



T.C.  
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

TÜRKÇEDE MÜZİK ÜSTDİLİNİN BİÇİMLENMESİNDE KAVRAMSAL METAFOR  
VE İMGE ŞEMALARININ ROLÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Şerife Özlem ÇAYCI

Müzik Bilimleri Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğretim Üyesi Özay ÖNAL

Haziran 2022





T.C.  
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

TÜRKÇEDE MÜZİK ÜSTDİLİNİN BİÇİMLENMESİNDE KAVRAMSAL METAFOR  
VE İMGE ŞEMALARININ ROLÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Şerife Özlem ÇAYCI  
1802014

Müzik Bilimleri Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğretim Üyesi Özay ÖNAL

Haziran 2022







## TEZ ONAYI

MGÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 1802014 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Şerife Özlem ÇAYCI, ilgili yönetmeliklerce belirlenmiş gerekli tüm şartları yerine getirmek suretiyle, TÜRKÇEDE MÜZİK ÜSTDİLİNİN BİÇİMLENMESİNDE KAVRAMSAL METAFOR VE İMGE ŞEMALARININ ROLÜ başlıklı tezini hazırlamış ve aşağıda imzaları bulunan jüri önünde, başarıyla sunmuştur.

Tez Danışmanı

Dr. Öğretim Üyesi Özay ÖNAL  
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar  
Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Prof. Dr. Hakkı Alper MARAL  
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar  
Üniversitesi

Prof. Dr. Cenk GÜRAY  
Hacettepe Üniversitesi

Teslim Tarihi : 18.07.2022  
Savunma Tarihi : 05.07.2022





## ETİK BEYAN

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzunda belirtilen hususlar doğrultusunda hazırladığım bu tez çalışmasının akademik ve etik kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmiş olduğunu; tezde yer verdiğim tüm bilgi, belge, bulgu, yorum ve sonuçları bilimsel etik ilkelere bağlı kalarak oluşturduğumu; yararlandığım eserlerin tümüne etik kurallar dâhilinde atıfta bulunup kaynakçada yer verdiğimi ve Enstitüye teslim ettiğim çalışmanın bütünüyle özgün nitelikte olduğunu bildirir; tez çalışmamla ilgili olarak burada dile getirdiğim kişisel bildirimin aksi yönünde ortaya çıkabilecek ve etik kuralların ihlal edilmiş olduğuna işaret eden bir tespit durumunda, akademik kariyer bağlamında aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını peşinen kabullendiğimi beyan ederim.

20.06.2022

Şerife Özlem ÇAYCI





*Oğluma...*



## ÖNSÖZ

Öteden beri ilgi duyduğum dil olgusu ve öteden beri içinde olduğum müziği bir araya getiren, Müzik Bilimleri Yüksek Lisans Programı 2019 Bahar dönemi- *Ses, Dil ve Müzik* dersi beni bu çalışmayla buluşturan sürecin başlangıcı oldu. Dersin bana sağladığı dil-anlam ilişkisi, dil-düşünce ilişkisi ve nihayet dil-müzik ilişkisine yönelik edinimler, araştırma niyetimi tetikleyerek, konu üzerinde çalışma ve sonuçlarını paylaşma heyecanıma vesile oldu.

Merakımı araştırmaya, keşfetmeye, heyecana dönüştürmeme fırsat veren ve bundan sonraki her süreçte hiç vazgeçmeden sabırla, özenle, nezaketle; vaktini, bilgisini, tecrübesini ve desteğini sunan tez danışmanım, değerli hocam Dr. Öğretim Üyesi Özay ÖNAL'a, beni bu bilim ve sanat oluşumunun içinde olmaya layık gören ve emek veren Prof. Dr. H. Alper MARAL ve diğer tüm hocalarıma yürekten teşekkür ederim. Bu çalışmaya yalnızca içimden hiç çıkmayan sevgisi ve aklımdan hiç çıkmayan öğretileriyle dahil edebildiğim sevgili hocam Gürkan SÜRMEN'e, ondan el almış hocam, ağabeyim Sadi PIRKOCA'ya, azmini hayranlıkla örnek aldığım şefim İnci TIĞLI AYAĞ'a ve onlar sayesinde içinde bulunduğum ve katkısını önemseydiğim müzik topluluklarına, bu çalışmanın tamamlanmasında büyük etkisi olan dostum Özlem ALACA TINMAZ'a ve bana daima güç veren tüm değerli dostlarıma, bu tezin her aşamasında alın teri olan, kıymetini tarif edemeyeceğim sevgili annem, babam ve kardeşime, sevgili ikinci aileme ve hayatımızı başkalaştıran, bana asla pes etmeme gücünü veren canımın parçası oğluma, sevgili eşim, can yoldaşım Koral ÇAYCI'ya sonsuz teşekkür ederim.

Haziran 2022

Şerife Özlem ÇAYCI



## İÇİNDEKİLER

### Sayfa

|                                                 |          |
|-------------------------------------------------|----------|
| TEZ ONAYI .....                                 | iii      |
| ETİK BEYAN.....                                 | v        |
| ÖNSÖZ.....                                      | ix       |
| İÇİNDEKİLER.....                                | xi       |
| KISALTMALAR.....                                | xiii     |
| SİMGELER.....                                   | xv       |
| ÇİZELGE LİSTESİ.....                            | xvii     |
| ŞEKİL LİSTESİ .....                             | xix      |
| ÖZET.....                                       | xxi      |
| SUMMARY .....                                   | xxiii    |
| <b>1. GİRİŞ.....</b>                            | <b>1</b> |
| 1.1. Araştırma Sorusu .....                     | 2        |
| 1.2. Araştırmanın Amacı.....                    | 2        |
| 1.3. Araştırmanın Önemi .....                   | 2        |
| 1.4. Sınırlılıklar .....                        | 2        |
| 1.5. İlgili Araştırmalar.....                   | 2        |
| <b>2. KURAMSAL ÇERÇEVE .....</b>                | <b>5</b> |
| 2.1. Üstdil .....                               | 5        |
| 2.2. Kavramların Metaforik Yapılanması.....     | 6        |
| 2.3. Metafor ve Kavramsal Metafor Kuramı .....  | 7        |
| 2.4. İmge Şemaları.....                         | 11       |
| 2.5. Ses Kavramı ve Bileşenleri.....            | 14       |
| 2.5.1. Perde-frekans kavramları .....           | 14       |
| 2.5.2. Sesin hareketine yönelik kavramlar ..... | 15       |
| 2.5.3. Aralık kavramı .....                     | 16       |

|                                                                    |           |
|--------------------------------------------------------------------|-----------|
| 2.5.4. Tını kavramı .....                                          | 17        |
| <b>3. YÖNTEM.....</b>                                              | <b>19</b> |
| 3.1. Araştırma Deseni .....                                        | 19        |
| 3.2. Verileri Toplama ve Değerlendirme .....                       | 19        |
| <b>4. BULGULAR VE YORUMLAR .....</b>                               | <b>21</b> |
| 4.1. Perde/Frekans Kavramına Yönelik Türkçe Üstdil Bulguları ..... | 21        |
| 4.2. Sesin Hareketine Yönelik Türkçe Üstdil Bulguları.....         | 29        |
| 4.3. Aralık Kavramına Yönelik Türkçe Üstdil Bulguları .....        | 47        |
| 4.4. Tını Kavramına Yönelik Türkçe Üstdil Bulguları .....          | 58        |
| <b>5. SONUÇ VE ÖNERİLER .....</b>                                  | <b>73</b> |
| <b>KAYNAKÇA.....</b>                                               | <b>79</b> |
| <b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>                                               | <b>83</b> |



## KISALTMALAR

|             |                               |
|-------------|-------------------------------|
| <b>T</b>    | : Tam ses/perde               |
| <b>Y</b>    | : Yarım ses/perde             |
| <b>vb.</b>  | : ve benzeri                  |
| <b>vs.</b>  | : ve sair                     |
| <b>D7</b>   | : Dominant yedilisi           |
| <b>TP</b>   | : Minör altıncı basamak akoru |
| <b>bkz.</b> | : Bakınız                     |



## SİMGELER

# : diyez

*b* : bemol





## ÇİZELGE LİSTESİ

### Sayfa

|                                                                                            |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Çizelge 4.1</b> Türkçe Perde/Frekans Kavramında Metafor Kullanımı Özet Tablosu...       | 27 |
| <b>Çizelge 4.2</b> Türkçe Sesin Hareketi Kavramlarında Metafor Kullanımı Özet Tablosu..... | 46 |
| <b>Çizelge 4.3</b> Türkçe Aralık Kavramında Metafor Kullanımı Özet Tablosu.....            | 57 |
| <b>Çizelge 4.4</b> Türkçe Tını Kavramında Metafor Kullanımı Özet Tablosu.....              | 71 |





## ŞEKİL LİSTESİ

### Sayfa

|                                                                          |    |
|--------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Şekil 2.1</b> Metaforik Yapılarda Rolü Sık Görülen İmge Şemaları..... | 12 |
| <b>Şekil 4.1</b> Kromatik Yarım Ses Örneği .....                         | 49 |







## TÜRKÇEDE MÜZİK ÜSTDİLİNİN BİÇİMLENMESİNDE KAVRAMSAL METAFOR VE İMGE ŞEMALARININ ROLÜ

### ÖZET

Belli bir alana has uzmanlık bilgisini karakterize eden temel dilsel unsurlardan biri de o alana ait *üstdil*dir. Terimler ve özelleşmiş ifade biçimleri açısından son derece zengin olan üstdillerin anlaşılması ve kullanımı zor ve karmaşıktır. Bu ifadelerin alana has bilgisel donanıma sahip bireylerce daha kolay anlaşılabilirdiği söylenebilir. Ancak üstdili oluşturan terimlerin biçimlenişindeki anlamsal süreçler incelendiğinde, terimlerin günlük dilde yaygın ve gayet kolay anlaşılabilir kelimelerden zihinsel araçlar olan imge şemaları ve metafor yoluyla dönüştürüldüğü görülebilir. Sözlüklerde *yan anlam* olarak verilen *terimsel anlam* çoğunlukla ilk sırada verilen *temel anlam* ile bağıntılıdır ancak yine de belli oranda anlamsal dönüşüme uğramıştır. Esasen birer terim olmayan *ince* veya *kalın* sözcüklerinin Türkçe müzik üstdilinde birer müzik terimi olarak kullanılması (*ince* ses/nota gibi) bunun iyi bir örneğidir.

