz dörtlüsüne Nevâ'da Râst beşlisinin eklenmesiyle oluşur. Karar perdesi Dügâh, güçlüsü Nevâ perdesidir. Asma karar perdeleri Nîkrîzli Nîm Hicâz, Dik Kürdî başta olmak üzere Nevâ'da Bûselik'li, Hüseynî'de Uşşâk'lı ve Hicâz'lı perdeleridir. Hem tiz tarafından hem de pest tarafından genişleyebilir. Seyri inici-çıkıcı veya çıkıcı olarak kullanılır. Karar perdesinden veya güçlü civarından başlar, diziyi meydana getiren perdelerde gezerek güçlü üzerinde Râst çeşniyle yarım karar yapılır. Asma kararlar da gösterildikten sonra Dügâh'ta Hicâz dizisiyle karar verilir. Makam dizisi Şekil 5.'te gösterilmiştir.



Şekil 5. Hicâz Makamı Dizisi.

Hüseyî Makamı: Basit makamdır. Yerinde Hüseyî beşlisine Hüseyî'de Uşşâk dördlüsünün eklemesiyle oluşur. Karar perdesi Dügâh, güçlüsü Hüseyî perdesidir. Karakteristik asma karar perdesi Çârgâh'tır. Seyri inici-çıkıcıdır. Güçlü Hüseyî perdesi civarında başlar, karar perdesinde başlasa bile hemen güçlüye çıkar. Dizinin perdelerinde gezindikten sonra Hüseyî'de Uşşâk çeşnili yarım karar yapılır. Seyir boyunca asma kararlar da vurgulanır ve Dügâh'ta Hüseyî dizisiyle karar verilir. Makam dizisi Şekil 6.'da gösterilmiştir.



Şekil 6. Hüseyî Makamı Dizisi.

Hüzzâm Makamı: Mürekkebe makamıdır. Nazariyatta, yerinde Hüzzâm beşlisine Eviç'te Hicâz dördlüsünün eklenmesiyle oluştuğu şekilde tanımlanır. Ancak Hüzzâm eserlerde çok daha farklı çeşniler kullanılır. Hatta Eviç'te Hicâz dördlüsü bulunan dizi çok az kullanılır. Bunun dışında Nevâ üzerindeki bakıyye bemollü Hisâr perdesi seslendirilirken Hisâr'dan 1 koma daha dik basmak gerekir, hatta bu sesin tam Hüseyî basıldığı eserler bile vardır. Bazen de Segâh makamına geçkiler o kadar fazladır ki, eserin makamı Segâh olarak algılanır. Bu farklılaşmalar, bestecinin manipülasyonu ve icracının performansı ile ilgilidir. Karar perdesi Segâh, güçlüsü Nevâ perdesidir. Hüzzâm makamını meydana getiren bütün çeşnilerin buldukları perdeler asma karar perdeleridir. Seyri inici-çıkıcıdır. Bazen güçlüden, bazen de Hüzzâm dizisi seslerinden başlar. Bütün çeşnilerde gezinip güçlüde Hicâz çeşnisiyle yarım karar yapılır. Asma kararlar da gösterilerek Segâh perdesinde Hüzzâm beşlisiyle yedenli karar verilir. Makam dizisi Şekil 7.'de gösterilmiştir.



Şekil 7. Hüzûm Makamı Dizisi.

Kürdîlihiczâkâr Makamı: Şed makamıdır. Râst perdesi üzerinde bir Kürdî dörtlüsüne Çârgâh perdesi üzerinde bir Bûselik beşlisinin eklenmesinden meydana gelmiştir. Karar perdesi Râst, güçlüsü tiz durak Gerdâniye perdesidir. En önemli asma karar perdeleri Çârgâh ve Nevâ'dır. Seyri inicidir. Tiz durak Gerdâniye perdesinden başlar, tiz ve pest taraftaki çeşnilerde gezindikten sonra Gerdâniye perdesinde Kürdî çeşniyle yarım karar yapılır. Asma kararlar da gösterildikten sonra Râst'ta Kürdî çeşniyle karar verilir. Makam dizisi Şekil 8.'de gösterilmiştir.



Şekil 8. Kürdîlihiczâkâr Makamı Dizisi.

Mâhûr Makamı: Şed ve mürekkebe makamıdır. Râst perdesindeki Çârgâh beşlisine Nevâ perdesindeki Çârgâh dörtlüsünün eklenmesiyle oluşur. Karar perdesi Râst, güçlüsü tiz durak Gerdâniye perdesidir. Asma karar perdesi Çârgâh'tır. Ancak Mâhûr makamı bunların dışında oldukça fazla çeşni ve makamı içine alarak kullanılmıştır ki bu haliyle hem şed makamdan hem de mürekkebe makam olarak değerlendirilmelidir. Seyri inicidir. Tiz durak Gerdâniye perdesinden başlar, tiz perdelere gezindikten sonra Çârgâh'ta yarım karar yapılır. Daha sonra ikinci mertebeye güçlü perdesi Nevâ'da Çârgâh çeşnili, Hüseyinî'de Bûselik'li ve Çârgâh'ta Çârgâh'lı asma kararlar yapılır. Son olarak Râst perdesinde Çârgâh çeşniyle yedenli tam karar verilir. Makam dizisi Şekil 9.'da gösterilmiştir.



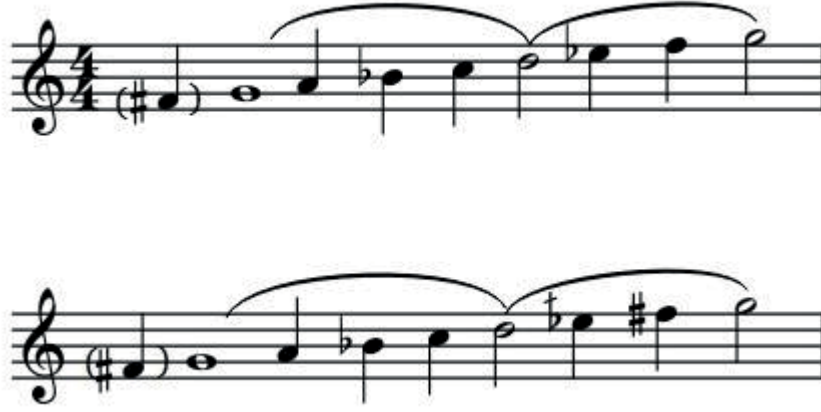
Şekil 9. Mâhûr Makamı Dizisi.

Muhayyerkürdî Makamı: Mürekkebe makamıdır. Yerinde Hüseyinî beşlisine Hüseyinî’de Uşşâk dördlüsünün eklenmesiyle oluşan Muhayyer makamı dizisine Kürdî dördlüsünün katılmasıyla oluşur. Karar perdesi Dügâh, güçlüsü Nevâ perdesidir. Nevâ ve Hüseyinî en önemli asma karar perdesidir. Seyri inicidir. Tiz durak ya da çevresindeki perdelere başlar. Tiz perdelere gezindikten sonra Muhayyer dizisiyle inilir ve Dügâh’ta Kürdî dördlüsüyle karar verilir. Makam dizisi Şekil 10.’da gösterilmiştir.



Şekil 10. Muhayyerkürdî Makamı Dizisi.

Nihâvend Makamı: Şed makamıdır. Râst perdesindeki Bûselik beşlisine, Nevâ perdesi üzerinde bazen bir Kürdî dördlüsü, bazen de bir Hicâz dördlüsünün eklenmesiyle oluşur. Karar perdesi Râst, güçlüsü Nevâ perdesidir. Nim Hisâr perdesi üzerinde Çârgâh çeşniyle, Çârgâh üzerinde Bûselik çeşniyle asma kararlar yapılır. Seyri inici-çıkıcıdır. İnici ya da çıkıcı olarak seyre başlasa da hemen çıkıcı-inici hale döner. Güçlü civarından seyre başlanır. Diziyi meydana getiren çeşnilere gezindikten sonra Nevâ perdesinde yarım karar yapılır. Asma kararları göstererek dizide gezindikten sonra Râst perdesinde Bûselik çeşniyle karar verilir. Makam dizileri Şekil 11.’de gösterilmiştir.



Şekil 11. Nihâvend Makamı Dizisi.

Râst Makamı: Basit makamdır. Yerinde bir Râst beşlisine Neva'da bir Râst dördlüsünün eklenmesinden meydana gelir. Karar perdesi Râst, güçlüsü Nevâ perdesidir. Dügâh'ta Uşşâk çeşnisi, Segâh'ta Ferahnâk beşlisi ile asma karar yapılır. Seyri çıkıcıdır. Karar perdesinden, dizinin karar perdesi üzerindeki seslerinden ya da durak altındaki genişlemiş kısmın seslerinden seyre başlanır. Dizide gezindikten sonra Nevâ perdesinde yarım karar yapılır. Asma kararlar gösterildikten ve genişlemiş kısımda da gezindikten sonra Râst perdesinde karar verilir. Makam dizisi Şekil 12.'de gösterilmiştir.



Şekil 12. Râst Makamı Dizisi.

Sabâ Makamı: Mürekkeb makamdır. Çârgâh perdesinde Zirgüleli Hicâz dizisine, yerinde Sabâ dördlüsünün eklenmesiyle oluşur. Karar perdesi Dügâh, güçlüsü Çârgâh perdesidir. Eksik Sabâ dördlüsündeki Hicâz perdesi bakiyye bemollü olsa da icra edilirken 1-2 koma daha dik basılır. Ayrıca Çârgâh perdesindeki Zirgüleli Hicâz dizisinde de Hicâz



Şekil 15. Uşşâk Makamı Dizisi.

2.1.7 Usûl

Usûl, Klasik Türk müziğinde zamanı düzenleyen ritmik yapılardır. Usûl kavramı, nazariyatta düzüm kavramı ile açıklanır. Düzüm, zamanın düzenli oranlar içinde sürelerle ayrılmasıdır (Teymur, 2010: 97). Bu süreler kuvvetli, yarı kuvvetli ya da zayıf olabilir. Bir usûlü karakterize eden özellik bu kuvvetli ya da zayıf vuruşların oluşturduğu örüntüdür. Vuruşlarının değerleri eşit ya da eşit olmayan, ama mutlaka kuvvetli, yarı kuvvetli ya da zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar halindeki vuruş gruplarına usûl denir (Özkan, 2015: 605).

Türk müziğinde usûller, sağ ve sol elleri sağ ve sol dizlere vurarak uygulanır. Vurulan her bir vuruşun uzunluğuna göre özel bir ismi vardır. Sağ elle *düm* ve *te*; sol elle *tek*, *kâ* ve *ke* vurulurken *Tâ-hek'* de ise *tâ* hecesinde iki el birden kalkar ve *hek* hecesinde iki el birlikte dizlere vurulur.

Genel olarak basit ve mürekkeb (bileşik) usûller olmak üzere ikiye ayrılırlar. Basit usûller iki tanedir; iki zamanlı Nîm Sofyân ve üç zamanlı Semâî. Bu iki usûl tüm diğer usûllerin bileşimine katılırlar. Bileşik usûller ise, bileşimine iki veya daha fazla usûlün katıldığı usûllerdir. 4 zamanlı Sofyan usûlü de dahil olmak üzere diğer tüm usûller bu gruba girer.

Zamanlarına göre sınıflarsak 2 zamanlı usûlden 15 zamanlı usûle kadar tümü küçük usûller; 16 zamanlı usûlden itibaren diğer usûller de büyük usûller olarak adlandırılır. Buna göre Türk müziğindeki tüm usûller zamanlarına göre şu şekildedir (Özkan, 2015: 611-612):

2 zamanlı usûl: Nîm Sofyân

3 zamanlı usûl: Semâî

- 4 zamanlı usûl: Sofyân
- 5 zamanlı usûl: Türk Aksağı
- 6 zamanlı usûl: Yürük Semâî, Sengin Semâî, Mürekkeb Nîm Sofyân
- 7 zamanlı usûl: Devr-i Hindî, Devr-i Turan
- 8 zamanlı usûl: Düyek, Müsemmen
- 9 zamanlı usûl: Aksak, Evfer, Oynak, Raks Aksağı, Mürekkeb Semâî
- 10 zamanlı usûl: Aksak Semâî, Ağır Aksak Semâî, Curcuna, Lenk Fâhte, Ceng-i Harbî.
- 11 zamanlı usûl: Tek Vuruş
- 12 zamanlı usûl: Fenkçîn, Nîm Çenber, İkiz Aksak, Bileşik Sofyân
- 13 zamanlı usûl: Nîm Evsat, Şarkı Devr-i Revânı, Bektaşî Devr-i Revânı
- 14 zamanlı usûl: Âyîn Devr-i Revânı
- 15 zamanlı usûl: Birinci çeşit Raksân, İkinci çeşit Raksân
- 16 zamanlı usûl: Çifte Düyek, Fer', Nim Berefşân, Nîm Hafif
- 18 zamanlı usûl: Türk-î Darb, Nîm Devir
- 20 zamanlı usûl: Fâhte
- 21 zamanlı usûl: Durak Evferi
- 22 zamanlı usûl: Hezeç
- 24 zamanlı usûl: Çenber, Nîm Sakîl
- 26 zamanlı usûl: Evsat, Beste Devr-i Revânı
- 28 zamanlı usûl: Frengî Fer2, Devr-i Kebîr, Remel
- 32 zamanlı usûl: Muhammes, Hafif Berefşân
- 38 zamanlı usûl: Darb-ı Hüner
- 48 zamanlı usûl: Sakîl
- 60 zamanlı usûl: Nîm Zencîr

64 zamanlı usûl: Hâvî

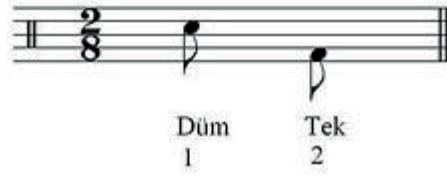
88 zamanlı usûl: Dârb-ı Fetih

120 zamanlı usûl: Zencir

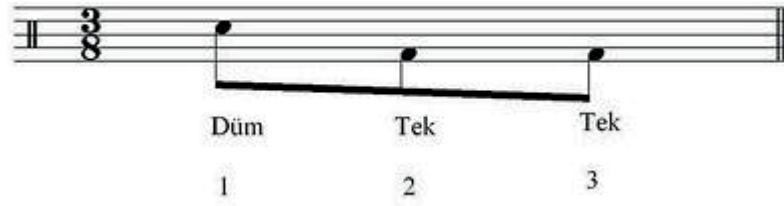
124 zamanlı usûl: Çehâr.

Bu çalışmaya dahil edilen eserlerin usûlleri ve vuruluşları ise şu şekildedir:

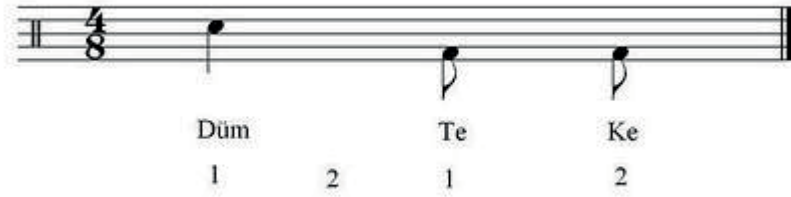
Nîm Sofyân:



Semâî:



Sofyân:



Yürük Semâ:

Düm 1 Tek 2 Tek 3 Düm 1 Tek2 2 3

Düyek:

Düm 1 Tek2 2 3 4 Düm2 1 2 Tek2 1 2

Aksak:

Düm2 1 2 Tek 1 Ke 2 Düm2 1 2 Tek2 1 2 Ke 3

Yürük Aksak:

Düm2 1 2 Tek2-3 1 2 3 Düm2 1 2 Tek2 1 2

Evfer:

Düm2 Tek Ke Düm2 Tek Tek2
1 2 1 2 1 2 1 2 3

Curcuna:

Düm Te Ka Düm Tek Tek
1 2 3 1 2 1 2 1 2 3

2.2 KLASİK TÜRK MÜZİĞİNİN DUYGUSAL ETKİLERİ

Makam müziğinin duygusal etkilerine ilişkin olarak yapılan ilk açıklama 10. yüzyılda yaşamış bilim insanı ve müzisyen Farabî tarafından ileri sürülmüştür (Akt; Somakçı, 2003: 134). Özellikle Selçuklular ve Osmanlılar dönemlerinde, şifahanede tedavi görmekte olan çok çeşitli hastalıklara sahip hastalara, farklı makamlardan müzikler dinleterek, makamların duygusal etkilerini gözlemleyen hekimler, musikiyi tedavi amaçlı olarak yaygın bir biçimde kullanmışlardır. Farabî “Musiki-ul-kebir” adlı eserinde bazı Türk müziği makamlarının psikolojik etkilerini şöyle sınıflandırmıştır:

Râst makamı: Dinleyene neşe ve huzur verir.