Nitel araştırma desenine sahip bu tezin amacı, Türkçe müzik üstdilinde sıklıkla kullanılan kimi terimlerin anlambilimsel analizini yaparak kavramsal metafor ve imge şemalarının söz konusu terimlerin anlamsal biçimlenişlerindeki rollerini betimlemektir. Bu maksatla, perde/frekans, sesin hareketi, tını ve aralık kavramlarının Batı Müziği teorisi ve Türk Müziği nazariyatı kaynaklarında ele alınıp biçimleri incelenmiş ve bahsi geçen kavramların anlatımına dair üstdil örnekleri arasından bir seçki yapılarak bu örnekler analiz edilmiştir.

Bulgular, gerek Batı Müziği teorisi gerekse Türk Müziği nazariyatında yaygın biçimde kullanılan Türkçe müzik terminolojisinin büyük oranda metafor ve imge şemaları üzerinden anlamsal olarak şekillenmiş kavramlardan oluştuğunu göstermiştir. Örneğin perde/frekans başlığı altında karşılaşılan *ince/kalın*, *tiz/pes*, *aşağı/yukarı* gibi terimlerde diklik ve kalınlık imge şemaları etkindir. Tını başlığı altında incelenen *parlak*, *renkli*, *tatlı*, *keskin* gibi terimlerin esasen müzik ve hatta ses dışındaki anlamsal alanlara ait niteleyici ifadeler olduğu görülmüştür. İki ses arasındaki perde/frekans farkının fiziksel mesafe cinsinden ifadesi olan *aralık* kavramının bizzat kendisi metaforik bir kavramdır. Özellikle sesin hareketine yönelik terimlerin Türk Müziği nazariyatında makamların seyir özelliklerinin aktarımında kullanıldığı ve bunda kaynak-yol-hedef imge şemasının etkin olduğu dikkat çekmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Üstdil, Metafor, İmge Şemaları, Perde, Sesin Hareketi, Tını, Aralık.



# THE ROLE OF THE CONCEPTUAL METAPHOR AND THE IMAGE SCHEMAS IN THE FORMATION OF MUSICAL METALANGUAGE IN TURKISH

## SUMMARY

One of the basic linguistic constituents characterizing expertness knowledge specific to a particular field is the *metalanguage* of that field. Metalanguages which are extremely rich in terms of formats of terms and specialized expressions are difficult and complex to understand and usage. It can be said that these expressions can be understood more easily by people having the field-specific knowledge. However, when the semantic processes in the formation of the terms making up the metalanguage are examined, it can be seen that the terms are transformed from common and easily understandable words in daily language through image schemes and metaphors which are mental tools. The *semantic* meaning given as a connotation in dictionaries is mostly related to the *basic meaning* given in the first place, but at the same time it has still undergone a certain semantic transformation. The use of *thin or thick* words, which are not terms in their essence, as musical terms in the metalanguage of Turkish music (such as *thin* voice/note) is a good example of this.

The aim of this thesis which has a qualitative research design is to describe the roles of the conceptual metaphor and the image schemas in the semantic formation of these terms by making a semantical analysis of some terms that are frequently used in Turkish music metalanguage. For this purpose, the ways in which the concepts of pitch/frequency, sound movement, timbre and interval are handled in the sources of Western Music theory and Turkish Music theory have been examined, and these examples have been analyzed by selecting among the metalanguage examples regarding the expression of the aforementioned concepts.

The findings indicated that the Turkish music terminology, which is widely used in both Western Music theory and Turkish Music theory, consists of concepts that are semantically taken form through metaphor and image schemas. For example, steepness and thickness image schemas are active in terms such as *thin/thick, high/low, down/up* that are encountered under the pitch/frequency heading. It has been seen that terms such as *bright, colorful, sweet, sharp* which are examined under the title of timbre are essentially descriptive expressions belonging to meaning areas other than music and even sound. The concept of *interval* which is the expression of the pitch/frequency difference between two voices in terms of physical distance is itself a metaphorical concept. In particular, it was noted that the terms related to the sound movement were used in the transfer of the ongoing characteristics of the maqams in the theory of Turkish Music, and the source-path-goal image schema was effective in this.

**Key words:** Metalanguage, Metaphor, Image Schemas, Pitch, Sound Movement, Timbre, Interval.



## 1. GİRİŞ

Dil, çok yönlü yapısıyla kültürel, bilimsel, teknolojik ve sanatsal yaratıların aktarımının vazgeçilmez aracı konumundadır. Dildeki bu çok yönlülük, hemen her disiplinin kendine has “dili” bağlamıyla da ele alınması gereğini ortaya çıkarmaktadır. Dilin iç yapısını çözmek, bir alan olarak dili incelemek ve bulguları ortaya koymak söz konusu olduğunda dil, hem bu araştırma alanının öznesi hem de sonuçların aktarılmasında aracı konumundadır. Çünkü, “kendisi ancak kendisiyle açıklanabilen tek yapı, dildir” (Karaağaç, 2013, s. 588). Dili kullanarak dil hakkında konuşup yazabileceğimiz gibi ekonomi, mühendislik, tıp, hukuk, ziraat, müzik gibi özel bilgisel donanım, başka bir deyişle “uzmanlık” gerektiren alanlarda da düşüncelerimizi kaçınılmaz olarak dil ile ifade etmek zorunluluğu ile karşı karşıyayızdır. Kendisi de bizzat dil gibi özgün bir ses dizgesi olan müzik ele alındığında görülür ki, bir müzik eserini icra etmek dilden bağımsız bir eylemdir ve bu açıdan bakıldığında müzik, kendi kendine yeten bir dizgedir. Ancak, söz konusu eser hakkında düşünce üretmek ve bu düşüncüyü konuşarak veya yazarak karşıya aktarmak dilden bağımsız gerçekleşemez. Dolayısıyla, müzik hakkında düşünce üretebilmek, yazabilmek ve konuşabilmek için müziğe has dilsel ifadelerin yoğunluk gösterdiği özelleşmiş bir dilin kullanılması zorunludur.

Genel olarak pek çok üstdil ya da daha bilinen adıyla jargonda; özel olarak da müzik üstdilinde karşılaşılan özel terimlerin anlamsal kökeni kavramsal metafor çalışmaları üzerinden günümüzde incelenabilmektedir. Düşüncenin biçimlenmesi ve dil ile aktarılması sürecinde etkili rol oynayan metaforlar, gündelik dilin somut alanları ve anlamları ile üstdilın soyut kavramları arasında bir anlam köprüsü kurmuştur. Kavramsal Metafor Kuramı, metaforu bir dil ya da söz sanatı sayarak edebiyat, retorik gibi sanatların sınırlarına hapsetmemekte; aksine, metaforun bir düşünsel araç olarak her türden düşüncenin, bilginin daha anlaşılır olmasını sağlayan bir bilişsel araç olduğunu ileri sürmektedir. Zengin bir terminolojik dağarcığa sahip olduğu görülen müzik üstdili, “terim” denilen dilsel olguların en genel çerçevede “anlamsal oluşum” süreçlerini incelemek isteyen araştırmacılar açısından dikkate değer veriler sunmaktadır. Gündelik dilde sıklıkla kullanılan ad, eylem ve sıfat kategorilerindeki sözcüklerin metaforik düşünme biçimiyle anlam genişlemesine uğrayarak terimleşmeleri müziğe has dilde sıklıkla görülen bir olgudur. Özetle, müzik üstdili üst düzeyde metaforik olarak yapılandırılmış bir üstdildir.

Son yıllarda disiplinler arası çalışmalara bilim çevrelerince önem atfedildiği görülmektedir. Bir disiplinin ilgi kurulabilen en az bir veya daha fazla disiplinle birlikte incelenmesinin, kuramlara daha geniş perspektiften yön verilerek bilinenin ötesinde gerçekliklere varılmasını sağladığı söylenebilir. Bu noktadan hareketle, müzik bilimi ve dilbilimin çatısını oluşturduğu bu çalışma disiplinlerarası bir çalışma niteliğindedir.

### **1.1. Araştırma Sorusu**

Türkçe müzik üstdilinin biçimlenmesinde kavramsal metafor ve imge şemaları ne tür işlevler üstlenmektedir?

### **1.2. Araştırmanın Amacı**

Bu çalışmanın amacı; Türkçe müzik üstdilinde sıklıkla kullanıldığı görülen terimlerin anlambilimsel analizini yaparak kavramsal metafor ve imge şemalarının söz konusu terimlerin anlamsal biçimlenişlerindeki rollerini betimlemektir.