Rehâvi makamı: Dinleyene sonsuzluk hissi verir.

Kûçek makamı: Dinleyene hüznün ve elem verir.

Büzürk makamı: Dinleyene korku verir.

İsfahan makamı: Dinleyene hareketlilik ve güven hissi verir.

Nevâ makamı: Dinleyene lezzet ve ferahlık verir.

Uşşâk makamı: Dinleyene gülme hissi verir.

Zirgûle makamı: Dinleyene uyku hali verir.

Sabâ makamı: Dinleyene cesaret verir.

Bûselik makamı: Dinleyene güç verir.

Hüseyinî makamı: Dinleyene sakinlik rahatlık verir.

Hicâz makamı: Dinleyene alçakgönüllülük verir.

Farabî, makamların duygusal etkilerini tanımlamaktan öte, hangi makamın günün hangi vaktinde daha etkili olduğuna dair açıklamalarda bulunmuştur (Şengül, 2008: 43). Buna göre; Rehâvi makamı, imsak vaktinde; Hüseyinî makamı, sabahleyin; Râst makamı, güneş iki mızrak boyu yükselince; Bûselik makamı, kuşluk vaktinde; Zirgûle makamı; sabah ve öğlen arası; Uşşâk makamı, öğlen vakti; Hicâz makamı, ikinci vakti; Irak makamı, akşamüstü; Isfahan makamı, gün batarken; Nevâ makamı, akşam vakti; Büzürk makamı, yatsıdan sonra; Zirefgent makamı, uyku zamanı etkilidir. Günümüzde bu bilgiyi kullanma geleneğini devam ettiren Müslüman topluluklar, ezanları vaktine göre uygun makamda seslendirmektedirler. Sabah vakitlerinde Sabâ, öğlen vakitlerinde Uşşâk, ikinci vakitlerinde Hicâz, akşam vakitlerinde Irak, yatsı vakitlerinde ise Râst makamında ezan okunmaktadır.

Selçuklu döneminde Türk hekimleri, Farabî ile benzer bir yol izleyerek hastalar üzerindeki gözlemsel çalışmalarından yola çıkarak bazı makamları bazı duygularla ilişkilendirmişlerdir (Akt; Somakçı, 2003: 138): Irak makamı, tat ve çeşni; Zirgûle makamı, uyku; Rehâvi makamı, ağlama; Hüseyinî makamı, güzellik; Hicâz makamı, alçak gönüllülük; Nevâ makamı, yiğitlik; Uşşâk makamı, gülme hisleri ile ilişkili olarak bildirilmiştir. Öte yandan Evliya Çelebi; Isfahan makamının belleği güçlendirme; Rehâvi makamının sakinleştirme; Kuçî makamının ise neşe verme amacıyla kullanılabileceğini ileri sürmüştür (Gençel, 2006: 701).

Bu konuda görgül araştırmalar oldukça sınırlıdır. Literatürde yalnızca bir tek araştırmaya rastlanmıştır. Sabâ, Râst ve Nihâvend makamlarından 3 eserin ele alındığı, Arap ve Avrupalı katılımcılarla yapılan bu araştırmada, katılımcılardan her bir eserin; yas, enerji ve üzüntü temel duygusal durumlardan hangisi ya da hangileriyle ilişkili olduğunu belirlemeleri istenmiştir. Sonuçta, Sabâ makamı yas ve melankoli; Nihâvend makamı

gizem, duyarlılık, üzüntü ve melankoli; Râst makamı enerjik duygularla ilişkilendirilmiştir (Haddad, 2011: 205-206).



3. KLASİK TÜRK MÜZİĞİNİN DUYGUSAL ETKİLERİNİN İNCELENMESİ

3.1 ARAŞTIRMANIN AMACI

Bir önceki bölümde de bahsedildiği gibi Klasik Türk müziğinin en temel yapılarından biri olan makamın, dinleyiciler üzerindeki duygusal etkilerine ilişkin olarak geçmiş dönemlerde ileri sürülen fikirler dikkat çekicidir. Ancak bu tarihsel açıklamalar, gözleme dayalı bulgulardan öteye gidememiştir. Makama ek olarak; tempo bileşeninin de, dinleyicilerin müzikle duygusal iletişimde oldukça belirleyici rolü olduğuna ilişkin bulgulardan bahsedilmiştir. Bu verilerden yola çıkarak bu araştırmanın amacı, klasik Türk müziğinin duygusal etkilerinin faktöriyel yapısını belirlemek ve makam ile tempo bileşenlerinin bu yapıda nasıl temsil edildiğini incelemektir.

3.2 ÖRNEKLEM

Çalışmaya, 272 kadın ($\bar{X}= 29.96$, $S= 9.09$), 144 erkek ($\bar{X}= 31.7$, $S= 10.05$) olmak üzere toplam 414 katılımcı gönüllü olarak katıldı. Ancak yalnızca, bütün şarkıları değerlendirmiş olan 184 katılımcının verileri analize dahil edildi. 37 katılımcı (%20) ilköğretim ve ortaöğretim müfredatı dışında müzik eğitimi aldığını bildirirken (%21'si 1 yıldan az, %70'i 1-5 yıl, %8'i 5 yıldan fazla), 41 katılımcı (%22) enstrüman çaldığını rapor etti. Katılımcıların müzik dinleme sıklığı haftada ortalama 12.46 saat olarak belirlendi ($S=16.5$). Klasik Türk müziği dinleme sıklığı ile ilgili olarak ise; 1 katılımcı (%0.5) hiçbir durumda dinlemediğini; 45 katılımcı (%25) dinlemek için çaba sarfetmese bile karşılaştığında dinlediğini; 78 katılımcı (%43) kendi isteğiyle Klasik Türk müziği dinlediği durumlar olduğunu; 28 katılımcı (%15) sık sık severek dinlediğini; 32 katılımcı (%17) ise en sevdiği ve en sık dinlediği müzik tarzının bu olduğunu bildirdi.

Sıklıkla tercih edilen müzik tarzları frekansları ise şu şekilde gözlemlendi; pop (73), klasik Türk müziği (56), Türk halk müziği (32), rock (28), klasik Batı müziği (24), caz (15), blues (12), özgün müzik (10), etnik müzik (10), slow müzik (9), rap (5), alternatif rock (4), dubstep (3), Anadolu rock (3), enstrümantal (3), nostaljik pop (2), folk (2), progressive (1), klasik İran müziği (1), soft metal (1), hafif müzik (1), enstrümantal rock

(1), r&b (1), house (1), Türk tasavvuf müziği (1), hip pop (1), trip pop (1), elektro pop (1), fantezi (1), metal (1), akustik (1), alternatif (1), trap (1), progressive rock (1), chill (1), opera (1), soul (1), new wave (1), soft rock (1), klasik folk rock (1), funky soul (1), soft soul (1), acid-caz (1), chill-out (1) ve soft pop (1). Tercih edilen müzik tarzları içinde öncelikli olarak rapor edilmiş olan tarzların frekansları ise şu şekilde belirlendi; pop (43), klasik Türk müziği (35), Türk halk müziği (19), rock (16), klasik Batı müziği (11), caz (7), slow müzik (5), blues (5), rap (3), etnik müzik (3), özgün müzik (2), alternatif rock (2), nostaljik pop (1), elektro pop (1), Anadolu rock (1), blues rock (1), opera (1), metal (1), chill (1), new wave (1), arabesk (1), progressive rock (1).

3.3 MATERYALLER

3.3.1 Kişisel Bilgi Formu

Katılımcıların demografik bilgileri (yaş, cinsiyet, yaşadıkları şehir) ile müzik eğitimi alıp almadıkları, enstrüman çalabilme durumu, günlük hayatta müzik dinleme sıklığı ve tercih edilen müzik tarzları, Türk sanat müziği dinleme sıklığı ile ilgili sorular bilgi formuna dahil edildi. Ayrıca katılımcılardan, müziğin dinleyici için duygusal işlevini belirlemeye yönelik olarak RESPECT-Music ölçeğinin (Boer ve ark., 2012: 360-361) duygusal işlev alt boyutunda yer alan 4 maddesini, 7'li likert ölçekte değerlendirmeleri istendi. Bu maddeler şunlardır:

Kimi zaman bir şarkının ifade ettiği duygular içimi eritir.

Müziğin duyguları iletmesi benim için önemlidir.

Bazı şarkılar o kadar etkilidir ki gözlerimi yaşartırlar.

Müzik ses içinde akan duygudur.

3.3.2 Müzik Parçaları

Günümüzde sıklıkla kullanılan makamlar arasından en belirgin 11 tanesi (Hicâz, Hüseyinî, Hüzâm, Kürdîlihiczakâr, Mâhûr, Muhayyerkürdî, Nihavend, Rast, Sabâ, Segâh, Uşşak) Türk müziği uzmanı İlker Cansevdi danışmanlığında belirlendi. Her bir makam için hızlı ve yavaş tempoda ikişer adet olmak üzere dört adet eser seçildi. Bu eserler müzik

piyomasında yıllardır var olan müzik parçaları arasından seçildi. Ancak bu durumda parçalar oldukları gibi araştırmaya dahil edildiği için, mevcut makam, usûl, güfte vb. birçok özelliğinin kontrol edilmesi mümkün olmadı. Nazariyatta makamlar için belirli perde aralıkları ve seyir kuralları bulunmakla birlikte, beste ve icra aşamasında mevcut kuralların oldukça esnetilmesi de usûl, güfte vb. zelliklerin yanında, aynı makamda farklı eserlerin farklı özellikler kazanmasına neden olmaktadır. Bu durumda makamların duygusal etkilerini incelemek amacıyla, diğer tüm özellikleri mümkün olduğunca sabit tutup, yalnızca makam özelliğini değişimleyerek elde edilecek olan müzikal uyarıların kullanılması, daha güvenilir sonuçlar elde edilmesini sağlayabilecek olmakla birlikte, genelleme ve ekolojik geçerlik problemlerini de beraberinde getirecektir. Bu nedenle bu araştırmanın, dinleyicilerin günlük hayatta herhangi bir durumda ulaşabilecekleri müziklerin makamsal özelliğinin duygusal etkilerini belirleme amacıyla olması nedeniyle, kontrollü müzikal uyarıların oluşturma yoluna gidilmedi, eserler müzik piyasasındaki mevcut özellikleriyle ele alındı. Toplamda seçilen 44 eserin, katılımcıların günlük hayatta sıklıkla karşılaştıkları, aşına oldukları, popüler olarak kullanılan şarkılar olmasına dikkat edildi. İcracılar tanıdık ve sevilen müzisyenler olduğunda, bu durumun eserin ortaya çıkaracağı duygulara ek olarak, dinleyicinin duygularını etkileyeceği göz önüne alınarak, bu etkinin kontrol edilmesi amacıyla popüler olmayan ve dinleyicilerin aşına olmadıkları müzisyenlerin icraları kullanıldı. Eserler seçildikten sonra, her bir eserin makamsal karakteristiklerini iyi temsil eden, 35-60 sn. aralığındaki bölümleri belirlenerek, bu bölümler kesildi ve her bir parçanın ses seviyesi ortalama bir değere yaklaştırıldı. Çalışmada kullanılan tüm müzik parçalarının makam, usûl ve tempo zellikleri Tablo 1.'de gösterildi. (Kullanılan müzik parçalarının tamamına www.yourlisten.com/melian adresinden ulaşılabilmektedir.)

Tablo 1. Eserlerin Makam, Usûl ve Tempo Özellikleri.

Eser ve Süresi	Makam	Usûl	Tempo*
Gönlümde açmadan solan (55 sn.)	Hicâz	Düyek	108/46
Nasıl geçti habersiz (56 sn.)	Hicâz	Semâî	162/48
Gönül penceresinden (53 sn.)	Hicâz	Nîm Sofyan	96/90
Muhabbet bağı (46 sn.)	Hicâz	Düyek	109/112
Ezelden aşınanım (44 sn.)	Hüseyî	Aksak	55/32
Nedir bu haletin (57 sn.)	Hüseyî	Curcuna	94/38
A Fadimem hadi senle kaçalım (57 sn.)	Hüseyî	Aksak	76/40
Leylak takıvermiş saçının tellerine (55 sn.)	Hüseyî	Yürük Aksak	105/102
Ömrümüzün son demi (58 sn.)	Hüzzâm	Düyek	64/36
Olanlar oldu geçti (59 sn.)	Hüzzâm	Düyek	78/64
Kıskanırım seni ben (49 sn.)	Hüzzâm	Düyek	108/78
Yar yolunu kolladım (35 sn.)	Hüzzâm	Düyek	106/110
Avuçlarımda hala sıcaklığın var (58 sn.)	Kürdîlihiczâkâr	Düyek	69/34
Ah bu şarkıların gözü kör olsun (41 sn.)	Kürdîlihiczâkâr	Semâî	144/48
Geçmesin günümüz sevgilim yasla (36 sn.)	Kürdîlihiczâkâr	Düyek	96/56
Karşıyaka'da İzmir'in gülü (42 sn.)	Kürdîlihiczâkâr	Evfer	111/104
Şarkımı senin için (52 sn.)	Mâhûr	Semâî	146/60
Aşıka Bağdat sorulmaz (60 sn.)	Mâhûr	Yürük Semâî	93/66
Bahar penbe beyaz olur (57 sn.)	Mâhûr	Aksak	112/104
Yemenimde hare var (38 sn.)	Mâhûr	Düyek	112/128
Mevsimler yas tutup güller ağlasın (57 sn.)	Muhayyerkürdî	Sofyan	110/60

Eser ve Süresi	Makam	Usûl	Tempo*
Bir kızıl goncaya benzer dudağın (33 sn.)	Muhayyerkürdî	Düyek	90/88
İçin için yanıyor bu gönlüm (57 sn.)	Muhayyerkürdî	Düyek	202/102
Aşkınla yana yana (59 sn.)	Muhayyerkürdî	Aksak	153/126
Kimseye etmem şikâyet (39 sn.)	Nihavend	Curcuna	108/42
Şarkılar seni söyler (60 sn.)	Nihavend	Düyek	71/60
İnleyen nağmeler (45 sn.)	Nihavend	Düyek	120/96
Anla artık anla beni (57 sn.)	Nihavend	Sofyan	104/150
Eski dostlar (58 sn.)	Rast	Yürük Semâî	52/52
Açılan bir gül gibi (52 sn.)	Rast	Nîm Sofyan	121/56
Yine bir Gülnihal (60 sn.)	Rast	Semâî	180/60
Rüya gibi her hatıra (55 sn.)	Rast	Nîm Sofyan	132/120
Güle sorma o bilmez (57 sn.)	Sabâ	Düyek	61/60
Seni herkesten kıskanıyorum (55 sn.)	Sabâ	Düyek	64/62
Uzayıp giden o tren yolları (56 sn.)	Sabâ	Düyek	64/70
Bir dalda iki kiraz (46 sn.)	Sabâ	Nîm Sofyan	168/86
Dönülmez akşamın ufkundayız (46 sn.)	Segâh	Düyek	66/34
Leyla bir özge candır (39 sn.)	Segâh	Düyek	144/42
Açılır gonca gül yar (36 sn.)	Segâh	Nîm Sofyan	100/94
Gurbet içimde bir ok (60 sn.)	Segâh	Semâî	79/104
Akşam oldu hüznümlendim ben yine (49 sn.)	Uşşak	Düyek	54/56
Gamzedeyim deva bulmam (44 sn.)	Uşşak	Sofyan	72/66
Bu akşam gün batarken gel (39 sn.)	Uşşak	Aksak	116/102
Kalenin burcu muyam (37 sn.)	Uşşak	Sofyan	108/108

*1 dk. içindeki toplam dörtlük nota sayısı ve toplam algılanan vuruş sayısı.