### **1.3. Araştırmanın Önemi**

Alanyazında, Türkçe özelinde, müzik üstdilinin kavramsallaşması sürecini metaforlar ve imge şemalarının işleviyle birlikte ele alan çalışmaların sınırlı sayıda olduğu görülmüştür.

Türkçe müzik üstdilinin anlamsal oluşumunu anlambilim ekseninde inceleyen ve gündelik dilin metaforik düşünme sistemi ile üstdile dönüşümünü esas alan bu çalışmanın; dil ve müziğin bilişsel ortaklıkları üzerine yapılacak çalışmalara katkı sunması beklenmektedir.

### **1.4. Sınırlılıklar**

Tez; perde/frekans, sesin ezgisel hareketleri, aralık ve tını kavramları ve bu kavramların Batı müziği teorisi ve Türk müziği nazariyatı kaynaklarında karşılaşılan içerikleri ile sınırlıdır.

### **1.5. İlgili Araştırmalar**

Alanyazında Türkçe müzik üstdilinin oluşum süreci veya üstdilin anlamsal yapılanmasında metaforların işlevi konulu tez çalışmasına rastlanmamıştır. Konuyla ilgili makale türünde birkaç çalışma mevcuttur.

Bu çalışmalardan ilki, Shayan, Öztürk ve Sicoli'nin (2011) *The Thicknes of Pitch: Corssmodal Metaphors in Farsi, Turkish, and Zapotec* isimli çalışmasıdır. Çalışmada, farklı dillerde sesin yüksekliği kavramına (*pitch*) karşılık gelen terimler incelenmiştir. İncelemeler deneysel bir çalışma ile gerçekleştirilmiş; müzisyen olmayan deneklere farklı frekans değerlerinde ve farklı genliklerde sesler dinletilerek tanımlamaları istenmiştir. Tanımlamaların bir kısmı aralarında kalınlık farkı olan görsellerle yaptırılmıştır. Farsça, Türkçe ve Zapotec dillerinde, diğer dillerden farklı olarak, sesin yüksekliğinin kalınlık ölçeği kullanılarak kavramlaştırıldığı ve perde yüksekliğiyle genlik algısının ters işlediği; *ince* ifadesinin yüksek perde ancak düşük genliği, *kalın* ifadesinin ise düşük perde ancak yüksek genliği karşıladığı görülmüştür. Türkçe nezdinde ise müzisyen olmayan kişilerin sesin yüksekliği anlamına karşılık ince/kalın (*thick/thin*) ifadelerini yaygın olarak kullandığı sonucuna varılmıştır.

İkinci çalışma, Özkul'un (2019), *Müzik Metaforları* isimli makalesidir. Müziğin beden diliyle ifade edilmesinin müzik eğitimi üzerindeki etkisi odağında çalışmaları olan Özkul, bu makalesinde, müziğin bedensel hareketlerle ifade edilmesinin temelinde hareket ve bedenselleşme metaforlarının etkili olduğu sonucuna varmıştır. Çalışmada bedensel hareketin güdülediği metaforik müzik dili ifadelerini, bir müzik eserinin yorumlandığı metin üzerinden örnekleyerek betimlemiştir. Çalışma, Türkçe müzik üstdili odağında bir çalışma olmayıp, müziğin insan bilişinde yarattığı algının metaforlarla anlatımı konusu üzerinden küçük bir örneğe yer vermiştir.

Son çalışma ise Önal'ın (2020) *Ses Kavramsal Alanının Yapılandırılmasında İmge Şemaları, Kavramsal Metafor ve Metoniminin Roller* isimli çalışmasıdır. Çalışmada, fiziken ölçülebilir özelliklerinin yanı sıra yaşamsal edinimler ve duygusal algının etkisiyle soyut kalan ses kavramsal alanı, konuşma dili ve müzik dilindeki görünümünü itibarıyla incelenmiştir. İncelemede ses alanına yönelik tanımlamaların, kavramların metafor, metonimi ve imge şemaları aracılığıyla üretilmesi süreci ortaya konmuştur. Yöntem olarak; yazılı kaynaklardan müzik üstdili ve dilbilim üstdili örnekleri, deyim, atasözü ve diğer söz kalıplarından gündelik dil örnekleri seçilerek ses alanına özgü kullanımları analiz edilmiştir. Örneğin; müzik üstdilinde sesin rengini ifade eden bir terim olan *tını* kelimesinin, gündelik dildeki *parlak*, *sıcak*, *yumuşak* gibi ifadelerin anlam genişlemesine uğramasıyla sesin niteliğine yönelik kavramlara dönüştüğü görülmüştür. Öte yandan dilbilimde örneğine az rastlanmış, gündelik dilde "*kulağı okşamak*, *gönül telini titretmek*" (s. 591) deyimlerinde sesin zihinde yarattığı algısal etkinin ifade edildiği görülmüştür. Çalışma, Türkçede sesin kavramsallaştırılması süreçlerinde, gerek müzik üstdili gerek dilbilim üstdili ekseninde, metafor, metonimi

ve imge şeması gibi zihinsel araçların oldukça etkili olduğu, gündelik dilin bu araçlar aracılığıyla terimleşme dönüşümü yaşadığı sonucuna varmıştır.





## 2. KURAMSAL ÇERÇEVE

### 2.1. Üstdil

Hemen her alana ait uzmanlık bilgisinin terimler ve özel dil ifadelerinden oluşan bir üstdile sahip olduğu bilinmektedir. Uzmanlık bilgisinin aktarım aracı olan üstdil ancak söz konusu alanlarda bilgi yeterliliği olan bireylerce kolay anlaşılabilir niteliktedir. Aksan (2020, s. 87) toplumda ortak niteliklere sahip belli grupların dilde özgülemeler yaptığı ve bunun *sosyolekt* olarak adlandırıldığından söz etmiştir. Aksan, bu grupları bilhassa meslek gruplarından örnekleyerek (hekimler, denizciler, müzisyenler gibi), her mesleki uzmanlığın özel dili olduğuna vurgu yapmıştır. Gerek üstdil gerekse özel dil içerisinde yer bulan özgülenmiş kelimeler belli bir anlamsal süreçten geçerek alanın *terimlerini* oluşturmaktadır. Vardar, terimi şu biçimde tarif etmektedir:

“**Terim:** Özel bir terim, bilgi ya da etkinlik alanına, bir bilim, uygulayım ya da uzmanlık dalına özgü sözcük. Terimler uzmanlar arasında etkin bir bildirişim sağlanması için gerekli, temel nitelikli öğelerdir. Genel dilde geçerli olan çok anlamlılığa karşın, terim alanında tek anlamlılığa yöneliş görülür. Bu olguya bağlı olarak daha hızlı bir yenileniş süreci ve yaratım etkinliği gözlemlenir” (Vardar, 2007, s. 192)

Bu tanımda dikkati çeken iki nokta vardır: Birincisi gündelik dilde kelimelerin çok anlamlılığın<sup>1</sup> karşın *terimlerin tek anlamlı olması yönelimi*, ikincisi ise terimlerde kelimelerin *yenilenme ve yaratım etkinliklerinin* hızla gerçekleştiği vurgusudur. Burada geçen yaratım etkinliği ve yenilenme sürecinin terimlerin anlamsal dönüşüm süreci olduğu düşünülmektedir.

Kelimelerin sözlüklerdeki anlamlarında ilk sırada *temel anlam*; ardından ise *yan anlamlar* veya *mecaz anlamların* verildiği görülür. Temel anlamlar ile yan anlamlar arasındaki anlamsal ilişki kopmuş değildir. Örneğin; gündelik dilde bir terim olarak kullanılmayan *ince/kalın* ifadeleri müzikte sesin perde derecesinin ifadesi olarak birer terim halini almıştır. *İnce* kelimesinin sözlükteki anlam karşılıkları sırasıyla şu şekildedir:

“**1.** Kendi cinsinden olanlara göre dar ve uzun olan, kalınlığı az olan, **kalın** karşıtı: *İnce minare* (...) **2.** Taneleri ufak, **iri** karşıtı: *İnce un. İnce kum.* **3.** Küçük ayrıntıları çok olan, aşırı özen gerektiren, **kaba** karşıtı: *İnce nakış.* **4.** (Sıvılar için) Akışkanlığı çok olan, yoğun ve koyu olmayan. **5. mec.** Düşünce, duygu veya davranış bakımından insanın sevgi ve saygısını

---

<sup>1</sup> Karaman’a göre çok anlamlılık bazı kaynaklarda *ad aktarması* kavramı ile anılmakta olup “kaynaklardan yeni terimler yaratma yöntemlerinden biridir” (2017, s. 114).

kazanan, zarif: **kaba** karşıtı: *İnce adam. İnce bir davranış. 6.* (Ses için) Tiz, **pes** karşıtı: *“İnce bir çocuk sesinin hırçınlaştığı, ağıladığı işitildi.”*- Reşat Nuri Güntekin. **7.** Hafif, gücü az: *“Hiçbir hareket bu gülüş kadar belirsiz ve ince değildir.”*-S.F. Abasıyanık” (TDK, 1992, s. 703).

Görüldüğü gibi, *ince* kelimesinin bir terim olarak anlam karşılığı altıncı sırada yer almaktadır. Ancak kendisine gelene kadar verilen temel anlam ve diğer yan anlamlarla birlikte değerlendirildiğinde aralarında bir anlamsal bağıntı görülmemektedir. Yalnızca bir terim olarak *pes karşıtı* anlamıyla kavramlaşmıştır. İnce ses kullanıldığı yere göre pekâlâ kalınlığı az olan ses, kaba sesin zıttı özelliğe sahip ses, hafif/güçsüz ses anlamlarına da yakın düşünülebilir. Elbette terimin asıl karşılığı frekans değeri/perde derecesi fazla olan ses anlamıdır. Bu durum terimlerin anlamsal dönüşüme tabi olmasıyla birlikte temel anlamlardan çok da uzaklaşmadığı tespitini doğrulamaktadır.