3.3.3 Duygu Terimleri

Katılımcılara duygusal değerlendirme aşamasında sunulacak olan duygu terimleri, Cenova Müzikal Duygu Ölçeği'nin (Geneva Emotional Music Scale (GEMS-45); Zentner, Grandjean ve Scherer, 2008: 494-521) 45 maddesinin Türkçe'ye çevrilmesiyle elde edildi. Çeviri aşamasında, 3 farklı çeviri değerlendirilerek terimlerin en uygun Türkçe karşılıkları seçildi. Katılımcılara sunulan duygu terimleri şunlardır: duygulanmış, büyülenmiş, güçlü, hassas, nostaljik, dingin, hareketli, üzgün, gergin, yerinde duramayan, harika, duygusal, sevecen, darmadağın olmuş, heyecanlı, aşkınlık, sakin, neşeli, ağlamaklı, avunmuş, enerjik, hülyalı, olgunlaşmış, cezbedilmiş, muzaffer, mutlu, ilhamlanmış, aşık, melankolik, ateşli, derin düşüncelere dalmış, dans edecek gibi, gözleri kamaşmış, kederli, tüyleri diken diken olmuş, rahatsız olmuş, eğlenmiş, kahramanca, rahatlamış, ruhanilik hissi, şehvetli, uyarılmış, sinirli, hayran, sabırsız. Her bir duygu terimi için, "1 = hiç yoğun değil" ve "5 = çok yoğun" olmak üzere 5'li likert bir değerlendirme ölçeği vardır.

3.4 İŞLEM

Verilerin toplanması online anket uygulaması aracılığıyla yapıldı. "Survey Monkey" anket uygulaması aracılığıyla oluşturulan ankete, katılımcılar online ve gönüllü olarak katıldılar. Kişisel bilgi formunun ardından, 44 şarkı her bir katılımcı için rastgele sıralanmış olarak sunuldu. Katılımcılar, her bir şarkıyı dinledikten sonra kendilerine sunulan 45 duygu terimi arasından, o şarkıyı dinlerken ve dinledikten sonra hissettikleri duyguları ve bu duyguların yoğunluklarını, "1= hiç yoğun değil" ve "5= çok yoğun" olmak üzere 5 dereceli likert ölçekte değerlendirdiler. Katılımcılardan yalnızca hissettikleri duygular için işaretleme ve duygusal yoğunluk değerlendirmesi yapmaları istendi. Katılımcıların herhangi bir işaretleme yapmadığı tüm duygular için, "1= hiç yoğun değil" derecesinin işaretlendiği varsayıldı. Bütün şarkıların değerlendirilmesinin ardından, son olarak katılımcılardan, anket sırasında dinledikleri şarkıların duygusal olarak yoğun herhangi bir anıyı hatırlatıp hatırlatmadığına ilişkin bir soru cevaplandırmaları istendi.

3.5 BULGULAR

3.5.1 Faktör Analizi

Bütün katılımcılar arasından, 11 makamdan toplam 44 şarkının tamamını dinlemiş ve duygusal olarak değerlendirmiş olan 184 katılımcının, her bir şarkı için yaptıkları duygusal değerlendirmelerden, her bir katılımcı için tüm duygu değerlendirmelerinin ortalama değerleri elde edildi ve bu ortalamalara açımlayıcı faktör analizi uygulandı. Veri setinin faktör analizine uygunluğunu belirlemek üzere Barlett testi ve Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) test sonuçları incelendi. Faktör analizi öncesinde belirlenen örneklem yeterliği ($KMO = ,969$) ve Bartlett küresellik testi sonuçları ($\chi^2(990) = 14798,423, p < .05$), verilerin faktör analizine uygun olduğunu gösterdi. Verilerin faktör yapısını belirlemek için temel bileşenler yöntemiyle, varimax rotasyonu kullanılarak faktör analizi uygulandı. Temel bileşenler analizi, çizgi grafiği ve duyguların her bir faktörde aldıkları yük değerleri dikkate alındığında, duyguların 4 faktörlü bir yapıda temsil edildiği bir çözüm üretti. Faktörlerin özdeğerleri ve açıkladıkları varyans oranları Tablo 2.'de gösterildi. Boyutların cronbach alfa güvenilirlik katsayılarının kabul edilebilir düzeyde olduğu bulundu. Varimax yöntemiyle döndürülen ölçek maddelerinin faktör yük değerleri ve her faktör için hesaplanan alfa güvenilirlik katsayıları Tablo 3.'te gösterildi. Faktörlere; her bir faktörün kapsadığı duygular göz önüne alınarak; sakin ve üzgün, gergin, olgun ve ruhani, neşeli ve enerjik isimleri verildi.

Tablo 2. Açıklanan Varyans Değerleri.

Faktör	Özdeğerler		
	Toplam	Açıklanan varyans (%)	Birikimli varyans (%)
1	32,555	72,344	72,344
2	3,145	6,988	79,332
3	1,292	2,872	82,204
4	1,047	2,327	84,531



Tablo 3. Duygu Terimlerinin Faktör Yük Değerleri ve Faktörlerin Alfa Katsayıları.

Duygu	Sakin ve üzgün ($\alpha = .98$)	Gergin ($\alpha = .98$)	Olgun ve ruhani ($\alpha = .98$)	Neşeli ve enerjik ($\alpha = .98$)
Duygulanmış	,83			
Duygusal	,83			
Hassas	,80			
Büyülenmiş	,76			
Üzgün	,75			
Sevecen	,72			
Dingin	,71			
Aşık	,71			
Ağlamaklı	,70			
Nostaljik	,70			
Kederli	,70			
Harika	,69			
Güçlü	,69			
Melankolik	,68			
Sakin	,66			
Derin düşüncelere dalmış	,65			
Hülyalı	,65			
Darmadağın olmuş	,62			
Aşkınılık	,62			
Heyecanlı	,61			
Hareketli	,56			
Sinirli		,88		
Rahatsız olmuş		,88		
Gergin		,83		
Uyarılmış		,82		

Duygu	Sakin ve üzgün ($\alpha = .98$)	Gergin ($\alpha = .98$)	Olgun ve ruhani ($\alpha = .98$)	Neşeli ve enerjik ($\alpha = .98$)
Kahramanca		,80		
Ateşli		,79		
Şehvetli		,74		
Gözleri kamaşmış		,62		
Muzaffer		,59		
Sabırsız		,57		
Cezbedilmiş			,69	
Ruhanilik hissi			,67	
Rahatlamış			,67	
Hayran			,66	
Olgunlaşmış			,63	
İlhamlanmış			,61	
Tüyleri diken diken olmuş			,56	
Avunmuş			,53	
Enerjik				,65
Eğlenmiş				,65
Neşeli				,63
Dans edecek gibi				,61
Mutlu				,56
Yerinde duramayan				,56

Tüm şarkılara tüm faktörler için cronbach güvenilirlik analizi uygulandı. Analizler sonucunda, tüm alfa değerlerinin kabul edilebilir düzeyde olduğu gözlemlendi. Alfa katsayıları Tablo 4.'te gösterildi.



Tablo 4. Tüm Faktörlerin Tüm Şarkılar İçin Güvenirlik Katsayıları.

Eser	Sakin ve üzgün	Gergin	Olgun ve ruhani	Neşeli ve enerjik
Gönlümde açmadan solan	.91	.91	.89	.94
Nasıl geçti habersiz	.91	.86	.89	.91
Gönül penceresinden	.91	.89	.87	.81
Muhabbet bağı	.91	.86	.85	.78
Ezelden aşınanım	.92	.85	.92	.93
Nedir bu haletin	.92	.82	.89	.95
A Fadimem hadi senle kaçalım	.91	.91	.92	.82
Leylak takıvermiş saçının tellerine	.91	.85	.89	.87
Olanlar oldu geçti	.92	.91	.90	.93
Ömrümüzün son demi	.92	.92	.87	.90
Kıskanırım seni ben	.93	.91	.87	.85
Yar yolunu kolladım	.93	.92	.91	.79
Avuçlarımda hala sıcaklığın var	.92	.86	.88	.91
Ah bu şarkıların gözü kör olsun	.91	.91	.87	.93
Geçmesin günümüz sevgilim yasla	.93	.93	.90	.92
Karşıyaka'da İzmir'in gülü	.91	.93	.92	.84
Aşıka Bağdat sorulmaz	.92	.85	.90	.90
Şarkımı senin için	.94	.94	.93	.89
Bahar penbe beyaz olur	.94	.92	.91	.85
Yemenimde hare var	.91	.89	.92	.83
Bir kızıl goncaya benzer dudağın	.92	.91	.88	.82

Eser	Sakin ve üzgün	Gergin	Olgun ve ruhani	Neşeli ve enerjik
Mevsimler yas tutup güller ağlasın	.91	.92	.89	.87
Aşkınla yana yana	.93	.89	.86	.83
İçin için yanıyor bu gönlüm	.92	.91	.86	.77
Kimseye etmem şikâyet	.91	.94	.86	.90
Şarkılar seni söyler	.92	.90	.86	.89
Anla artık anla beni	.91	.88	.88	.81
İnleyen nağmeler	.92	.91	.87	.85
Eski dostlar	.90	.92	.87	.93
Yine bir Gülnihal	.91	.88	.86	.84
Açılan bir gül gibi	.92	.92	.90	.91
Rüya gibi her hatıra	.91	.87	.86	.85
Güle sorma o bilmez	.92	.88	.93	.94
Seni herkesten kıskanıyorum	.93	.90	.89	.93
Bir dalda iki kiraz	.89	.87	.86	.83
Uzayıp giden o tren yolları	.91	.90	.90	.90
Dönülmez akşamın ufkundayız	.90	.89	.84	.90
Leyla bir özge candır	.92	.86	.88	.91
Açılır gonca gül yar	.93	.91	.91	.84
Akşam oldu hüznümlendim ben yine	.90	.89	.87	.91
Gamzedeyim deva bulmam	.92	.91	.88	.89
Bu akşam gün batarken gel	.90	.88	.81	.80
Kalenin burcu muyam	.90	.82	.87	.81

3.5.2 Anova

Katılımcıların tüm şarkılar için yaptıkları duygusal değerlendirmeler sonucunda elde edilen, her bir duygunun ortalama değerleri, her bir faktör için ayrı olmak üzere; makam, tempo ve şarkının (aynı makam ve aynı tempodaki iki şarkı rastgele seçildi ve sıralandı) bağımsız değişkenler olduğu, 11 (Hicâz, Hüseyinî, Hüzûm, Kürdîlihicazkâr, Mahûr, Muhâyyerkürdî, Nihâvend, Râst, Sabâ, Segâh, Uşşâk) X 2 (yavaş, hızlı) X 2 (birinci şarkı, ikinci şarkı) faktörlü tekrarlı ölçümler varyans analizleri ile analiz edildi. Analiz sonuçları her bir faktör için şu şekilde gözlemlendi:

3.5.2.1 Sakin ve üzgün boyutu

Bu boyut için makam ($F(10,1810)= 24.33, \eta^2=.12$); tempo ($F(1,181)= 117, \eta^2= .39$) ve şarkı ($F(1,181)= 7.20, \eta^2=.38$) temel etkilerinin istatistiksel olarak anlamlı olduğu gözlemlendi. Temel etkilere ek olarak; makam ve tempo ikili ortak etkisi ($F(10,1810)= 13.38, \eta^2=.07$); makam ve şarkı ikili ortak etkisi ($F(10,1810)= 4.96, \eta^2=.03$); makam, tempo ve şarkı üçlü ortak etkisi ($F(10,1810)= 26.58, \eta^2=.13$) anlamlı bulunurken; tempo ve şarkı ikili ortak etkisinin ($F(1,181)= 3.76, p> .05$) istatistiksel olarak anlamlı olmadığı belirlendi.

Sakin ve üzgün boyutundaki makam ortalamaları arasında çiftler arası karşılaştırmalar Sidak yöntemiyle yapıldı. Analiz sonuçları Tablo 5.'te gösterildi.

Tablo 5. Makamların Sakin ve Üzgün Boyutundaki Ortalamalarının İkili Karşılaştırmaları.

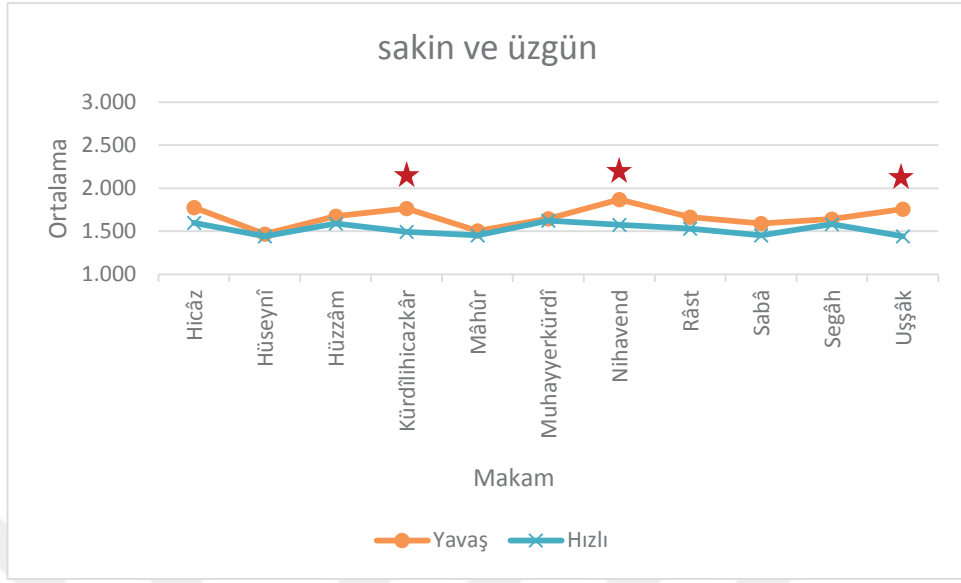
	Hicâz	Hüseynî	Hüzzâm	Kürdî/hicazkâr	Mâhûr	Muhayyerkürdî	Nihavend	Râst	Sabâ	Segâh	Uşşâk
Hicâz		.23*	.05	.06	.21*	.05	-.03	.09*	.17*	.07	.09*
Hüseynî			-.18*	-.17*	-.02	-.18*	-.27*	-.14	-.07	-.16*	-.15*
Hüzzâm				.00	.16*	-.05	-.09*	.04	.11*	.02	.03
K.hicazkâr					.15*	-.00	-.09*	.03	.11*	.02	.03
Mâhûr						-.16*	-.24*	-.12*	-.04	-.13*	-.12*
M.kürdî							-.09*	.04	.11*	.02	.03
Nihavend								.12*	.20*	.11*	.12*
Râst									.07*	-.12	-.00
Sabâ										-.09*	.08*
Segâh											.01
Uşşâk											

□□□□□□

İkili karşılaştırmalara göre; Hicâz ve Nihâvend makamlarının, özellikle Mâhûr, Sabâ ve Hüseyinî makamlarına göre daha sakin ve üzgün duygular uyandırdığı gözlemlendi.

Makam ve tempo ikili ortak etkisi ile makam, tempo ve şarkı üçlü ortak etkisi anlamlı bulunduğu için, makamların hızlı ve yavaş tempoları arasındaki farklılık ile aynı makam ve aynı tempoyu temsil eden iki şarkı arasındaki farklılığın anlamlı olup olmadığını belirlemek için ortalamaları karşılaştırmak amacıyla Scheffe testi uygulandı. Aynı makamda yavaş ve hızlı tempo koşullarının ortalamalarının karşılaştırılması sonucunda; Kürdîlihiczkar, Nihâvend ve Uşşâk makamlarında hızlı ve yavaş tempo arasındaki fark anlamlı iken, diğer makamlardaki tempo farkının istatistiksel olarak anlamlı olmadığı gözlemlendi. Bir başka ifadeyle adı geçen makamlarda yavaş tempo, hızlı tempoya göre daha sakin ve üzgün duygular uyandırırken, diğer makamlarda böyle bir fark ortaya çıkmadı. Aynı makamın aynı tempo koşulunda yer alan iki şarkının ortalamalarının karşılaştırılması sonucunda, tüm makamlarda aynı makam ve aynı tempoyu temsil eden iki şarkı arasındaki farkın anlamlı olmadığı belirlendi. Diğer bir ifadeyle aynı makamı temsil eden, hem hızlı hem yavaş tempodaki şarkılar arasında sakin ve üzgün duygular uyandırma açısından anlamlı bir fark ortaya çıkmadı. Her iki şarkı için makam ve tempo ortalamaları Grafik 1.'de gösterildi.

Grafik 1. Sakin ve Üzgün Boyutu İçin Makam ve Tempoya Göre Ortalamalar.



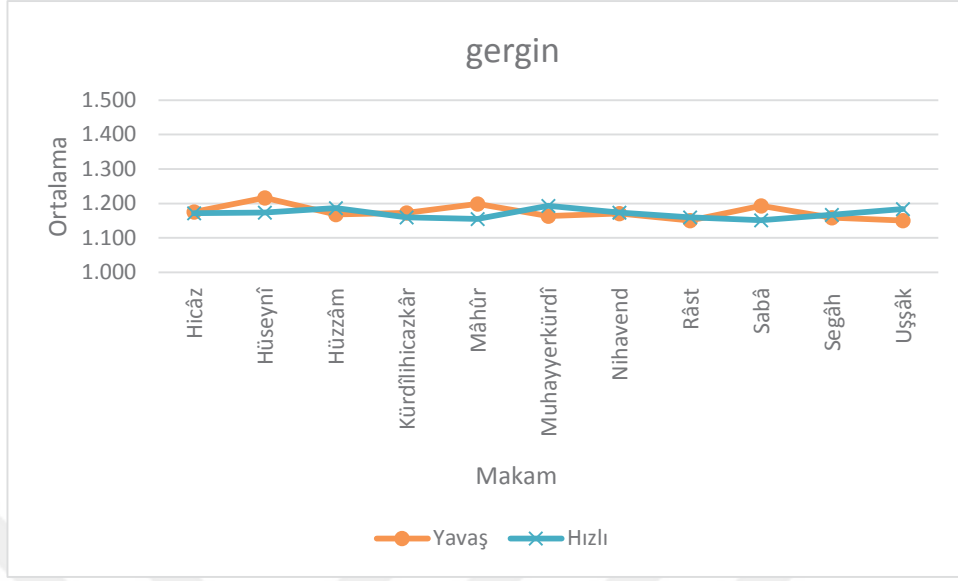
*Scheffe testi sonuçlarına göre anlamlı farklar.

3.5.2.2 Gergin boyutu

Bu boyut için makam ($F(10,1810)= 1.18, p> .05$); tempo ($F(1,181)= .38, p> .05$) ve şarkı ($F(1,181)= 2.27, p> .05$) temel etkilerinin istatistiksel olarak anlamlı olmadığı gözlemlendi. Anlamlı olmayan temel etkilere rağmen, makam ve tempo ($F(10,1810)= 2.40, \eta^2= .01$); makam ve şarkı ($F(10,1810)= 2.32, \eta^2= .01$); tempo ve şarkı ($F(1,181)= 7.13, \eta^2= .04$) ikili ortak etkilerinin istatistiksel olarak anlamlı olduğu belirlenirken; makam, tempo ve şarkı üçlü ortak etkisinin ($F(10,1810)= 1.24, p> .05$) anlamlı olmadığı gözlemlendi.

Makam ve tempo ikili ortak etkisi anlamlı bulunduğu için, makamların hızlı ve yavaş tempoları arasındaki farklılığın anlamlı olup olmadığını belirlemek amacıyla Scheffe testi uygulandı. Analiz sonuçlarına göre, hiçbir makamda hızlı ve yavaş tempo arasındaki farkın istatistiksel olarak anlamlı olmadığı gözlemlendi. Bir başka ifadeyle, hiçbir makamın hızlı ve yavaş tempo koşulları arasında gergin duygular uyandırma açısından anlamlı bir farklılık ortaya çıkmadı. Her iki şarkı için makam ve tempo ortalamaları Grafik 2.'de gösterildi.

Grafik 2. Gergin Boyutu İçin Makam ve Tempoya Göre Ortalamalar.



3.5.2.3 Olgun ve ruhani boyutu

Bu boyut için makam ($F(10,1810)= 7.09, \eta^2=.04$) ve tempo ($F(1,181)= 29.84, \eta^2=.14$) temel etkilerinin istatistiksel olarak anlamlı olduğu gözlenirken; şarkı temel etkisinin ($F(1,181)= .32, p> .05$) anlamlı olmadığı belirlendi. Temel etkilere ek olarak; makam ve tempo ikili ortak etkisi ($F(10,1810)= 2.95, \eta^2=.02$); makam ve şarkı ikili ortak etkisi ($F(10,1810)= 3.23, \eta^2=.02$); makam, tempo ve şarkı üçlü ortak etkisi ($F(10,1810)= 4.13, \eta^2=.02$) anlamlı bulunurken; tempo ve şarkı ikili ortak etkisinin ($F(1,181)= 2.54, p> .05$) istatistiksel olarak anlamlı olmadığı belirlendi.

Sakin ve üzgün boyutundaki makam ortalamaları arasında çiftler arası karşılaştırmalar Sidak yöntemiyle yapıldı. Analiz sonuçları Tablo 6.'da gösterildi.

Tablo 6. Makamların Olgun ve Ruhani Boyutundaki Ortalamalarının İkili Karşılaştırmaları.

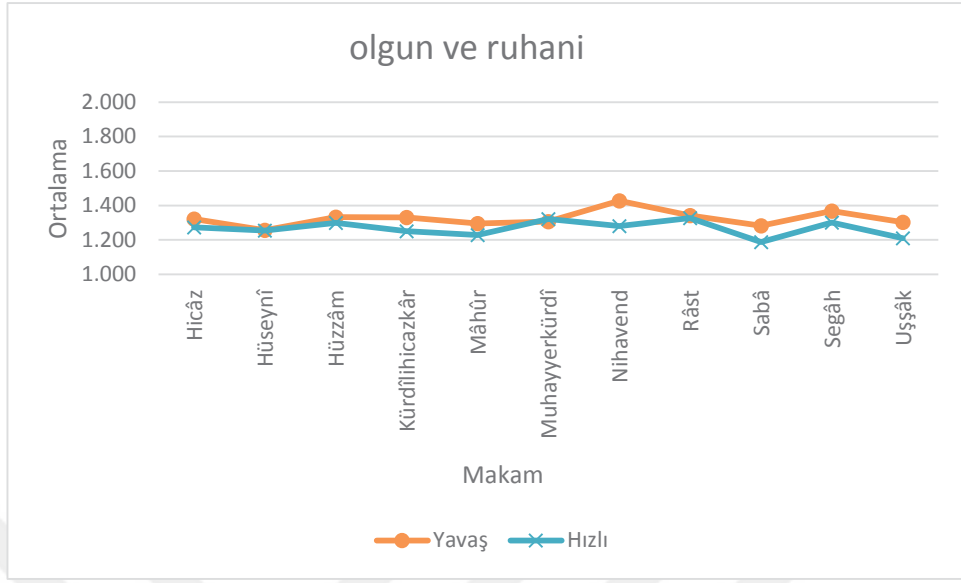
	Hicâz	Hüseyinî	Hüzzâm	Kürdfihicazkâr	Mâhûr	Muhayyerkürdî	Nihavend	Râst	Sabâ	Segâh	Uşşâk
Hicâz		.04	-.02	.01	.04	-.02	-.06	-.04	.06	-.04	.04
Hüseyinî			-.06	-.04	-.01	-.06	-.10*	-.08*	.02	-.08	.00
Hüzzâm				.02	.05	.00	-.04	-.02	.08*	-.02	.06
K.hicazkâr					.03	-.02	-.06	-.04	.06	-.04	.03
Mâhûr						-.05	-.09*	-.07*	.03	-.07*	.01
M.kürdî							-.04	-.02	.08*	-.02	.06
Nihavend								.02	.12*	.02	.10*
Râst									.10*	.00	.08*
Sabâ										-.10*	-.02
Segâh											.08*
Uşşâk											

□□□□□

İkili karşılaştırmalara göre; Râst, Segâh ve Nihâvend makamlarının diğer makamlara göre daha belirgin bir şekilde olgun ve ruhani duygular uyandırdığı gözlemlendi.

Makam ve tempo ikili ortak etkisi ile makam, tempo ve şarkı üçlü ortak etkisi anlamlı bulunduğu için, makamların hızlı ve yavaş tempoları arasındaki farklılık ile aynı makam ve aynı tempoyu temsil eden iki şarkı arasındaki farklılığın anlamlı olup olmadığını belirlemek için ortalamaları karşılaştırmak amacıyla Scheffe testi uygulandı. Aynı makamda yavaş ve hızlı tempo koşullarının ortalamalarının karşılaştırılması sonucunda hiçbir makamda, hızlı ve yavaş tempo arasındaki farkın istatistiksel olarak anlamlı olmadığı gözlemlendi. Bir başka deyişle, hiçbir makamda olgun ruhani duygular uyandırma açısından, hızlı ve yavaş tempo arasında anlamlı bir farklılık ortaya çıkmadı. Aynı makam ve aynı tempo koşulunda yer alan iki şarkının ortalamalarının karşılaştırılması sonucunda, tüm makamlarda aynı makam ve aynı tempoyu temsil eden iki şarkı arasındaki farkın anlamlı olmadığı belirlendi. Diğer bir ifadeyle, hızlı ve yavaş tempo koşulları için, aynı makamı temsil eden ve aynı tempo koşulundaki şarkılar arasında olgun ve ruhani duygular uyandırma açısından anlamlı bir fark gözlemlenmedi. Her iki şarkı için makam ve tempo ortalamaları Grafik 3.'te gösterildi.

Grafik 3. Olgun ve Ruhani Boyutu İçin Makam ve Tempoya Göre Ortalamalar.



3.5.2.4 Neşeli ve enerjik boyutu

Bu boyut için makam ($F(10,1810)= 36.95, \eta^2=.17$); tempo ($F(1,181)= 225.50, \eta^2=.55$) ve şarkı ($F(1,181)= 44.69, \eta^2=.20$) temel etkilerinin istatistiksel olarak anlamlı olduğu gözlemlendi. Temel etkilere ek olarak; makam ve tempo ikili ortak etkisi ($F(10,1810)= 24.55, \eta^2=.12$); makam ve şarkı ikili ortak etkisi ($F(10,1810)= 50.91, \eta^2=.22$); tempo ve şarkı ikili ortak etkisi ($F(1,181)= 5.57, \eta^2=.03$); makam, tempo ve şarkı üçlü ortak etkisinin ($F(10,1810)= 46.64, \eta^2=.20$) anlamlı olduğu belirlendi.

Neşeli ve enerjik boyutundaki makam ortalamaları arasında çiftler arası karşılaştırmalar Sidak yöntemiyle yapıldı. Analiz sonuçları Tablo 7.'de gösterildi.



Tablo 7. Makamların Neşeli ve Enerjik Boyutundaki Ortalamalarının İkili Karşılaştırmaları.

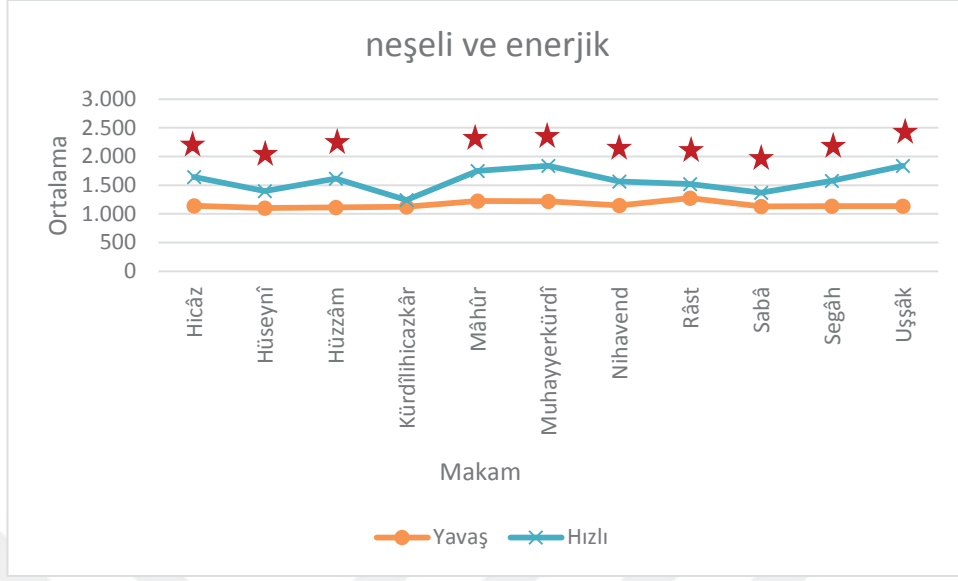
	Hicâz	Hüseyinî	Hüzzâm	Kürdfihicazkâr	Mâhûr	Muhayyerkürdî	Nihavend	Râst	Sabâ	Segâh	Uşşâk
Hicâz		.14*	.03	.21*	-.09	-.14*	.03	-.00	.14*	.04	-.09
Hüseyinî			-.11*	.07*	-.24*	-.28*	-.11*	-.15*	.00	-.10*	-.24*
Hüzzâm				.18*	-.12*	-.16*	.01	-.03	.11*	.01	-.12*
K.hicazkâr					-.30*	-.35*	-.17*	-.21*	-.07*	-.17*	-.30*
Mâhûr						-.04	.13*	.09*	.24*	.13*	.00
M.kürdî							.17*	.13*	.28*	.17*	.04
Nihavend								-.04	.11*	.00	-.13*
Râst									.15*	.04	-.09
Sabâ										-.10*	-.23*
Segâh											-.13*
Uşşâk											

* $p < .05$

İkili karşılaştırmalara göre; Mâhûr, Muhayyerkürdî ve Uşşâk makamlarının, Kürdîlihiczâkâr başta olmak üzere diğer makamlara göre daha neşeli ve enerjik duygular uyandırdığı gözlemlendi.