Tüm bu tanımlamalardan hareketle Karaağaç'ın (Karaağaç, 2013, s. 587,588) da belirttiği gibi üstdil (metalanguage); *gündelik dilin ötesinde* üstünde yapısal ve işlevsel niteliklere sahip, anlam örüntüsü gündelik dilden farklı bir yaratım sürecinden geçmiş ve özgülendiği alanda kolay kavranabilir bir dil türüdür.

## 2.2. Kavramların Metaforik Yapılanması

Terimlerin bir anlamlandırma veya kavramsallaşma sürecinden geçtiğini 2.1.'de belirtmiştik. “Düşüncemize yön veren kavramlar sadece zihne özgü sorunlar değildir. (...) Algıladığımız şeyi, dünyada yolumuzu bulma tarzımızı ve diğer insanlarla ilişki kurma biçimimizi, kavramlarımız yapıya kavuşturur. Bu yüzden kavram sistemimiz gündelik gerçekliklerimizi tanımlamakta merkezî rol oynar” (Lakoff & Johnson, 2005, s. 25). Bir uzmanlık alanındaki bilgi aktarımının anlama kavuşması için de gündelik gerçekliklerin çağrışımlarından yola çıkarak bilişsel kavrayışın ve bunun yansıttığı üstdil oluşturduğu söylenebilir. “Dilbilimin anlamlarla ilgilenen alt alanı” (Yaylagül, 2015, s. 122) olan anlambilim (semantics) dilin sadece bir söz diziliminden ibaret olmadığına dikkat çekerek *dil-düşünce ilişkisini* (Aksan, 2020, s. 149) inceler. Dilbilimci Saussure'ye göre de “dil, bir terimler dizini değil bir göstergeler dizgesidir; bizim genel dilde *sözcük* adını verdiğimiz şeyler değil, doğrudan doğruya insan zihnine özgü ruhsal birer iyelik olan göstergeler vardır” (s. 153).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Kavramların biçimlenmesi yalnızca anlambilim değil göstergebilim (semiotics) çatısı altında da incelenmekte olan süreçlerdir. Ancak çalışmada gündelik dil ile üstdil arasındaki bağın anlambilim

Kelimeler kavramlaşırken bilişsel algının ürettiği anlam şerikleri bu değişimi metaforlar güdümü ile geçirmektedir.<sup>3</sup> Metafor gerek anlamı gerekse işlevi itibariyle 2.3.'de ayrıntılı olarak işlenmiş olup burada sadece kavramsallaşmadaki rolünden söz edilecektir. Yaylagül'e göre (2015, s. 123) *anlama* bakış aılarından biri "temsili (representational) bakış aısıdır; anlamın insan zihninde nasıl temsil edildiğiyle ilgili örneklem oluşturmaya çalışır." Buna göre metafor ve metonimi zihnin anlam /kavram betimlemelerine giden temsil yollarından biridir.

*Metafor*, iki varlık arasındaki bir benzerlik ilişkisine dayanır ve bir şeyi diğerı yoluyla anlama sürecidir (Yaylagül, 2015, s. 161). Bu ilişki "X, Y gibidir" şeması ile gösterilebilir. Örneğin, Açık Veysel şatıroğlu'nun yaşamı anlattığı ünlü dizeleri ("Uzun ince bir yoldayım/gidiyorum gündüz gece") ele alınırsa, burada YAşAM BİR YOLCUK GİBİDİR metaforunun YAşAM kavramını YOL kavramı cinsinden anlatmayı sağladığı söylenebilir. Kavramsal metaforun iki temel unsuru *kaynak* ve *hedef* alanlardır. Anlatılması hedeflenen kavram bir kaynak kavramdan yararlanılarak anlatılır. Hedef kavram çoğunlukla soyut, anlatılması ve anlaşılması daha gtr; dolayısıyla daha somut bir kavram ile açıklanmaya çalışılır. YAşAM BİR YOLCULUK GİBİDİR metaforunu tekrar ele alırsak, YAşAM kavramı süreçsel olarak oldukça uzun ve içeriği yüklü; benzetildiği YOLCULUK kavramı ise çok daha kısa ve anlatılması kolay niteliktedir. Böylelikle, YAşAM kavramı daha somut ve anlaşılabilir bir hale gelir.

### 2.3. Metafor ve Kavramsal Metafor Kuramı

İnsanın fiziksel ve zihinsel olarak içinde bulunduğu tüm soyutlukları ve somutlukları anlamaya, kavramaya ihtiyaı vardır. Ancak bu yolla özvarlığını ve onu çevreleyen dünyayı tanımlayabilir, onlarla iletişim kurabilir, varlığının devamlılığını sağlayabilir. Bilişsel kavrayışın, bireysel mevcudiyetin, sosyal ve kültürel uzlaşının en temel araçlarından biri de kuşkusuz *dildir*. 2.1. ve 2.2.'de de yer verildiği üzere dil yalnız sessel bir oluşum değil ses örüntülerinden varılan anlamlarla ve bu anlamların zihindeki eşlemeler, benzetmeler, tezatlıkları vb. ile oluşan bir yapıdır. Metaforlar gösteriyor ki; bu yapı tek boyutlu değildir bir başka deyişle dilin çoklu yapıda bir

---

erevesinde analizi yapıldığından anlam değişmelerinin bir "gösteren ve gösterilen ilişkisi"ne de dayalı olduğunu belirtmekte fayda görülmüş ve fakat göstergebilimin buradaki rolü detaylandırılmamıştır.

<sup>3</sup> Diğer değişim ögelerine (alegori, meronimi vb.) alışmanın kapsamına alınmadığından, yer verilmemiştir.

iletişim/uzlaşı aracı olduğu   ylenebilir. Bu tespitin     dilin çok anlamlılık niteliğine sahip olduğudur.

“G. Lakoff’un çalışmasında çok anlamlılığın kaynakları olarak şu şekilde sıralanır: 1) *Metafor*, bir sözcüğün tasarlama yoluyla orijinal alanında farklı bir alanda kullanılmasıdır. Bu kullanım iyice benimsendiğinde yeni bir anlam doğar. (...) 3) İmaj-Şema Transformasyonu: İmaj şemaları, doğrudan günlük bedensel deneyimden türeyen bilişsel yapılardır” (Yaylagül, 2015, s. 178).

Lakoff ve Johnson (2005, s. 25), Kavramsal Metafor Kuramı ile, “gündelik hayatta sadece dilde değil düşünce ve eylemde de yaygın olduğunu” keşfettikleri metaforlar aracılığıyla kavramsal sistemimizin işleyiş mekanizmasına ışık tutmuşlardır. “Etimolojik olarak baktığımızda Yunanca *meta* ‘  te’ ve *pherein* ‘taşımak, götürmek’ ikilisinin kaynaşmasından oluşan *metafor* ‘transfer etmek, taşımak’ anlamındadır” (Demirci, 2015, s. 248). Kuramcılar metaforu; ‘*yapı metaforları*’, ‘*yönelim metaforları*’, ‘*ontolojik metaforlar*’, ‘*taşıyıcı metaforlar*’, ‘*kişileştirme*’, ‘*metonimi*’ gibi tiplere ayırarak incelemişlerdir. Gündelik hayatta sıklıkla karşılaştığımız metafor tiplerinin bilhassa yönelim metaforları, kişileştirme metaforu ve metonimi olduğu   ylenebilir. Lakoff ve Johnson “Metaforlar-Hayat, Anlam ve Dil (Metaphors We Live By) adlı eserlerinde yapı metaforlarını TARTIşMA SAVAşTIR metaforu üzerinden izah yolunu seçmişlerdir. Burada da metafor tiplerinin aynı metodu izleyerek açıklanması ve dilin bilişsel anlamlandırma alanına biraz daha açıklık getirilmesi istenmiştir.

*Yapı metaforları* isimlendirmesi, insanın soyut kavramlar üzerine düşünme, eylemde bulunma, algılama biçimini somut kavram/nesne vb. ile yapıya kavuşturmasından gelmektedir. TARTIşMA SAVAşTIR metaforu, tartışırken ne yaptığımızı yapıya kavuşturarak anlamamızı sağlamaktadır. Savaşın süreçleri ve ögeleri, tartışma süreçleriyle eşlenmektedir. “Kavram metaforik olarak yapıya kavuşur, eylem metaforik olarak yapıya kavuşur, ve neticede, dil metaforik olarak yapıya kavuşur” (Lakoff & Johnson, 2005, s. 27). Tartışma savaşa göre yapılanır, anlaşılır, uygulanır, dillendirilir. Böylece “metafor yalnızca bir dil sorunu değil” (s. 28), düşünme sürecinin önemli bir kısmını oluşurmaktadır.

Tartışmaya başlamadan önce *gardıını aldı*.

Toplantıda bu *hamleyi* beklemiyordum.

  slubu *ateş ediyordu*.

Yukarıda yapı metaforu örnekleri yer almaktadır. Görüldüğü üzere savaşın yapısını aktaran pek çok kelime, kavram veya terim, tartışmayı aktaran dilin ifadelerine dönüşmüştür.

*Yönelim metaforlarının* çoğu “uzay-mekân istikameti ile ilişkilidir: yukarı-aşağı, içeri-dışarı, ön-arka, beri-öte, derin-satır, merkez-çevre” (s. 36). Lakoff ve Johnson yönelim metaforunu yukarı/aşağı yöneliminin örnekleriyle açıklamıştır. Buna göre yönelim bilhassa bedensel konumu referans alarak metaforun lokomotifi görevi üstlenmiştir. MUTLU OLAN YUKARIDA; KEDERLİ OLAN AŞAĞIDADIR metaforu, üzüntülü olan kişinin bedeninin/başının aşağıya doğru/eğik durması bağlantısıyla “Moralim yükseldi.” “Zamlar belimizi büktü.” gibi anlam değişimlerini yaratmıştır. Aynı değişimi ÇOK OLAN YUKARIDA; AZ OLAN AŞAĞIDADIR metaforu da sergilemektedir. “Konser maliyetleri arttı.” “Reel gelir çok düştü.” örneklerinde olduğu gibi. Buna göre yönelim metaforunun temelinde “fiziksel ve kültürel tecrübeler” (s. 37) vardır. Yani bir topluma göre anlaşılabilirliği varken bir başka toplulukta anlamsal bir karşılık bulmayabilir. Çünkü kavranabilmesi için kültür kodlarında eşleştirmeye imkan verecek öğrenilmiş kültür verileri olması beklenir.

*Kişileştirme metaforunda* bir kişiye atıf niteliğinde olay, yer, eylem tanımlayan ifadeler kullanılır. Ya da “insan-olmayan bir şeyi insan olarak” (s. 58) gösterir.

“Teorisi tüm tartışmaları ortadan kaldırdı.” örneğinde teori, teoriyi ortaya koyan kişi yerine kullanılarak aslında kişinin tartışmalara son verdiği bilgisine varılmıştır.

“Hislerim beni yanıltmaz.” örneğindeki metafori ile hislere bir insan gibi davranma (yanıltmama, güvenilir olma) özelliği atfedilmiştir.

Metaforlar anlamsal dönüşümlere aracılık ederken, zihnin soyut-tanımlanması zor bir hedef alandan belirlendiği kavram ile somut-tanımlanması kolay bir kaynak alandan belirlendiği kavram arasında eşleme (mapping) yapmasını sağlamaktadır. Taylor (2003, s. 491) kaynak alan ve hedef alandan şu örnekleri sunmuştur:

Kaynak alanlar: Hareket, konum, içirme (içinde/dışında), mesafe, büyüklük, uzamsal konumlandırma (yukarı/aşağı) vb.

Hedef alanlar: Zaman, yaşam, düşünme, duygular, evlilik, ahlak vb.

Zihin somutlaştırması zor bir alanda (hedef alanda) yer alan örneğin; zaman kavramını somutlaştırabilmek için, zamanı ilerleyen, hareket halinde bir şey gibi düşünerek, hareket somutluğu ile eşleştirmek ve “Zaman hızla ilerliyor.” tümcesinde olduğu gibi anlamsal kavrayışa kavuşmaktadır. Konuyu daha anlaşılır kılmak amacıyla aşağıda Faruk Yener’in Brahms’a ait “Fa majör No. 3 Op. 90 senfonisi” üzerine yaptığı yorumdan alıntılanan örnek incelemeye yer verilmiştir.

“Birinci bölüm (Allegro con brio) maden nefesli çalgıların üç notalık bir haykırışıyla başlar. (...) Sonra “ana tema” ve bir yan “tema” gerilimli bir işlemeyle yapıyı sürdürüp üç notanın yaylı çalgılardan yansıyan yorgun tekrarına bırakır. İkinci bölüm (Andante) tahta nefesli ve kalın sesli

yaylı çalgıların diyalogu ile başlar. Yaylıların cevabı “esas söz”ün varyantıdır” (Yener, 1976, s. 65).

Senfoninin u notalık haykırışla başlaması yorumunda ezgisel yapının kişileştirme yoluyla metaforik ifadeye büründüğü görölmektedir. Başlangıçtaki u sesin/notanın adeta bir insan gibi haykırması betimlemesinde; hedef (anlaşılması zor) alan u notanın duyumunun (tınısının) yarattığı his iken kaynak (anlaşılması kolay) alan insan ve onun davranış biçimlerinden biri (haykırma) olmuştur. Ana tema ile yan tema arasındaki gerilimli işleme aktarımında iki temanın ezgisel niteliğı iki kişi arasındaki gerginlik duygu durumu ile somutlaştırılmıştır. Burada da kaynak alan iki kişi arasındaki (gerilimli) iletişim biçimi iken, hedef alan temaların tınısıdır. U notanın yaylılarla yorgun tekrarı ifadesi senfonideki ezgiye bir sıfat (yorgun) yüklemektedir. Aynı u notanın farklı çalgılarla tekrar edililişine getirilen bu yorumda yine alınan ezgiye bir kişilik kazandırılmış, kişiye özgü olan yorgun olma hali sese transfer edilerek sesin ezgisel yapısı somutlaştırılmıştır. Tahta nefesliler ile kalın sesli yaylıların diyalogu ifadesinde yine ezgiyi seslendiren çalgıların iki insan gibi sohbet etmesi yorumunda kişileştirme metaforunun kullanıldığı açıkça görölmektedir. Yaylıların bu diyaloga cevabı ifadesinin de hiç kuşkusuz kişileştirme metaforunun yansıması olduğı söylenebilir. Buna göre alıntıda “KARşILIKLI/BİRLİKTE ALMAK KARşILIKLI/BİRLİKTE KONUşMAKTIR”<sup>4</sup> metaforunun etkisi görölmüştür. Son olarak alıntıya bütünsel bakıldığında bir müzikal ürünün bölümlere ayrılması ifadesi (birinci/ikinci bölüm), bu ürünün bir nesnel bütünlüğü olduğı ve bölümlerden/parçalardan oluştuğı anlatımını göstermektedir ki burada parça-bütün imge şemasının rolü ile metaforik bir anlatımın varlığı açıkça görölmektedir.

Gündelik dilde konuşma pratiğinde oldukça kanıksanmış ve yaygın kullanımı ile dikkat çeken metaforların kavrayışı nasıl şekillendirdiğı örneklerle açıkça görölmüştür. “Metaforlar (...) yalnızca dilimizi değıl aynı zamanda düşüncelerimizi, davranışlarımızı ve eylemlerimizi yapıya kavuşturur. Ayrıca metaforik kavramlar (...) tecrübelerimizle temellenir” (Lakoff & Johnson, 2005, s. 65). Bu zihinsel ve davranışsal deneyimlerin belli bir uzman alanda kullanılan terimleri de (üstdili) aynı süreçlerle meydana getirdiğı açıktır.

---

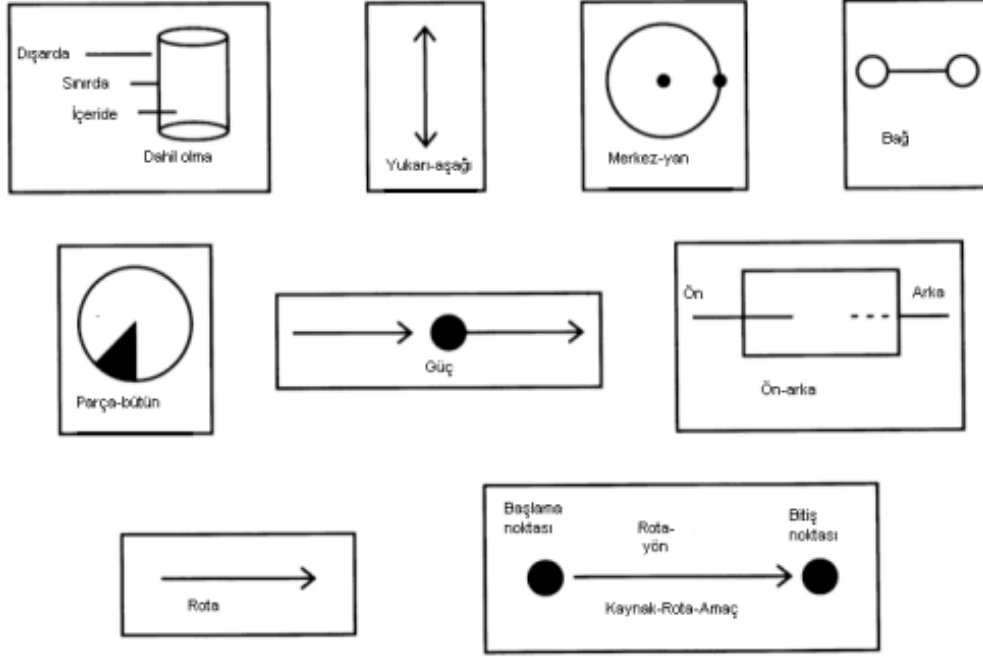
<sup>4</sup> (Özay Önal ile kişisel görüşme, 2022)

## 2.4. İmge Şemaları

İmge şemaları özelleşmiş bir metafor türüdür. Bilişsel süreçlerde deneyimlerden faydalanarak yapılan eşlemeler ve benzetimlerde bu ilişkiye aracılık eden bazı soyut şablonların rolü olduğu belirtilmektedir. Bu şablonlar imge/imaj şemaları (image schema) olarak bilinmektedir. Johnson imge şemalarını şöyle tanımlamıştır. “İnsanın bedensel hareketleri, nesneleri yönetişi ve çevreyle algısal etkileşimleri –eksikliği deneyimlerimizi kaotik ve anlaşılmaz kılacak olan- kendini tekrar eder nitelikte şablonlar oluşturur. Bunlara *imge şemaları* diyorum çünkü bunlar *soyut imge yapıları* olarak işlev görürler”(Johnson’dan aktaran (Önal, 2020, s. 582)). Buradan hareketle imge şemalarının soyut olanı somut olanla kavramadaki yer-yön, hareket, bütünlük gibi ilişkileri, somut olanın yapısı, konumu ve yönü itibarıyla sağladığı söylenebilir. Yaylagül (2015, s. 366,367), imge şemalarına şöyle bir açıklama getirir: “İmaj şemaları soyut topolojik yapılardır, kaynağı bizim bedensel deneyimlerimizdir. En temel şemalar, taşıyıcı-rota, parça-bütün gibi kavramlar ihtiva eder. Yapısal metaforlar, soyut bir kavramı somut bir kavram yoluyla anlamamıza izin verir.”