Makam ve tempo ikili ortak etkisi ile makam, tempo ve şarkı üçlü ortak etkisi anlamlı bulunduğu için, makamların hızlı ve yavaş tempo koşulları arasındaki farklılık ile aynı makam ve aynı tempoyu temsil eden iki şarkı arasındaki farklılığın anlamlı olup olmadığını belirlemek için ortalamaları karşılaştırmak amacıyla Scheffe testi uygulandı. Aynı makamda yavaş ve hızlı tempo koşullarının ortalamalarının karşılaştırılması sonucunda; Kürdîlihiczâkâr makamı dışındaki tüm makamların hızlı ve yavaş tempo koşulları arasındaki farkın istatistiksel olarak anlamlı olduğu gözlemlendi. Bir diğer ifadeyle, söz konusu makam dışındaki tüm makamlarda hızlı tempodun yavaş tempoya göre, daha neşeli ve enerjik duygular uyandırdığı belirlendi. Her iki şarkı için makam ve tempo ortalamaları Grafik 4.'te gösterildi.

Grafik 4. Neşeli ve Enerjik Boyutu İçin Makam ve Tempoya Göre Ortalamalar.

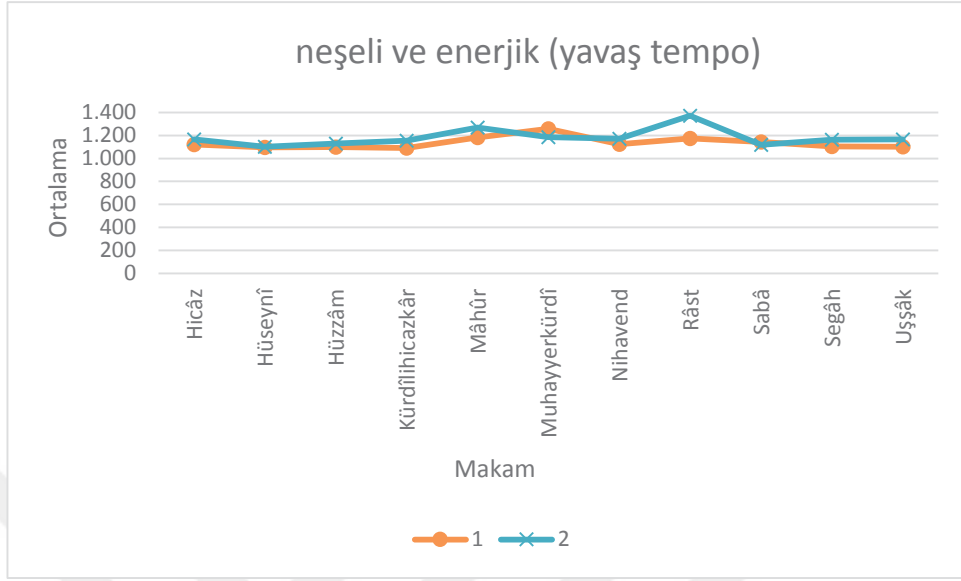


*Scheffe testi sonuçlarına göre anlamlı farklar.

Aynı makam ve aynı tempo koşulunda yer alan iki şarkının ortalamalarının karşılaştırılması sonucunda; yavaş tempo koşulunda, hiçbir makamda şarkılar arasındaki farkın istatistiksel olarak anlamlı olmadığı belirlendi. Bir başka ifadeyle, hiçbir makamda yavaş tempoyu temsil eden iki şarkı, neşeli ve enerjik duygular uyandırma açısından farklılaşmadı. Analiz sonuçları Grafik 5.'te gösterildi.



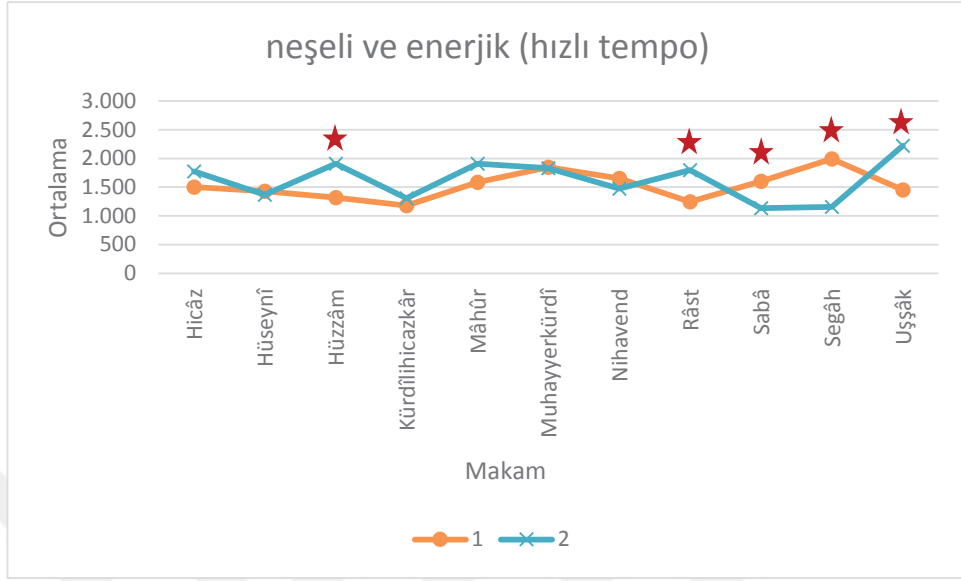
Grafik 5. Neşeli ve Enerjik Boyutu İçin Yavaş Tempoyu Temsil Eden Şarkıların Makamlara Göre Ortalamaları.



Scheffe analizi sonucunda hızlı tempo koşulunda, Hüzûm, Râst, Sabâ, Segâh ve Uşşâk makamlarında iki şarkı arasındaki farkın istatistiksel olarak anlamlı olduğu gözlemlendi. Bir başka ifadeyle, söz konusu makamların hızlı tempo koşulunu temsil eden iki şarkıdan birinin diğerine göre daha neşeli ve enerjik duygular uyandırdığı belirlendi. Analiz sonuçları Grafik 6.'da gösterildi. Buna göre; Hüzûm makamında “Kıskanırım seni ben” ve “ Yar yolunu kolladım”; Râst makamında “Yine bir Gûlnihal” ve “Rûya gibi her hatıra”; Sabâ makamında “Uzayıp giden o tren yolları” ve “Bir dalda iki kiraz”; Segâh makamında “Açılır gonca gül yar” ve “Gurbet içimde bir ok”; Uşşâk makamında “Bu akşam gün batarken gel” ve “Kalenin burcu muyam” şarkıları arasında, neşeli ve enerjik duygular uyandırma açısından anlamlı bir fark gözlemlendi.



Grafik 6. Neşeli ve Enerjik Boyutu İçin Hızlı Tempoyu Temsil Eden Şarkıların Makamlara Göre Ortalamaları.



*Scheffe testi sonuçlarına göre anlamlı farklar.

TARTIŞMA

Klasik Türk müziğinde makamların dinleyiciler üzerindeki duygusal etkilerine ilişkin ilk açıklama 10. yüzyılda Farabî tarafından yapılmış olmasına karşın, ilk kez teorik temeller esas alınarak sistematik olarak incelendi. Uygulama sonucunda katılımcılar, bütün müzik parçaları için çoğu duyguyu hiç hissetmediklerini bildirdiler. Bu nedenle veriler, 5’li likert ölçeğe “hiç yoğun değil” ucunda yığıldı ve her bir makam ve tempo koşulunu temsil eden müziklerin duygusal etkilerine ilişkin olarak yapılan duygusal yoğunluk değerlendirmeleri, oldukça düşük ortalamalarla temsil edildi. Ortalamaların her bir duygu için oldukça düşük olması nedeniyle, en küçük varyansların dahi istatistiksel olarak anlamlı olduğu belirlendi. Bu, her ne kadar yöntem bilim açısından problematik olarak görünse de, aslında beklendiği bir durumdur. Dinleyicilerin bir müzik parçasını dinledikleri durumda hissedecekleri duyguların sayısı, teorik olarak oldukça sınırlıdır. Her bir müzik parçası için duygusal değerlendirmeye dahil olan 45 tane duygu olduğunu göz önüne aldığımızda, sınırlı sayıda duygu için yoğunluk değerlendirmesi yapan katılımcıların, birçok duyguyu hiç hissetmediğini rapor etmesi şaşırtıcı değildir. Bu nedenle ölçeğin sol tarafında yığılma olması beklenen bir durum olarak değerlendirilmektedir.

Nostaljik, kederli, üzgün, aşık vb. duygular çok farklı makam ve tempo koşullarında katılımcılar tarafından sıklıkla rapor edildi. Bunun nedeni, farklı makam ve farklı tempo koşullarında yer alan bütün şarkıların sözlerinin çoğunlukla aşk, keder, melankoli vb. temalarda seyretmesi olabilir. Her ne kadar duygusal iletişimde, sözlü mesajlardan ziyade akustik mesajlar daha etkili olsa da, belirgin bir şekilde bazı duygularla ilişkili olan güfteler, duygusal iletişimi etkiliyor gibi görünmektedir. Şarkı sözlerinin bu etkisini kontrol etmek için bu çalışmada enstrümantal müzikler kullanılabilirdi. Ancak, enstrümantal müzik kullanılmamasının birincil nedeni, çalışmanın amacının katılımcıların günlük hayatta dinledikleri Klasik Türk müziğinin duygusal etkilerini belirlemek idi. Ayrıca eserlerin güftelerinin, makam özelliğinden bağımsız olmadığı, müzisyenlerin hangi makama hangi güfteyi yazacakları konusunda rastgele bir seçim yapmadıkları bilinmektedir. Bu nedenle, şarkıları sözlerinden bağımsız olarak ele almak, çalışmanın amacına ters düşmektedir. Enstrümantal müziklerin tercih edilmemesinin diğer nedeni ise, Klasik Türk müziğinin karakteristik enstrümantal eserleri olan taksimler, icracıya bağlı

olarak makamsal yapı konusunda oldukça esnek olabilmektedirler. Daha önce de bahsettiğimiz gibi besteci veya icracı eser içinde sonsuz sayıda geçki yapabilmektedir. Bu nedenle taksim olarak seslendirilen, aynı makamdaki iki eserin makamsal formülünün karşılaştırılması oldukça zor olabilir. Ayrıca taksimler, birçok farklı dönemde, farklı stillerde ve farklı enstrümanlarla icra edilmiştir. Bu yüzden de aynı makamı icra eden farklı icracıların taksimlerinde alışılmışın dışında seyreden makamsal yapılar ortaya çıkabilmektedir (Akkoç, 2002: 285).

Her bir katılımcı için tüm duygu değerlendirmelerinin ortalama değerlerine uygulanan faktör analizi ile Klasik Türk müziğinin duygusal etkilerinin faktör yapısı belirlendi. Katılımcıların dinledikleri 44 adet eserle ilgili duygusal yoğunluk değerlendirmelerinin 4 boyutta faktörleştiği gözlemlendi. Bu faktörler; sakin ve üzgün, gergin, olgun ve ruhani, neşeli ve enerjik olarak belirlendi. Türk Müziği'nin faktör yapısı, araştırmanın temel aldığı model olan GEMS-45 ölçeğinin 9 faktörlü yapısından oldukça farklı sonuçlar verdi. GEMS-45 modelinde ayrı boyutlar olarak temsil edilen şaşkınlık-harika, şefkat, nostalji, sakinlik ve üzüntü boyutları Türk müziğinde sakin ve üzgün boyutunda birlikte temsil edilirken; sevinçli etkileşim ve enerji boyutları neşeli ve enerjik boyutunda, gerilim ve aşkınlık-üstünlük boyutları da gergin boyutunda birlikte temsil edildi.

Çalışmanın birincil amacı, ele alınan makamların duygusal etkilerini incelemektir. Makam temel etkisi; sakin ve üzgün, olgun ve ruhani, neşeli ve enerjik boyutları için anlamlı iken, gergin boyutu için anlamlı değildi. İkili karşılaştırmalar sonucunda; sakin ve üzgün boyutunda; Hicâz ve Nihâvend makamlarının, özellikle Mâhûr, Sabâ ve Hüseynî makamlarına göre daha sakin ve üzgün duygular uyandırdığı gözlemlendi. Bulgular; Hicâz makamını alçakgönüllülük, Hüseynî makamını sakinlikle ilişkilendiren Farabî'nin görüşleriyle (Akt; Somakçı, 2003: 134) uyumlu değildi. Buna ek olarak, Nihâvend makamının üzüntü ve melankoli ile ilişkili olduğunu rapor eden çalışmaya paralel bir bulgu elde edildi (Haddad, 2011: 205). Hicâz ve Nihâvend makamlarının her ikisi de içinde Hicâz dizisi bulunduran makamlardır ve her ikisinin seyri de iki yönlüdür, yani hem tize doğru hem de peste doğru seyreder (Özkan, 2015: 164,233). Sabâ makamının seyri de çift yönlü olmasına rağmen, Sabâ makamının sakin ve üzgün duygular uyandırma boyutunda daha düşük ortalamalarla temsil edilmesi, kritik özelliğin Hicâz dizisi olabileceğini düşündürmektedir. Hicâz dizisinde; özellikle 4 koma bemollü Bûselik perdesinden 4 koma

bemollü Çârgâh perdesine geçiş, karakteristik bir durumdur. Algısal olarak hüzünlü ve melankolik duygularla ilişkilendirilen Hicâz makamının bu özelliğinin önemli bir nedeni, 8 koma değerindeki söz konusu ikili aralığın icrası olabilir.

Olgun ve ruhani boyutunda; Râst, Segâh ve Nihâvend makamlarının diğer makamlara göre daha belirgin bir şekilde olgun ve ruhani duygular uyandırdığı belirlendi. Bulgular; Râst makamını huzur ile ilişkilendiren Farabî'nin görüşleriyle uyumlu olarak değerlendirilirken; Râst makamının enerjik duygular uyandırdığını rapor eden çalışmaya ters düştü (Haddad, 2011: 206). Râst, Segâh ve Nihâvend makamlarının ortak özellikleri; seyirlerinin pestten tize doğru olması ve yarım karar verdikleri güçlü perdelerinin Nevâ perdesi olmasıdır. Ancak bu ortak özellikler, diğer makamların bir kısmında da ortaktır. Bu üç makamı diğerlerinden ayıran, olgun ve ruhani duygularla ilişkilendirilebilecek herhangi bir özellik bulunmamaktadır. Bu noktada seçilen şarkıların kendi özellikleri de etkili bir rol oynamış olabilir. Söz konusu üç makamda seçilen şarkılar Düyek, Nîm Sofyan ve Semaî usûlleriyle icra edilmiştir. Bu üç usûl kalıbı “düm” ve “tek” vuruşlarından oluşan, benzer örüntüye sahip kalıplardır. Makamsal özelliğe ek olarak eserlerin ritmini belirleyen usûl özellikleri, duygusal iletişimi etkilemiş gibi görünmektedir.

Neşeli ve enerjik boyutunda ise; Mâhûr, Muhayyerkürdî ve Uşşâk makamlarının, Kürdîhiczakâr başta olmak üzere diğer makamlara göre daha neşeli ve enerjik duygular uyandırdığı gözlemlendi. Bulgular; Uşşâk makamını neşe ve gülme hissi ile ilişkilendiren geleneksel görüşlerle uyumlu olarak belirlendi (Akt; Somakçı, 2003: 134, 138). Mâhûr ve Muhayyerkürdî makamları inici seyrederken, Uşşâk makamı çıkıcı seyretmektedir. Üç makamı oluşturan diziler ve asma karar perdeleri açısından da bir benzerlik bulunmamakla birlikte; Uşşâk makamında tempo faktörü, duygusal etkiler açısından daha etkili bir rol oynamış olabilir.