Lakoff ve Johnson, imge şemalarını “yönelim metaforlarıyla eş” (Özkul, 2019, s. 3) tutmuştur ve yönelimin dışında ilişkilerle de örülen metaforik kavramlar olduğunu belirtmiştir. Soyut kavramları somut alanlar üzerinden kavrama çabasına ilişkiler şablonu destek olmuş ve bu şablonların güdülemesiyle kaynak alanlar üzerinden hedef alanlara varılmıştır. Somut alanda yer alan nesneler, olaylar, kavramlar aşağıda görülen ilişkilerle belli imgelemlere yönelerek soyut alanlarda yer alan kavramsallaşmaya muhtaç unsurları somutlaştırmaktadır. Sözelimi “*Mutluluktan havalara uçtu.*” cümlesiyle örneklenen gündelik dilde mutluluk duygusu uzamda “yukarıda” konumlanmıştır. Başka bir deyişle, zihin mutluluğun düzeyini ölçmek için diklik imge şemasından (ölçeğinden) yararlanmaktadır. Zihindeki algının MUTLU OLAN YUKARIDIR metaforu ile yönlendirilmesinin temelinde, insan bedeninin iyi, mutlu, sağlıklı olma durumunda dik ve zinde bir duruş sergilemesi tecrübesi vardır. Bu ve benzeri tespitlerin yapılmasında zihnin insan bedenini esas aldığını belirtmek doğru olur. Bu olgu, alanyazında bedenselleşme varsayımı (embodiment hypothesis) olarak adlandırılmaktadır. Buradaki konum algısı da akla doğrudan *yukarı-aşağı imge şeması* başka bir *deyişle diklik* ölçeğini getirmektedir. Bu ölçek, Türkçe dahil pek çok dilde perdenin yüksekliğini nitelemeye yarralanılan bir ölçektir aynı zamanda. Tıpkı “mutluluk” örneğinde olduğu gibi, zihin, perdedeki artışı ya da azalışı, aşağı-yukarı ekseninde gerçekleşen bir hareket ya da değişim gibi kavramsallaştırmaktadır. Böylelikle müzikal ses üstte/yukarıda ya da altta/aşağıda olabilmektedir. Türkçede, zihnin perdeyi ölçtüğü diğer bir ölçek de kalınlık ölçeğidir. Bu sayede ses ince veya

kalın olarak nitelendirilebilmekte; inceleşerek veya kalınlaşarak perdesi özelinde değişebilmektedir. Ses bir nesne gibi; perdesi/frekansı ise onun konumu gibidir. Bir nesnenin konumundan ayrılması/çıkması gibi, ton dışına çıkmak (detone olmak) bulunulması gereken perdenin dışına çıkmak demektir. Tondan çıkma, bir *kaptan* çıkma/ayrılma gibi de düşünülebilir, böylece aynı kavramsallaşmada *kap imge şeması*nın da rolü olduğu söylenebilir. Aşağıda Özkul'un aktarımından alınan imge şemaları görüntüsü yer almaktadır.



**Şekil: 2.1** Metaforik Yapılarda Rolü Sık Görülen İmge Şemaları<sup>5</sup>

Müzik üstdili açısından *yukarı-aşağı* (diklik ölçeği), *incelik-kalınlık* (kalınlık ölçeği), *yol-kaynak-hedef* (source-goal-path image schema), *nesne* (object image schema), *kap* (container image schema), *uzak-yakın* imge şemaları önem arz etmektedir. Bu bağlamda bahsi geçen imge şemalarının müzik üstdilindeki işlevi konusuna aşağıda değinilmiştir.

*Yukarı-aşağı imge şeması* soyut kavramların uzamdaki konumu, hareket yönü veya yükseklik derecesini gösterir şablondur. Örneğin, sesin frekans ölçüsü/perdelerin

<sup>5</sup> "İmaj şemalarının bir kısmının grafik gösterimi"(Saslaw'dan aktaran (Özkul, 2019, s. 4))



derecesi, ezginin (dizek üzerinden anlatımıyla) yapısal özelliği (inici/çıkıcı) gibi konuların aktarımında diklik ölçeğinin işlevselliği görülmüştür.

*Kalınlık ölçeğine*, tek başına, sesin perde derecesi/frekans değeri itibariyle yapısına yönelik ifadelerde rastlanmaktadır. Önal'ın (2020, s. 583) da belirttiği gibi kalınlık ölçeği, kalın olan cisimlerin titreşiminden kalın ses, ince yapılı nesnelerin titreşiminden ince ses çıkacağı beklentisi üzerinden şemalaşmıştır.

*Kaynak-yol-hedef imge şeması* YAŞAM YOLCULUKTUR, EZGİ HAREKETTİR ve benzeri metaforların temelinde yatmaktadır. Herhangi bir yolculukta deneyimlenen her bir unsurun (başlamak, yürümek, durmak/beklemek, varmak/bitirmek gibi) somutluğundan ve anlaşılabilirliğinden faydalanarak sesin iki yönlü bir düzlemde hareketi, konumlanması, değişimi algılamayı kolaylaştırmaktadır.

Sesin tınısı tarif edilirken bu nitelik soyut olarak düşünülmekte ve onu somutlaştıracak yapı bir *nesne* (şey/obje/madde) olarak görülmektedir. Bunun yanı sıra kap imge şemasıyla birlikte anlam kazanan terimlerde de söz konusu kap aynı anda bir nesne görevi de görmüştür. Dolayısıyla *nesne imge şemasının* genelde, bir şeyin yapısal niteliğinin betimlenmesi ihtiyacını karşılayan bir şablon görevi gördüğü söylenebilir.

*Uzak-yakın imge şemalarının* herhangi iki şeyin (do ve mi notası gibi) konumları arasındaki mesafenin bir ölçü birimi üzerinden (adım/basamak/perde/aralık gibi) ifadesinde rol oynadığı görülmüştür. Müzikte bilhassa *aralık* kavramına yönelik üstdil kullanımlarında sıkça yer almaktadır (*komşu iki ses* gibi).

Lakoff ve Johnson kavram sistemimizin nasıl temellendiğini anlatırken çoğu kavramların kısmen öteki kavramlara göre anlaşıldığını söyler. Yukarıyı aşağı ile, önü arkayla, içeriği dışarıyla, uzağı yakınlıkla, aydınlığı karanlıkla, sıcaklığı soğukla, erkeği dişiyle vs. algılamadan bahsederler (Demirci, 2015, s. 252,253). Zihnin soyut olarak algıladığı her yapıyı, kavramı, olayı, terimi (vb.) kavrama sürecine daima somut göstergeleri dahil etme çabası olduğu görülmüştür. Kavramsal Metafor ve İmge Şemaları kuramları, insan zihnini bu çabaya yönlendiren imgeler, imgelerin somut karşılıklarının bulunması süreci ve soyut addedilen tüm öğelerin anlam kazanması sürecini ortaya koyarak, kavramsallaşmanın bilişsel mekanizmalarına açıklık getirmiştir. Bu çalışma da bahsi geçen süreç bütünlüğünün -çalışmanın sınırlılığına temas eden ve bu bağlamda ön plana çıkan- parçalarını tanıtarak bulguların yorumlanması kolaylığına zemin hazırlamıştır.

## 2.5. Ses Kavramı ve Bileşenleri

Ses titreşimlerle ortaya çıkması ve titreşim değerlerinin ölçülebilmesi bakımından somut tarafı olan ama esasen kurduğu yapılarla insan zihninde soyut kalan ve somutlaştırma araçlarına ihtiyaç duyulan bir alandır. Sesin var olabilmesi için bir ses kaynağı, sesi iletebilecek ortam ve sesi işitebilecek bir alıcı gerekir. Bu üçlü, sesin duyumu bir başka deyişle sesin fiziki varlığı için gerekli ve yeterlidir. Ses fiziği sesin niceliksel değerlerini ortaya koyarak ses ve sesin bileşenleri ile ilgili ölçümleri yapabilir. Ancak bilhassa müzikal sesler söz konusu olduğunda sesin yalnızca fiziksel, somut değerlendirmelerinin yeterli olmadığı sezilmektedir. Bu noktada sesin algısal niteliğine başvurulur. Algılar, sesin ses varlığını oluşturan (üçlü) yapı taşlarından, *alıcı* üzerinden ifadesidir. Tarikci (2015, s. 18) kaynak eserinde her bir müzikal kavramı fiziksel karşılıklarıyla birlikte ele alarak sesin nicel ve nitel unsurlarını birlikte ortaya koymuştur. Tarikci'ye göre "Duyulan şeyin beyin tarafından yorumlanıp anlaşıldığı haline algısal, durum kaynaklı oluşacak faktörlerin göz önüne alınmadığı ve tamamen fiziksel ve matematiksel öğelerle sınıflandırılan kavramlara ise fiziksel kavramlar denir" (s. 19). Örneğin müzik kaynaklarının hemen hepsinde ses rengi olarak gösterilen *tını*, sesin kaynağına işaret etmekle birlikte çevresel faktörlere veya insan bilişine ya da duygu durumuna göre değişen bir ses özelliğidir, bu haliyle algısalıdır. Bu tezde, metaforun ve imge şemalarının kavramsallaşmadaki rolünün daha çok algısal/nitel ses bileşenlerinde kendini gösterdiği söylenebilir. Fiziksel olarak ölçümlenebilen değerlerin kavranış pratiğinin yanında, algısal niteliklerin zihinde somutlaştırılması zorluğu noktasında metaforların yönlendirici gücü ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda varlık sebebi kavrayışlı aklın müziği anlamlandırması ve aktarması olan müzik üstdilinin de, gündelik dilden gelen kavrayış sağladığı eşlemelerle dönüşüm imkanı bulduğunu söylemek yanlış olmaz. Aşağıda ses ve bileşenlerine yönelik kavramlara; tanımları, müzik üstdilindeki karşılıkları ve metaforik ifadeleri temelinde yer verilmiştir.