Makamların duygusal etkilerinden bahsederken dikkate almamız gereken önemli bir nokta; bütün makamlar için belirli perde aralıkları ve seyir kuralları bulunmakla birlikte, beste ve icra aşamasında mevcut kuralların oldukça esnetilmesidir. Makamların özelliklerinden bahsederken de değinildiği gibi, Türk müziğinin icrasında genellikle yazılı kuralların dışına çıkılmaktadır. Makamların icrasında her besteci ve icracı, eserinde sonsuz geçki imkanına sahiptir (Özkan, 2015: 292). Öyle ki eğer her yapılan her geçki yeni bir makam olarak kabul edilseydi, makamlar sayılamayacak kadar çoğalırdı. Bu yüzden,

özellikle bileşik makamlarda, birçok yakın ve uzak makama geçki yapıldığı için eserin makamsal özelliği oldukça karmaşık olmaktadır. Bu yüzden performansların makamsal özelliğini incelerken, perdeleri belirleme ve her makamın özgün seyir özelliklerini karakterize etme problemi ortaya çıkar. Öncelikle Uşşâk, Hüseyinî, Karcıgâr, Hüzâm, Hicâz, Sabâ gibi bazı makamların icrasında, Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde bulunmayan kural dışı seslerin duyulması sıklıkla ortaya çıkan bir durumdur (Akkoç, 2002: 290). Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde en çok sorun yaratan perdeler, Segâh, Hicâz, Hisar, Eviç ve Şehnâz olmaktadır (Özkan, 2006: 115-597). Bunlardan bazıları yukarıda adı geçen makamlarda çeyrek ton kadar bükülebilmektedir. Uşşâk ile Hüseyinî’de Segâh ve Hicâz’da Eviç 1-2 koma pestleştirilmekte; Saba’da, Dügâh’ta ve Bestenigâr’da Hicâz ile Şehnâz ve Hüzâm ile Karcıgâr’da Hisar 1-2 koma tizleştirilmektedir. Bunun dışında Hüzâm eserlerde, nazariyatta açıklanan dizilerden çok daha farklı çeşniler kullanılır. Hatta Eviç’te Hicâz dörtlüsü bulunan dizi çok az kullanılmıştır. Nevâ üzerindeki bakıyye bemollü Hisâr perdesi seslendirilirken Hisâr’dan 1 koma daha dik basmak gerekir, hatta bu sesin tam Hüseyinî basıldığı eserler bile vardır. Bazen de Segâh makamına geçkiler o kadar fazladır ki, eserin makamı Segâh olarak algılanır. Bu farklılaşmalar, bestecinin manipülasyonu ve icracının performansı ile ilgilidir. Sabâ makamında ise Eksik Sabâ dörtlüsündeki Hicâz perdesi bakıyye bemollü olsa da, icra edilirken 1-2 koma daha dik basılır. Ayrıca Çârgâh perdesindeki Zirgûleli Hicâz dizisinde de Hicâz perdesi daha dik basılır. Segâh makamı ise tanımlananın aksine, yerinde tam Segâh beşlisine Eviç’te Hicâz dörtlüsünün, Nevâ’da Uşşâk Beyâtî dizisinin, yerinde eksik Segâh beşlisinin, Segâh’ta eksik ve tam Ferahnâk beşlisinin, Nevâ’da Bûselik dörtlüsünün birbirine eklenmiş haliyle kullanılır.

Makamların icrasında yazılı sistemde belirtilenlerden daha farklı uygulamalar olduğu gibi, tamamen icracının kendisinden kaynaklanan performans farklılıkları da oldukça önemlidir. Makam müziğinde, özellikle taksim eserlerde, icracının yaptığı doğaçlamalar ve geçkiler, eseri süsleme amacıyla yaptığı seslendirmeler ve nağmeler, ortaya çıkan ve algılanan müziği, aynı makamı temsil eden diğer performanslardan oldukça farklılaştırmaktadır. Özetle makam müziğinde performansa bağlı değişimlere ek olarak, nazariyatta tanımlanan ikili aralıklardan daha farklı perdelerin kullanılması nedeniyle makam müziğinin özelliklerini ve bileşenlerini kontrol etmek oldukça güçtür. Bu nedenle, bu çalışmada izlenen yöntemle ele alınan makamların yapısal özellikleri ile duygusal etkilerini eşleştirmek oldukça güç oldu. Müzik parçalarının, makamların perde aralıkları ve

seyir kurallarına sıkıca bağlı kalınarak, kontrollü bir şekilde oluşturulduğu bir yöntem izlenmesi halinde, makamsal özelliklerin duygusal etkileri daha güvenilir olarak belirlenebilirdi. Ancak böyle bir yöntemde, her zaman dinlenen ve aşına olunan müziklerden çok farklı müzikal uyarıların kullanılması nedeniyle, bulguların genellenememesi problemi ortaya çıkacaktır. Sonuç olarak, analizler sonucunda bazı makamlar bazı duygusal etkileşimlerle ilişkili olarak bulundu. Eğer dinleyiciler çoğu duyguyu hissetmediklerini rapor etmeseydi ve duygusal değerlendirmeler daha geniş bir dağılıma sahip olsaydı, sonuçlar daha farklı olabilirdi. Ayrıca, özellikle şarkı seçiminin ortaya çıkardığı varyans nedeniyle, aynı makam ve aynı tempo koşullarında kullanılan şarkılardan daha farklı şarkılar seçilmiş olması durumunda, makamların duygusal etkilerinin de bu çalışmada elde edilen bulgulardan farklılaşması olasıdır.

Tempo, beklendiği gibi, dinleyicilerin duygusal deneyimlerinde oldukça belirgin bir rol oynadı. Sakin ve üzgün boyutunda Kürdîlihicâzkar, Nihâvend ve Uşşâk makamlarında hızlı ve yavaş tempo arasındaki fark anlamlı iken, diğer makamlardaki tempo farkının istatistiksel olarak anlamlı olmadığı gözlemlendi. Bir başka ifadeyle adı geçen makamlarda yavaş tempo, hızlı tempoya göre daha sakin ve üzgün duygular uyandırırken, diğer makamlarda böyle bir fark ortaya çıkmadı. Neşeli ve enerjik boyutunda ise Kürdîlihicâzkar makamı dışındaki tüm makamların hızlı ve yavaş tempo koşulları arasındaki farkın istatistiksel olarak anlamlı olduğu gözlemlendi. Bir diğer ifadeyle, söz konusu makam dışındaki tüm makamlarda hızlı tempounun yavaş tempoya göre, daha neşeli ve enerjik duygular uyandırdığı belirlendi. Literatürde Batı müzikleri kullanılarak yapılan çalışmalarda da yavaş tempo sıklıkla negatif duygular ve üzüntü ile ilişkilendirilirken, hızlı tempo pozitif, mutlu, enerjik duygularla ilişkili olarak gözlenmiştir (Juslin ve Luukka, 2003: 772-802; Webster ve Weir, 2005: 19-39; Reissmann, 1995; Akt. Oatley ve Johnson-Laird, 2014: 137). Elde edilen bulgulardan hareketle, Türk müziğinde bazı makamlarda yavaş tempounun sakin ve üzgün duygularla, hızlı tempounun ise neşeli ve enerjik duygularla ilişkili olduğu söylenebilir. Ancak şunu belirtmek gerekir ki, kullanılan müziklerin tempoları hızlı ve yavaş olarak iki gruba ayrılırken, belli bir kesme noktası belirlenmemiş, algılanan tempo özelliği göz önüne alınmıştır. Buna ek olarak bazı parçalarda tempo, parça içinde tutarlı bir örüntü sergilememekte ve değişkenlik göstermektedir. Örneğin, Hüseyinî makamından “A Fadimem” isimli parça, hızlı tempo koşulunda yer almasına rağmen, parçanın giriş kısmının temposu oldukça düşüktür. Özellikle Sabâ ve Râst makamlarında,

hızlı tempo koşulunda yer alan parçalar ile yavaş tempo koşulunda yer alan parçalar arasında, algılanan tempo açısından büyük farklar bulunmamaktadır. Temponun, müziğin duygusal etkileşiminde en belirgin şekilde rol oynayan bileşen olduğunu (Bella, Peretz, Rousseau ve Gosselin, 2001: B8) göz önüne aldığımızda, hızlı ve yavaş tempo arasında fark gözlenmeyen makamlar için şarkı seçimi, temponun etkisini istenmeyen biçimde etkilemiş olabilir.

Makam ve tempo değişkenlerinin beklenen varyanslarına ek olarak, beklenmedik bir biçimde aynı koşulda seçilen iki şarkı arasında da farklılık gözlemlendi. Şarkı temel etkisinin, sakin ve üzgün, neşeli ve enerjik boyutlarında istatistiksel olarak anlamlı olduğu belirlendi. Ayrıca neşeli ve enerjik boyutu için, hızlı tempo koşulunda yer alan Hüzûm, Râst, Sabâ, Segâh ve Uşşâk makamlarını temsil eden iki şarkıdan birinin diğerine göre daha neşeli ve enerjik duygular uyandırdığı gözlemlendi. Hüzûm ve Râst makamlarının hızlı koşulunda yer alan iki şarkıdan birinin diğerine göre belirgin bir şekilde daha hızlı tempoda olması, şarkılardan birinin diğerine göre daha neşeli ve enerjik duygular uyandırmasına neden olmuş gibi görünmektedir. Sabâ, Segâh ve Uşşâk makamlarında neden böyle bir etki ortaya çıktığı ise belirsizdir.

SONUÇ

Yapılan bu çalışma ve elde edilen bulgular, Klasik Türk müziğinin duygusal olarak incelenmesi amacıyla yapılacak olarak çalışmalar için bir başlangıç olarak düşünülmektedir. Gelecekte yapılacak olan çalışmalarda, makam özelliğinin duygusal iletişimdeki rolünün, güftesiz enstrümantal eserlerle incelenmesi daha farklı sonuçlar elde edilmesini sağlayabilir. Performans özelliklerinin etkisinin ortadan kaldırılması amacıyla, tek bir icracının, makamların perde ve seyir kurallarına sadık kalarak ürettiği taksim eserler ya da dijital ortamda kurallara sıkı bir şekilde bağlı kalınarak, kontrollü bir şekilde oluşturulmuş müzik parçaları kullanılması daha kontrollü sonuçlar elde edilmesini sağlayacaktır. Bu şekilde izlenecek bir yöntem sayesinde, tempo özelliği de farklı düzeylerde manipüle edilebilecektir.

Bu çalışmada genel olarak günlük hayatında sıklıkla Türk müziği dinlemediğini rapor eden katılımcıların verileri değerlendirilmiştir. Ancak araştırma sonuçları, belirli bir müzik parçasına maruz kaldıkça, müzikal yapı hakkında sahip olunan bilgi miktarının arttığını ve bu şekilde müzikten duygusal olarak etkilenmenin de farklılaştığını göstermektedir (Sloboda, 1991: 113). Bu etkinin bir miktar kontrol edilebilmesi amacıyla; çalışmada kullanılan müzik parçaları, popüler, kitle iletişim organlarında ve sinemada sıklıkla kullanılan, katılımcıların görece daha aşina oldukları eserler arasından seçilmiştir. Ancak buna rağmen, Klasik Türk müziği eğitimi almış, müzikal yapıya hakim ve sıklıkla bu müzik tarzını dinleyen katılımcıların da, müzikten duygusal olarak etkilenme performansının incelenmesi daha anlamlı olacaktır.

Uygulama aşamasındaki gözlemler ve geribildirimler ile analizler sonucunda elde edilen bulgulardan yola çıkarak, müziğin duygusal etkilerinin araştırıldığı bir çalışmada, katılımcılara sunulan duygu terimlerinin nitelikleri ve sayısı oldukça önemli bir faktör olarak değerlendirilmektedir. 45 duygu teriminin sunulduğu bu çalışmada, katılımcılar sıklıkla söz konusu duyguların bir kısmını tanımadıklarını rapor ettiler ve bu durum değerlendirme yapmalarını zorlaştırdı. Katılımcıların, aynı boyutta yer alan ve birbirine oldukça benzer özellikler barındıran farklı duyguları ayırt etmede zorlanmasının, yapılan duygusal değerlendirmeleri istenmeyen biçimde etkileme olasılığı yüksektir. Bu nedenle gelecekte yapılacak olan araştırmalarda, birbirinden daha kolay ayırt edilebilen duygu

terimleri ya da kategorileri kullanılmasının bu problemi ortadan kaldıracığı düşünölmektedir.

Günümüzde Batı kaynaklı müzikler karşısında popölerliğini koruyamamış ancak tarihsel olarak oldukça eski dönemlere dayanan; zengin ve oldukça özgün matematiksel müzikal özellikleriyle Türk müziğı, bilişsel ve duygusal olarak incelenmeye değerdir. Bu araştırma konusunun; elde edilen bulgular, sınırlılıklar ve öneriler dikkate alınarak gelecek çalışmalarda ele alınması, ilgili literatüre önemli katkılar yapacaktır.



KAYNAKLAR

- AKKOÇ Can (2002), “Non-Deterministic Scales Used in Traditional Turkish Music”,
Journal of New Music Research, Vol. 31, 4, pp. 285-293.
- ARGSTATTER Heike (2015), “Perception of Basic Emotions in Music: Culture- specific or multicultural?”, **Psychology of Music**, DOI: 10.1177/0305735615589214, pp. 1-17.
- ASHLEY Richard (2006), “Music Preference, Music Listening, and Mood Regulation in Preadolescence”, **9. International Conference on Music Perception and Cognition**, pp. 951-952.
- BELLA Simone Dalla, PERETZ Isabelle, ROUSSEAU Luc, GOSSELIN Nathalie (2001), “A Developmental Study of the Affective Value of Tempo and Mode in Music”, **Cognition**, 80, pp. B1-B10.
- BALKWILL Laura-Lee, THOMPSON William Forde (1999), “A Cross-cultural Investigation of the Perception of Emotion in Music: Psychophysical and Cultural Cues”, **Music Perception: An Interdisciplinary Journal**, Vol. 17, 1, pp. 43-64.
- BALKWILL Laura-Lee, THOMPSON William Forde, MATSUNAGA Rie (2004), “Recognition of Emotion in Japanese, Western, and Hindustani Music by Japanese Listeners”, **Japanese Psychological Research**, Vol. 46, 4, pp. 337-349.
- BALTEŞ Felicia Rodica, AVRAM Julia, MICLEA Mircea, MIU Andrei (2011), “Emotions Induced by Operatic Music: Psychophysiological Effects of Music, Plot, and Acting”, **Brain and Cognition**, 76, pp. 146-157.
- BALZ Albert (1914), “Music and Emotion”, **The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods**, Vol. 11, 9, pp. 236-244.

- BARTELL Lee R. (1992), "The Development of the Cognitive-Affective Response Test-Music", **Psychomusicology**, 11, pp. 15-26.
- BAUMGARTNER Thomas, ESSLEN Michaela, JÄNCKE Lutz (2005), "From Emotion Perception to Emotion Experience: Emotions Evoked by Pictures and Classical Music", **International Journal of Psychophysiology**, 60, pp. 34-43.
- BEM Sandra L. (1981), "Gender Schema Theory: A Cognitive Account of Sex Typing", **Psychological Review**, Vol. 88, 4, pp. 354-364.
- BLOOD Anne j., ZATORRE Robert J., BERMUDEZ Patrick, EVANS Alan C. (1999), "Emotional Responses to Pleasant and Unpleasant Music Correlate with Activity in Paralimbic Brain Regions", **Nature**, Vol. 2, 4, pp. 382-387.
- BOER Diana, FISCHER Ronald, TEKMAN Hasan Gürkan, ABUBAKAR Amina, NJENGA Jane, ZENGER Markus (2012), "Young People's Topography of Musical Functions: Personal, Social, and Cultural Experiences with Music Across Genders and Six Societies", **International Journal of Psychology**, 47, 5, pp. 355-369.
- BOWLING, Daniel L., SUNDARARAJAN Janani, HAN Shui'er, PURVES Dale (2012), "Expression of Emotion in Eastern and Western Music Mirrors Vocalizations", **Plos One**, Vol. 7, 3, pp. 1-8.
- BROWN Steven, MARTINEZ Michael J., PARSONS Lawrence M. (2004), "Passive Music Listening Spontaneously Engages Limbic and Paralimbic Systems", **NeuroReport**, Vol. 15, No. 13, pp. 2033– 2037.
- CAN M. Cihat (2002), "Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Arel-Ezgi-Uzdilek Ses Sistemi ve Uygulamada Kullanılmayan Bazı Perdeler", **G.Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi**, 22, 1, ss. 175-181.
- COLLEY Ann (2008), "Young People's Musical Taste: Relationship with Gender and Gender-related Traits", **Journal of Applied Social Psychology**, 38, 8, pp. 2039-2055.

- COLVER Mitchell C., EL-ALAYLI Amani (2015), "Getting Aesthetic Chills From Music: The Connection Between Openness to Experience and Frisson", **Psychology of Music**, DOI: 10.1177/0305735615572358, pp. 1-15.
- CONARD Nicholas J., MALINA Maria, MÜNDEL Susanne C. (2009), "New Flutes Document the Earliest Musical Tradition in Southwestern Germany", *Nature*, 8, pp. 1-4.
- ÇELİKKOL Erdiñ (2000), **Türk Mûsikisi Bilgileri Cilt 1**, Bursa Büyükşehir Belediyesi Konservatuarı, Bursa.
- DARWIN Charles (1872), **The Expression of Emotions in Man and Animals**, John Murray, London.
- DAVIES Stephen (1980), "The Expression of Emotion in Music", **Mind**, Vol. 89, 353, pp. 67-86.
- DAVIES Stephen (2001), **Music and Emotion: Theory and Research**, 2. b., ed. Patrik N. Juslin & John A. Sloboda, Oxford University Press, New York.
- DAVIES Stephen (2012), "On Defining Music", *The Monist*, Vol. 95, 4, pp. 535-555.
- EKMAN Paul (1992), "Are There Basic Emotions?", **Psychological Review**, Vol. 99, No. 3, pp. 550- 553.
- EKMAN Paul (1993), "Facial Expression and Emotion", **American Psychologist**, Vol. 48, 4, pp. 384-392.
- EKMAN Paul (1999a), **Handbook of Cognition and Emotion**, chapter 3, ed. Tim Dalglish & Michael Power, John Wiley & Sons Ltd, New York.
- EKMAN Paul (1999b), **Handbook of Cognition and Emotion**, chapter 16, ed. Tim Dalglish & Michael Power, John Wiley & Sons Ltd, New York.
- EKMAN Paul, FRIESEN Wallace V. (1969), "The Repertoire of Nonverbal Behaviour: Categories, Origins, Usage and Coding", **Semiotica**, 1, 1, pp. 49-98.

- EKMAN Paul, FRIESEN Wallace V. (1986), "A New Pan-cultural Facial Expression of Emotion", **Motivation and Emotion**, Vol. 10, 2, pp. 159-168.
- EVANS Paul, SCHUBERT Emery (2008), "Relationships Between Expressed and Felt Emotions in Music", **Musicae Scientiae**, Vol. 12, 1, pp. 75-99.
- FRIJDA Nico H. (1988), "Laws of emotion", **American Psychologist**, Vol. 43, No. 5, pp. 349-358.
- FRITZ Thomas, JENTSCHKE Sebastian, GOSELIN Nathalie, SAMMLER Daniela, PERETZ Isabella, TURNER Robert, FRIEDERICI Angela D., KOELSCH Stefan (2009), "Universal Recognition of Three Basic Emotions in Music", **Current Biology**, 19, pp. 573-576.
- GABRIELSSON Alf (2002), "Emotion Perceived and Emotion Felt: Same or Different?", **Musicae Scientiae**, Special issue 2001-2002, pp. 123-147.
- GABRIELSSON Alf, JUSLIN Patrik N. (1996), "Emotional Expression in Music Performance: Between the Performer's Intention and the Listener's Experience", **Psychology of Music**, Vol. 24, pp. 68-91.
- GALLASE Vittorio, KEYSERS Christian, RIZZOLATTI Giacomo (2004), "A Unifying View of the Basis of Social Cognition", **Trends in Cognitive Sciences**, Vol.8, No.9, 396-403.
- GARRIDO Sandra, SCHUBERT Emery (2015), "Moody Melodies: Do They Cheer Us Up? A Study of the Effect of Sad Music on Mood", **Psychology of Music**, Vol. 43, 2, pp. 244-261.
- GENÇEL Özge (2006), "Müzikle Tedavi", **Kastamonu Eğitim Dergisi**, Cilt 14, 2, ss. 697-706.
- GREASLEY Alinka E., LAMONT Alexandrra M. (2006), "Music Preference in Adulthood: Why Do We Like the Music We Do?", **9. International Conference on Music Perception and Cognition**, pp. 960-966.

- GREGORY Andrew H., VARNEY Nicholas (1996), "Cross-cultural Comparisons in the Affective Response to Music", **Psychology of Music**, Vol. 24, 1, pp. 47–52.
- HAAKE Anneli B. (2011), "Individual Music Listening in Workplace Settings: An Exploratory Survey of Offices in the UK", **Musicae Scientiae**, Vol. 15, 1, 107-129.
- HADDAD Rami Najib (2011), "The Delivered Effect of Arabian Musical Modes Maqamat- within a Group of German Listeners: An Incentive to Motivate Globalization of Musical Curricula", **Jordan Journal of the Arts**, Vol.4, 2, pp. 197-215.
- HEVNER Kate (1935), "The Affective Character of the Major and Minor Modes in Music", **The American Journal of Psychology**, Vol. 47, 1, pp. 103-118.
- HEVNER Kate (1936), "Experimental Studies of the Elements of Expression in Music", **The American Journal of Psychology**, Vol. 48, No. 2, pp. 246-268.
- HUNTER Patrick G., SCHELLENBERG Glenn, SCHIMMACK Ulrich, (2010), "Feelings and Perceptions of Happiness and Sadness Induced by Music: Similarities, Differences, and Mixed Emotions", **Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts**, Vol. 4, 1, pp. 47-56.
- HURON David (2006), **Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation**, The MIT Press, London.
- JÄNCKE Lutz (2008), "Music, Memory and Emotion", **Journal of Biology**, 7, 21, pp. 1-5.
- JOHN Oliver P., SARIVASTAVA Sanjay (1999), **Handbook of personality: Theory and research 2**, chapter 4, ed. Lawrence Pervin & Oliver John, The Guilford Press, New York.
- JUSLIN Patrik N. (1997), "Emotional Communication in Music Performance: A Functionalist Perspective and Some Data", **Music Perception: An Interdisciplinary Journal**, Vol. 14, 4, pp. 383-418.

- JUSLIN Patrik N. (2000), "Cue Utilization in Communication of Emotion in Music Performance: Relating Performance to Perception", **Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance**, Vol. 26, 6, pp. 1797-1813.
- JUSLIN Patrik N. (2013), "From everyday emotions to aesthetic emotions: Towards a unified theory of musical emotions", **Physics of Life Reviews**, No. 10, pp. 235-266.
- JUSLIN Patrik N., LAUKKA Petri (2003), "Communication of Emotions in Vocal Expression and Music Performance: Different Channels, Same Code?", **Psychological Bulletin**, 129, pp. 770-814.
- JUSLIN Patrik N., LAUKKA Petri (2010), "Expression, Perception, and Induction of Musical Emotions: A Review and a Questionnaire Study of Everyday Listening", **Journal of New Music Research**, Vol. 33, 3, pp. 217-238.
- JUSLIN Patrik N. & SLOBODA John A. (2001). **Music and emotion: Theory and research**, Oxford University Press, New York.
- JUSLIN Patrik N., VASTFJALL Daniel (2008), "Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanisms", **Behavioural and Brain Sciences**, 31, pp. 559-621.
- KALLINEN Kari, RAVAJA Niklas (2006), "Emotion Perceived and Emotion Felt: Same and Different", **Musicae Scientiae**, Vol. 10, 2, pp. 191-213.
- KIM Jonghwa, ANDRÉ Elizabeth (2008), "Emotion Recognition Based on Physiological Changes in Music Listening", **IEEE Transactions on Pattern Analysis and Machine Intelligence**, Vol. 30, 12, pp. 2067-2083.
- KIM Kyung Hwan, BANG S.W., KIM S.R. (2004), "Emotion Recognition System Using Short-term Monitoring of Physiological Signals", **Medical & Biological Engineering & Computing**, Vol 42, pp. 419-427.
- KIVY Peter (1999), "Feeling the Musical Emotions", **British Journal of Aesthetics**, Vol 39, 1, pp. 1-13.

- KONEČNÍ Vladimír J. (2008), “Does Music Induce Emotion? A Theoretical and Methodological Analysis”, **Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts**, Vol. 2, 2, pp. 115-129.
- KOOPMAN Constantijn, DAVIES Stephen (2001), “Musical Meaning in a Broader Perspective”, **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 59, 3, pp. 261-273.
- KREUTZ Gunter, OTT Ulrich, TEICHMANN Daniel, OSAWA Patrick, VAITL Dieter (2008), “Using Music to Induce Emotions: Influences of Musical Preference and Absorption”, **Psychology of Music**, Vol. 36, 1, pp. 101-126.
- KRUMHANSL Carol L. (1997), “An Exploratory Study of Musical Emotions and Psychophysiology”, **Canadian Journal of Experimental Psychology**, Vol. 51, 4, pp. 336-352.
- LAUKKA Petri, ELFENBEIN H. Anger, SÖDER Nela, NORDSTRÖM Henrik, ALTHOFF Jean, CHUI Wanda, IRAKI Frederick K., ROCKSTUHL Thomas, THINGUJAM Nutankumar (2013), “Cross-cultural Decoding of Positive and Negative Non-linguistic Emotion Vocalizations”, **Frontiers in Psychology**, Vol. 4, 353, pp. 1-8.
- LAUKKA Petri, EEROLA Tuomas, THINGUJAM Nutankumar S., YAMASAKI Teruo, GREGORY Bellor (2013), “Universal and Culture-specific Factors in the Recognition and Performance of Musical Affect Expressions”, **Emotion**, 11, pp. 1-16.
- LEY Robert G., BRYDEN M.P. (1982), “A Dissociation of Right and Left Hemispheric Effects for Recognizing Emotional Tone and Verbal Content”, **Brain and Cognition**, Vol. 1, 1, pp. 3-9.
- LILJESTRÖM Simon (2011), “Emotional Reactions to Music: Prevalence and Contributing Factors. Acta Universitatis Upsaliensis”, **Digital Comprehensive Summaries of Uppsala Dissertations from the Faculty of Social Sciences**, 67, 53.

- LIU Xiaoluan, XU Yi (2015), "Relations Between Affective Music and Speech: Evidence From Dynamics of Affective Piano Performance and Speech Production", **Frontiers in Psychology**, DOI:10.3389/fpsyg.2015.00886.
- MESQUITA Batja, FRIJDA Nico H. (1992), "Cultural variations in emotions: a review", **Psychological Bulletin**, Vol. 112, No. 2, pp. 179-204.
- MEYER Leonard B. (1956), **Emotion and Meaning in Music**, The University of Chicago Press, Chicago.
- OATLEY Keith, JOHNSON-LAIRD P.N. (2011), "Basic Emotions in Social Relationships, Reasoning, and Psychological Illnesses", **Emotion Review**, Vol. 3, No. 4, pp. 424-433.
- OATLEY Keith, JOHNSON-LAIRD P.N. (2014), "Cognitive Approaches to Emotions", **Trends in Cognitive Sciences**, Vol. 18, No. 3, pp. 134-140.
- ÖZKAN İsmail Hakkı (2015), **Türk Müsıkîsi Nazariyatı ve Usûlleri, Kudüm Velveleleri**, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- PALMER Caroline (1997), "Music Performance", **Annu. Rev. Psychol.**, Vol. 48, pp. 115-138.
- RENTFROW Peter J., GOLDBERG Lewis R., STILLWELL David J., KOSINKI Michal, GOSLING Samuel D., LEVITIN Daniel J. (2012), "The Song Remains the Same: A Replication and Extension of the Music model", **Music Perception**, Vol. 30, 2, pp. 161-185.
- ROBINSON Jenefer (1994), "The Expression and Arousal of Emotion in Music", **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 52, 1, pp. 13-22.
- ROBINSON Jenefer (2005), **Deeper than reason: emotion and its role in literature, music and art**, Oxford University Press Inc, New York.
- RUSSELL James A. (1980), "A Circumplex Model of Affect", **Journal of Personality and Social Psychology**, Vol. 39, No. 6, pp. 1161-1178.

- RUSSELL James A. (2003), "Core Affect and the Psychological Construction of Emotion", **Psychological Review**, Vol. 110, No.1, pp. 145-172.
- SCHERER Klaus R. (1995), "Expression of Emotion in Voice and Music", **Journal of Voice**, Vol. 9, 3, pp. 235-248.
- SCHERER Klaus R., BANSE Rainer, WALLBOTT Harald G. (2001), "Emotion Inferences from Vocal Expression Correlate Across Languages and Cultures", **Journal of Cross-Cultural Psychology**, Vol. 32, 1, pp. 76-98.
- SCHERER Klaus R., ZENTNER Marcel R. (2001), **Music and Emotion: Theory and Research**, 16. b., ed. Patrik N. Juslin & John A. Sloboda, Oxford University Press, New York.
- SCHMIDT Louis A., TRAINOR Laurel J. (2001), "Frontal Brain Electrical Activity (EEG) Distinguishes Valence and Intensity of Musical Emotions", **Cognition and Emotion**, Vol. 15, 4, pp. 487-500.
- SCHWARTZ Kelly D., FOUTS Gregory T. (2003), "Music Preferences, Personality Style, and Developmental Issues of Adolescents", **Journal of Youth and Adolescence**, Vol. 32, 3, pp. 205-213.
- SEZER Fahri (2012), "The Psychological Impact of Ney Music", **The Arts in Psychotherapy**, 39, ss. 423-427.
- SLOBODA John A. (1991), "Music Structure and Emotional Response: Some Empirical Findings", **Psychology of Music**, 19, pp. 110-120.
- SOMAKCI Pınar (2003), "Türklerde Müzikle Tedavi", **H.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 15, pp. 131-140.
- SPENCER Herbert (1857), "The Origin and Function of Music". **Fraser's Magazine**, 56, pp. 396-408.
- ŞENGÜL Enver (2008), "Kültür Tarihi İçinde Müzikle Tedavi ve Edirne Sultan II. Bayezid Darüşşifası", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- TARUFFI Liila, KOELSCH Stefan (2014), “The Paradox of Music-Evoked Sadness: An Online Survey”, **Plos One**, Vol. 9, 10, 1-17.
- TAŞKIN Kemal (2005), “A Study on Identifying Makams With A Modified Boltzmann Machine”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- TEYMUR Ahmet Selim (2010), **Türk Musikisi**, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- THOMPSON William F., ROBITAILLE Brent (1992), Can Composers Express Emotions through Music?, **Empirical Studies of the Arts**, Vol. 10, 1, pp. 79-89.
- TOOBY John, COSMIDES Leda (2008), **Handbook of emotions**, 8. b., ed. Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones ve Lisa Feldman Barrett, The Guilford Press, New York.
- TRAINOR Laurel, HEINMILLER Becky M. (1998), “The Development of Evaluative Responses to Music: Infants Prefer to Listen to Consonance Over Dissonance”, **Infant Behaviour and Development**, Vol. 21, 1, pp. 77-88.
- TREHUB Sandra E. (2001), “Musical Predispositions in Infancy”, **Annals of the New York Academy of Sciences**, pp. 1-16.
- VIEILLARD Sandrine, PERETZ Isabelle, GOSSELIN Nathalie, KHALFA Stéphanie, GAGNON Lise, BOUCHARD Bernard (2007), “Happy, sad, scary and peaceful musical excerpts for research on emotions”, **Cognition & Emotion**, Vol. 22, No. 4, pp. 720-752.
- VUOSKOSKI Jonna K., EEROLA Tuomas (2011), “Measuring music-induced emotion: A comparison of emotion models, personality biases, and intensity of experiences”, **Musicae Scientiae**, Vol. 15, No. 2, pp. 159-173.
- VUOSKOSKI Jonna, THOMPSON William F., MCLLWAIN Doris, EEROLA Tuomas (2012), “Who Listens to Sad Music and Why?”, **Music Perception: An Interdisciplinary Journal**, Vol.29, 3, pp. 311-317.