### 2.5.1. Perde-frekans kavramları

Frekans (frequency), bir saniye içindeki titreşim ya da çevrim (cycle) sayısıdır. Frekans için birim olarak Hertz (Hz) kullanılır. Bir saniye içindeki titreşim sayısı arttıkça, diğer bir deyişle frekans yükseldikçe ses tizleşir, incilir" (Önen, 2016, s. 27). Perde ise frekansın algısal karşılığı olup, "frekans ve perde(pitch) doğru orantılı"dır. Önen'in frekans tanımı içerisinde göze çarpan üstdil ifadeleri ve onlara somutluk kazandıran diklik ölçeği ilintili imge şeması kullanımı dikkat çekmektedir. Zira frekans insan kulağının ve zihninin somut olarak karşılık bulabileceği, fiziksel olarak ölçülebilir

bir ses değeridir. Ancak perdenin frekans gibi zihnen somutlaştırılabilecek, matematiksel veya fiziksel bir karşılığı bulunmamaktadır. Üstelik frekansın her durumda Hertz karşılığı hesaplanabilir başka bir deyişle frekans somut olarak her durumda ölçümlenebilir iken “perde sadece duyma yeteneğimizin içerisinde kalan sesler için geçerlidir” (Tarikci, 2015, s. 19). Buna göre frekans, insan kulağının duyduğu veya duymadığı seslerin ölçümlenebilir değeri iken perdenin sadece işiterek yükseklik derecesi tespit edilebilen algısal bir özellik olduğu söylenebilir. Saygun (1971, s. 52) ise “herhangi iki ses arasındaki mesafeyi ölçmek için kullanılan birim”e perde adını vermiştir. Burada mesafe ifadesinin kullanımı akla aralık kavramını getirmektedir ki bu da Saygun’un perde tanımı ile aralıkların ölçüm birimine vurgu yaptığını göstermektedir. Esasen seslerin uzamdaki konumunun görsel yansıması olan dizek üzerinde sesler frekans değerlerine göre yerleşir ve notalar, sesler arasındaki yükseklik farkına (frekans değerlerinin miktarı) göre isim alırlar. Böylece iki nota/ses arasında mesafe dizek üzerinden düşünüldüğünde; perde derecelerinin tespiti aynı zamanda birbirlerine olan uzaklıklarının (aralık) da bilgisini verdiğinden, Saygun’un tarifinin de yerinde olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Görüldüğü gibi perde (pitch), frekans gibi nesnel değil, öznel bir belirlemedir ve algıya göre değişiklik gösterebileceği malumdur. Bu durum insan zihninin somut olarak ölçemediği frekans değerine karşılık perde kavramını ürettiğini gösterir ki bu aynı zamanda *perde* kavramının müzik üstdilinde terim olarak yerini bulması sürecinin ifadesidir.

### 2.5.2. Sesin hareketine yönelik kavramlar

Pek çok kaynakta ses öbeklerinin veya dizilimlerinin meydana getirdiği ses oluşumlarının izahında kullanılan dilden anlaşılan; zihnin sesleri var sayılan iki boyutlu bir düzlemde perde değerlerine göre sıraladığı ve seslerle oluşturduğu yapıları tanımlarken sesin perdesinde gerçekleşen değişikliği hareket olarak algıladığıdır. Örneğin Önal (2020, s. 591,592) ezgiyi şöyle tarif eder: “Ezgi, bir dizge halinde, zamana bağlı olarak art arda kulağa gelen müzikal seslerin yarattığı bir örüntüdür. Ezginin akışı içinde, bir perdenin belli bir süreliğine tınlaması ve sönümlenmesi, ardından yinelenmesi veya yerini bir diğer perdenin alması söz konusudur”. Seslerin bir araya gelmesi, konum değiştirmesi veya hareket etmesiyle ortaya çıkan sessel oluşumlardan sık karşılaşılanları; *ezgi, melodi, tonalite, mod, makam, seyir, geçki* gibi yapılarıdır. Türkçe müzik üstdilinde ezginin oluşumu üzerine kullanılan terimlerde *atlama, akış, seyir, inici/çıkıcı, durucu/yürüyücü* vb. ifadelerle sıklıkla rastlanmaktadır.

Seslerin belli bir notadan/sesten başlanarak belli aralıklarla veya belli kurallar ölçüsünde sıralanmasından diziler oluşur. Batı müziği teorisinde bu kurallı ses dizilimlerine tonalite, mod, armoni gibi örneklerle karşılaşılmakta iken Türk müziği nazariyatında makam, geçki, şêd vb. oluşumlar görülmektedir. *Tonalite* “dizilerin kuruluşlarını meydana getiren kuralların tümüdür” (Danhauser & Baran, 1997, s. 39). “Antik uygarlıktan beri kullanılmış olan makamlar” (Say, 1985, s. 827) yani mod<sup>6</sup>; “Diyatonik<sup>7</sup> dizilerin farklı kuruluş biçimleri” (Danhauser & Baran, 1997, s. 45)dir. *Makam* ise “bir dizide durak ve güçlünün önemi belirtilmek ve diğer kurallara da bağlı kalmak suretiyle nağmeler meydana getirerek gezinmeye denir” (Özkan, 1990, s. 77) Son olarak “Dizide makam meydana getirmek üzere gezinmeye” (s. 77) ise *seyir* denir. Tanımına kısaca değinilen tüm bu ses örüntüleri tarif edilirken dahi doğal olarak bir hareket metaforu kurgusuyla dillendirildiği görülmektedir. Türkçe müzik üstdili de bu tip ses oluşumlarına EZGİ HAREKETTİR metaforu üzerinden terimler oluşturmaya muhtaçtır.

### 2.5.3. Aralık kavramı

Yazılı müzikal kaynakların hemen hepsinde aralık (interval) kavramının karşılığı iki sesin frekansı arasındaki fark olarak verilmiştir. Zeren’e (2018, s. 295) göre bu fark “*tiz sesin frekansının pest sesinkine oranıyla, yani, tiz sesin pest sese göre **bağlı frekansıyla** anlatılır.*” Buna göre aralıkta seslerin birbirine göre konumu ve aralarındaki mesafenin birim değerler üzerinden ifade edilmesi söz konusudur. Bir başka deyişle aralık kavramında hem sesler arası mesafe hem de ses dereceleri arasındaki yükseklik farkı hususları mevcuttur. Dolayısıyla aralık kavramına karşılık kullanılan terimler de uzaklık/mesafe eksenli gündelik dil göndermelerinden oluşmaktadır. Türkçe müzik üstdilinde aralık kavramının aktarımı için kullanılan ifadelerle örnek olarak; *komşu ses, yarım perde-tam perde, inici/çıkıcı aralık, tam beşlilerle ilerleme, yedinci adım* terimleri verilebilir. Burada aralık kavramının bizzat kendisinin de metaforik bir kavram olduğu görülmektedir. Seslerin fiziken var olmayan iki boyutlu bir düzlemde birbirlerine göre konumları soyut, hedef alandır. Bu soyutluk fiziken var olan iki nesne arasındaki “fiziksel mesafe” kaynak alanından yapılan anlam göndermesiyle “aralık” olarak ifade edilmiştir. Buradan hareketle PERDE FARKI

---

<sup>6</sup> Çalışmanın bulgular kısmında 21 numaralı örnekte mod kavramına ayrıntılı yer verildiğinden, burada detaylandırılmamıştır.

<sup>7</sup> Seslerin diyatonik dizilimi hakkında bilgi için bkz. (Danhauser & Baran, 1997, s. 25-28)

UZAMSAL MESAFEDİR metaforunun, Türkçe müzik üstdilinde aralık kavramına yönelik terimleri güdülediği söylenebilir.

#### 2.5.4. Tını kavramı

Tını (timbre) sesin rengi/kalitesi yerine geçen terim olarak kullanıldığı gibi asıl işaret ettiği nitelik sesin kaynağının niteliğidir. Örneğin keman sesini flüt sesinden ayıran nitelik tınıdır. Çevik (2019, s. 21), sesin tınısının titreşim kaynağının yanı sıra sesin yayıldığı ortama, ses tellerinin yapısına ve tellerin titreşebilme kabiliyetine göre de farklılık göstereceğini belirtmiştir. Görüldüğü üzere tını, sesin nicel olarak ifade edilemeyen ögesi olması nedeniyle diğer ses öğelerine göre terimsel karşılık bulma konusunda zorlanılan bir alandır.