- WEBSTER Gregory D., WEIR Catherine G. (2005), “Emotional Responses to Music: Interactive Effects of Mode, Texture, and Tempo”, **Motivation and Emotion**, Vol. 29, 1, pp. 9-39.
- WEDIN Lage (1972), “A multidimensional study of perceptual-emotional qualities in music”, **Scandinavian Journal of Psychology**, Vol. 13, No. 1, pp. 241- 257.
- YAHYA KAÇAR Gülçin (2005), “Arel-Ezgi-Uzdilek Kuramında Artık İkili Aralığı ve Çeşitli Makamlara Göre Uygulamadaki Yansımaları”, **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 18, ss. 15-21.
- YARMAN Ozan (2007), **Türk Makam Müziği Tarihinde Ses-Sistemleri**, 2007-2008 Güz Dönemi Seminerleri, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı.
- ZENTNER Marcel, GRANDJEAN Didier, SCHERER Klaus R. (2008), “Emotions Evoked by the Sound of Music: Characterization, Classification, and Measurement”, **Emotion**, Vol. 8, No.4, pp. 494-521.
- ZIV Naomi, GOSHEN Maya (2006), “The Effect of ‘Sad’ and ‘Happy’ Background Music on the Interpretation of a Story in 5 to 6-year-old Children”, **British Journal of Music Education**, Vol. 23, 3, pp. 303-314.

EKLER

EK. 1. VERİ TOPLAMA ARAÇLARI

KİŞİSEL BİLGİ FORMU

Bu çalışmanın amacı müziğin dinleyiciler üzerindeki duygusal etkilerini araştırmaktır. Her şeyden önce çalışmaya gönüllü olarak katılmayı kabul ettiğiniz ve içten, objektif cevaplarınız için teşekkür ederiz. Öncelikle sizinle ilgili bazı bilgilere ihtiyacımız olacak; bu sorulara verdiğiniz cevaplara sadece araştırmacı tarafından erişilebilecek ve sizin onayınız olmadan hiçbir şekilde paylaşılmayacaktır.

Çalışmanın bir sonraki aşamasında size birtakım kısa müzik parçaları dinletilecek ve bu müziğin sizde ortaya çıkardığı duygusal etkileri bildirmeniz istenecektir. Bu aşamada önemli olan müziğin etkisi ile sizde ortaya çıkan duygusal yaşantılardır, müziğin ifade ettiği duygular bu araştırma kapsamına girmemektedir. Bu yüzden her bir müzik parçası ile ilgili değerlendirme yaparken, lütfen o sırada bizzat hissettiğiniz duyguları dikkate alınız.

1. Cinsiyetiniz:
2. Yaşınız:
3. Hayatınızın büyük kısmını geçirdiğiniz şehir:
4. İlk ve ortaöğretimde verilen müzik eğitim dersi dışında herhangi bir müzik eğitimi aldınız mı? - Evetse, bu eğitimin süresi ve niteliği nedir?
5. Herhangi bir enstrüman çalabiliyor musunuz?
Yanıtınız evetse, hangi enstrümanı çalıyorsunuz?
6. Sıklıkla dinlemeyi tercih ettiğiniz müzik tarzları nelerdir?
7. Müzik dinleme sıklığınız bir haftada ortalama kaç dakika ya da kaç saattir?
8. Türk Sanat Müziğini dinleme sıklığı ile ilgili olarak size en uygun seçeneği işaretleyiniz.
 - A. Türk Sanat Müziği'ni hiçbir durumda dinlemem.
 - B. Dinlemek için çaba sarf etmesem bile Türk Sanat Müziği'yle karşılaşsam dinlerim.
 - C. Kendi isteğimle Türk Sanat Müziği dinlediğim olur.
 - D. Türk Sanat Müziği'ni sık sık severek dinlerim.

E. Türk Sanat Müziği en sevdiğim ve en çok dinlediğim müzik türlerinden biridir.

9. Şu an bu çalışmaya hangi ortamda katılıyorsunuz?

A. Evde B. Okulda C. İşyerinde D. Diğer (.)

10. Aşağıdaki bölümde ise müziği günlük hayatınızda nasıl deneyimlediğiniz ve kullandığınızla ilgileniyoruz. Lütfen her cümlenin müzikle deneyiminize ne kadar uygun düştüğünü “1 – hiç uygun değil”, “7 – büyük ölçüde uygun”a karşılık gelecek şekilde işaretleyiniz.

Kimi zaman bir şarkının ifade ettiği duygular içimi eritir.	1	2	3	4	5	6	7
Müziğin duyguları iletmesi benim için önemlidir.	1	2	3	4	5	6	7
Bazı şarkılar o kadar etkilidir ki gözlerimi yaşartırlar.	1	2	3	4	5	6	7
Müzik ses içinde akan duygudur.	1	2	3	4	5	6	7

11. Anket sonunda cevaplanan soru:

Bazen bir parça müzik, bir insanın hayatındaki duygusal olarak özel bir olayla, özel bir kişiyle ya da özel bir dönemle ilişkili olabilir ve o müzik parçası her ne zaman dinlenirse bu anılar canlı bir şekilde hatırlanır. Bu çalışmadaki şarkılardan herhangi birini dinlediğinizde böyle bir deneyim yaşayıp yaşamadığınızla ilgili olarak aşağıdaki seçeneklerden size en uygun olanını işaretleyiniz.

- A. Hiçbir şarkı bana duygusal olarak önemli herhangi bir anı hatırlatmadı.
- B. Bazı şarkılar bazı anıları hatırlattı ama bu anılar duygusal olarak yoğun anılar değildi.
- C. Bir şarkıda bahsedildiği gibi duygusal olarak yoğun bir hatırlama deneyimi yaşadım.
- D. Birden fazla şarkıda bahsedildiği gibi duygusal olarak yoğun bir hatırlama deneyimi yaşadım.

CENOVA MÜZİKAL DUYGU ÖLÇEĞİ (GEMS-45)

Lütfen işaretlemeleri yaparken, dinlediğiniz müziğin etkisiyle nasıl *hissettiğinizi* tanımlayın (örneğin, bu müzik beni üzüntülü *hissetmeme* neden oldu). Müziği ya da müziğin ifade ettiği duyguyu tanımlamayın (örneğin, bu müzik üzüntülü bir müzik, üzüntüyü ifade eden bir müzik). Herhangi bir müziğin sizin hüzünlendirmediği halde, üzüntüyü ifade edebileceğini unutmayın. Lütfen *hissettiğiniz* her bir duygunun yoğunluğunu “1 – hiç yoğun değil” ve “5 – çok yoğun” olacak şekilde 1-5 arasında bir derece vererek ifade ediniz.

1	2	3	4	5
Hiç yoğun değil	Biraz yoğun	Kısmen Yoğun	Oldukça Yoğun	Çok yoğun
1. ----duygulanmış				17. ----sakin
2. ----büyülenmiş				18. ----neşeli
3. ----güçlü				19. ----ağlamaklı
4. ----hassas				20. ----avunmuş
5. ----nostaljik				21. ----enerjik
6. ----dingin				22. ----hülyalı
7. ----hareketli				23. ----olgunlaşmış
8. ----üzgün				24. ----cezbedilmiş
9. ----gergin				25. ----muzaffer
10. ----yerinde duramayan				26. ----mutlu
11. ----harika				27. ----ilhamlanmış
12. ----duygusal				28. ----aşık
13. ----sevecen				29. ----melankolik
14. ----darmadağın olmuş				30. ----ateşli
15. ----heyecanlı				31. ----derin düşüncelere dalmış
16. ----aşkınlık				32. ----dans edecek gibi

33. ----gözleri kamaşmış
34. ----kederli
35. ----tüyleri diken diken olmuş
36. ----rahatsız olmuş
37. ----eğlenmiş
38. ----kahramanca
39. ----rahatlamış
40. ----ruhanilik hissi
41. ----şehvetli
42. ----uyarılmış
43. ----sinirli
44. ----hayran
45. ----sabırsız

ÇALIŞMADA KULLANILAN ESERLERİN GÜFTE VE BESTE YAZARLARI

Eser	Güfte Yazarı	Beste Yazarı
Gönlümde açmadan solan	Sâdık Şendil	Şekip Ayhan Özışık
Nasıl geçti habersiz	Nihat Aşar	Teoman Alpay
Gönül penceresinden	Şemsi Belli	Muzaffer İlkar
Muhabbet bağı	Sâdettin Kaynak	Sâdettin Kaynak
Ezelden aşınanım	Mehmet Âkif Ersoy	Şerif İçli
Nedir bu haletin	Niğdeli Hikmet Bey	Şevki Bey
A Fadimem hadi senle kaçalım	Anonim	Anonim
Leylak takıvermiş saçının tellerine	Hasan Kaya Manioğlu	Bahri Altıntaş
Ömrümüzün son demi	Orhan Arıtan	Selahattin Altınbaş
Olanlar oldu geçti	Yusuf Nalkesen	Yusuf Nalkesen
Kıskanırım seni ben	Hikmet Münir Ebcioğlu	Teoman Alpay
Yar yolunu kolladım	Yesâri Asım Arsoy	Yesâri Asım Arsoy
Avuçlarımda hala sıcaklığın var	Yusuf Nalkesen	Yusuf Nalkesen
Ah bu şarkıların gözü kör olsun	Şahin Çandır	Avni Anıl
Geçmesin günümüz sevgilim yasla	Şerafettin Aydınlık	Alaeddin Yavaşca
Karşıyaka'da İzmir'in gülü	Anonim	Lâvtacı Hristo
Şarkımı senin için	Ülkü Aker	İrfan Özbakır
Aşıka Bağdat sorulmaz	Vecdi Bingöl	Münir Nurettin Selçuk
Bahar penbe beyaz olur	Neveşer Kökdeş	Neveşer Kökdeş
Yemenimde hare var	Anonim	Anonim
Mevsimler yas tutup güller ağlasın	Mustafa Sevilen	Yıldırım Gürses
Bir kızıl goncaya benzer dudağın	Melek Hiç	Amir Ateş
İçin için yanıyor bu gönlüm	Şekip Ayhan Özışık	Şekip Ayhan Özışık
Aşkınla yana yana	Mehmet Erbulan	İsmet Nedim Saatçi
Kimseye etmem şikâyet	Anonim	Kemanî Serkis Efendi
Şarkılar seni söyler	Fakih Özlem	Muzaffer İlkar

Eser	Güfte Yazarı	Beste Yazarı
İnleyen nağmeler	Zeynettin Maraş	Zeynettin Maraş
Anla artık anla beni	Aydın Ünsal	Yıldırım Gürses
Eski dostlar	Hayri Mumcu	Gültekin Çeki
Açılan bir gül gibi	Hasan Hasgüler	Hasan Hasgüler
Yine bir Gülnihal	İsmail Dede Efendi	İsmail Dede Efendi
Rüya gibi her hatıra	Cengiz Altuntaş	Mehmet Ilgın
Güle sorma o bilmez	Erol Sayan	Erol Sayan
Seni herkesten kıskanıyorum	Yesâri Asım Arsoy	Yesâri Asım Arsoy
Uzayıp giden o tren yolları	Naci Tektel	Naci Tektel
Bir dalda iki kiraz	Anonim	Anonim
Dönülmez akşamın ufkundayız	Yahya Kemal Beyatlı	Münir Nurettin Selçuk
Leyla bir özge candır	Vecdi Bingöl	Sâdettin Kaynak
Açılır gonca gül yar	Erol Sayan	Erol Sayan
Gurbet içimde bir ok	Türkan Şoray	Teoman Alpay
Akşam oldu hüznümlendim ben yine	Ahmet Cengizoğlu	Semahat Özdenses
Gamzedeyim deva bulmam	Anonim	Tatyos Efendi
Bu akşam gün batarken gel	Ahmet Rasim	Tatyos Efendi
Kalenin burcu muyam	Anonim	Anonim

EK. 2. ODTÜ İNSAN ARAŞTIRMALARI ETİK KURUL ONAY BELGESİ

UYGULAMALI ETİK ARAŞTIRMA MERKEZİ
APPLIED ETHICS RESEARCH CENTER



ORTA DOĞU TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
MIDDLE EAST TECHNICAL UNIVERSITY

DUMLUPINAR BULVARI 06800
ÇANKAYA ANKARA/TURKEY
T: +90 312 210 22 91
F: +90 312 210 79 59
ueam@metu.edu.tr
www.ueam.metu.edu.tr

Sayı: 28620816/82 002268

23.02.2015

Gönderilen : Prof. Dr. Hasan Gürkan Tekman
Uludağ Üniversitesi
Psikoloji Bölümü

Gönderen : Prof. Dr. Canan Sümer
IAK Başkan Vekili

İlgi : Etik Onayı

Danışmanlığını yapmış olduğunuz Psikoloji Bölümü öğrencisi Ayşe Arman'ın "Klasik Türk Müziğinde Sıklıkla Kullanılan Bazı Makamların Duygusal Etkileri" isimli araştırması "İnsan Araştırmaları Komitesi" tarafından uygun görülerek gerekli onay verilmiştir.

Bilgilerinize saygılarımla sunarım.

Etik Komite Onayı

Uygundur

23/02/2015

Prof.Dr. Canan Sümer
Uygulamalı Etik Araştırma Merkezi
(UEAM) Başkan Vekili
ODTÜ 06531 ANKARA

ÖZGEÇMİŞ			
Adı, Soyadı	Ayşe		ARMAN
Doğum Yeri ve Yılı	Samsun		07.12.1990
Bildiği Yabancı Diller ve Düzeyi	İngilizce		İyi
Eğitim Durumu	Başlama – Bitirme Yılı	Kurum Adı	
Lise	2004	2008	Huriye Süer Anadolu Lisesi
Lisans	2008	2012	Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Psikoloji Bölümü
Yüksek Lisans	2013	-	Uludağ Üniversitesi/Psikoloji Bölümü
Çalıştığı Kurumlar	Başlama – Ayrılma Yılı	Çalışılan Kurumun Adı	
1.	2013	-	Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Psikoloji Bölümü
Üyesi Olduğu Bilimsel ve Mesleki Kuruluşlar	Türk Psikologlar Derneği		
Katıldığı Proje ve Toplantılar	<p>Ağustos 2015- 9th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music, Royal Northern College of Music, Manchester</p> <p>Ekim 2014- 3. Psikoloji ve Sanat Sempozyumu, ODTÜ, Ankara</p> <p>Haziran 2014- 19. Ulusal Psikoloji Öğrencileri Kongresi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun</p> <p>Nisan 2014- 18. Ulusal Psikoloji Kongresi, Uludağ Üniversitesi, Bursa</p> <p>Nisan 2012- 17. Ulusal Psikoloji Kongresi, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul</p> <p>Temmuz 2010- 15. Ulusal Psikoloji Öğrencileri Kongresi, Ankara Üniversitesi, Ankara</p>		
İletişim (e-posta):	aysearman@uludag.edu.tr		
Tarih			09.09.2015
Adı Soyadı			Ayşe Arman