“(…) hiçbir ses diğerinin aynı değildir. Kimi çok *etkileyici*, kimi çok *ışılıtlı*, kimi çok *duygulu*, kimi *kadife yumuşaklığında* gelir kulaklara” (Sabar, 2019, s. 129). Sabar’dan alınan cümlede sesler arasındaki tını farkının; görme (*ışılıtlı*), dokunma (*kadife yumuşaklığında*) ve duygu durum (*etkileyici*, *duygulu*) kaynak alanından yapılan anlamsal göndermeler ile nitel olarak ifade edilebildiği görülmektedir. Dolayısıyla tını, (diğer ses bileşenlerine nazaran) kavramların anlam kazanması sürecinde metaforik öğelerin yardımına en çok ihtiyaç duyulan alan olmuştur. Türkçe müzik üstdilinde yaygın kullanılan tını terimlerine; *dolgun ses*, *yumuşak ses*, *tatlı/acı ses*, *keskin/sivri ses*, *zengin tını* örnek olarak gösterilebilir. İnsanın dış dünyayı (görme, dokunma, tatma temelli) ve iç dünyasını (duygulanım, karakter, davranış temelli) duyumsama biçimlerine göre ifade bulan kavramlar, sesin niteliğinin anlatımına kaynak alan oluşturmaktadır. Bu kaynak alandan sesin tınısı hedef alanına varılmaktadır. Buna göre tını kavramının üstdil terimleri SES BİR NESNEDİR ve SESİN YAPISI NESNENİN YAPISIDIR metaforları ekseninde şekillenmektedir. Burada bizzat soyut nitelikte olan duygu durum ifadelerinin tınının soyutluğu ifadesinde üstlendiği rol itibarıyla nesneleşip, somutlaştığını da belirtmekte fayda görülmüştür.

Nihayet ses ve bileşenlerinin frekans, spektrum, selen vb. değerleri ölçülebilir olduğundan, nicel ifadelerle rahatlıkla buluşabilir iken ele alınan kavramlar nitel tanımlara yöneldikçe metafora duyulan ihtiyacın arttığı gözlemlenmiştir.



### **3. YÖNTEM**

#### **3.1. Araştırma Deseni**

Çalışmada nitel araştırma desenlerinden “alanyazın taraması” kullanılmıştır. Perde/frekans, sesin hareketi, aralık ve tını kavramlarına karşılık gelen Batı Müziği teorisi ile Türk Müziği nazariyatındaki terim ve özelleşmiş ifadeler incelenmiştir.

#### **3.2. Verileri Toplama ve Değerlendirme**

Çalışmada Batı Müziği ve Türk Müziği teori kitapları, müzik ansiklopedileri, terim sözlükleri, müzik tarihi kitapları, ses eğitimi kitapları, ses/müzik teknolojisi ve fiziği kitapları ile bu konulardaki akademik yayınlardan çalışmanın amacına hizmet edebilir nitelikteki müzik üstdili kullanımları alıntılanarak incelenmiştir. Çalışmanın müzik üstdili örneklendirmeleri için başvurulabilir nitelikte görülen bu kaynaklar çalışmanın sınırlılığında yer alan müzikal kavramlara ilişkin uzmanlık bilgisini aktaran kaynaklardır. Kaynaklardan derlenen müzik üstdili örnekleri çalışmanın amacı doğrultusunda metaforlar ve imge şemalarının rolü ekseninde analiz edilerek üstdilin kavramsal biçimlenme süreci betimlenmiştir.





## 4. BULGULAR VE YORUMLAR

### 4.1. Perde/Frekans Kavramına Yönelik Türkçe Üstdil Bulguları

Perde ve frekans kavramlarına müzik kaynaklarında sesin yüksekliği, sesin konum olarak aşağıda/yukarıda bulunması veya sesin ince/tiz – kalın/pes olması gibi ifadeler ekseninde yer verildiği görülmüştür. Perde ve frekans kavramları/terimlerinin her ikisi de sesin yükseklik değerine karşılık gelmektedir. Öte yandan asıl inceleme alanı bünyesinde perde ve frekans kavramlarının alçaklık/yükseklik, aşağıda/yukarıda ifadeleriyle birlikte kullanımında diklik ölçeği, incelik/kalınlık-tizlik/peslik ifadeleriyle kullanımında ise kalınlık ölçeği ekseninde metaforik aktarımların olduğu görülmüştür.

Dizek, müziğin görünürlüğü ihtiyacını karşılamak için insan zihninin yarattığı, aslında var olmayan ama var sayılan iki boyutlu (alt-üst ve sağ-sol) bir düzlemdir. Sesler buradaki yerleşimi ve hareketi ile gözle görülür/somut kılınmıştır. Dolayısıyla uzamsal olarak kimi zaman yatay kimi zaman dikey bir hareket sergileyen sesin konumunun insan zihninde somut algılanmasına diklik imge şemasının yardımcı olduğu söylenebilir. Öte yandan ince seslerin yukarıda kalın seslerin aşağıda düşünülmesinin yanı sıra kalınlık ölçeğine başvurulması seslerin perde/frekans değerlerinin çokluğu/azlığı kavramını ince olma/kalın olma haliyle eşleyerek zihnin kavramı somutlaştırmasını sağlamıştır. Dizek bu açıdan Jakendoff'un "yansıtılmış gerçeklik" tanımlamasına uyar. İnsan zihninin kurguladığı, aslen var olmayan, yaratılmış bir sanal uzamdır (Önal, 2020, s. 594).

Aşağıda, incelenen kaynaklardan alıntılanan örneklere numaralandırılarak yer verilmiş ve analizleri yapılmıştır.

**Örnek 1.** “Biz bir aralığı meydana getiren iki notanın durumlarını, ‘kalın’ olan nota aralığının ‘ince’ olan notası durumuna gelecek şekilde çevirirsek, buna, aralığı çevirme denir. Bir aralığı iki yolla çevirebiliriz: 1. Aralığın kalın olan notası bir oktav ‘yukarıya çıkarılır’. 2. Aralığın ince olan notası bir oktav ‘aşağıya indirilir’” (Danhauser & Baran, 1997, s. 34).

Danhauser ve Baran'dan alınan örnek cümlelerde, sesin perde yüksekliğinin nitelenmesinde ince ve kalın terimlerinin kullanıldığı görülmektedir. Baran porte üzerinde kalın sesi aşağıda, ince sesi yukarıda konumlandırmış ve aralık çevrimini bunlardan herhangi birinin sekiz basamak yukarı çıkması veya aşağı inmesi ile izah etmiştir. Burada seslerin yukarı/aşağı yönlü yer değişiklikleri bir başka deyişle konumlarını değiştirmeleri hedef alanına kalınlık ölçeğinin yanı sıra diklik imge şemasının yardımı ile varıldığı görülmüştür.

Özkul'un aktarımına göre (2019, s. 5) Urista bu durumu, insanın kalın sesleri çıkarırken bedeninin alt kısmını (göğüs rejistirini), tiz/ince sesleri çıkarırken bedeninin üst kısmını (kafa sesini) kullanması ile ilişkilendirerek izah etmiştir.

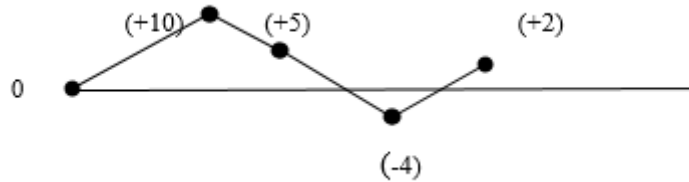
**Örnek 2.** “Entervallerin enversiyonu: Aralarında enterval bulunan iki notanın pozisyonlarının tersine çevrilmesidir. Böylece daha ‘pes’ olan ‘tizleşir’ daha ‘tiz’ olan ‘pesleşir’” (Say, 1985, s. 626).

Say’dan alınan bu örnekte *tiz* ve *pes* terimleri göze çarpmaktadır. Türkçe’ye Farsça’dan giren bu terim ikilisi temel aldıkları imge şemaları açısından ilginç bir görünüm sergiler. Farsça’da *tiz*, sivri ve keskin, *pes* ise aşağı anlamındadır. Dolayısıyla bu ikili kalınlık ve diklik imge şemalarının birlikteliğinden doğmuştur.

**Örnek 3.** “Hepimiz, ısı ölçen dereceleri biliriz. Gündüz ve gecenin ısı farklarını bu derecelere bakarak bir kağıt üzerinde göstermek istersek şöyle bir usule başvururuz:

Önce kâğıdımızın üzerine şöyle bir çizgi çizeriz:

ve bu çizgiyi, meselâ sıfır noktasına karşılık olarak alırız. Farzedelim ki sabahleyin derece tam sıfırda iken öğleyin 10’a çıkmış, akşam üzeri 5’e inmiş (...)



İşte musikide bu iniş çıkış esas alınmış ve seslerin inceleşme ve kalınlaşmaları, tıpkı ısıнын artıp eksilmesinde olduğu gibi, belli bir ses çizgisinin üst ve alt taraflarına çıkmak veya inmek suretiyle gösterilme yoluna gidilmiştir” (Saygun, 1971, s. 2).

Saygun’dan alınan örnekte, *iniş*, *çıkış*, *inceleşme*, *kalınlaşma* gibi terimler göze çarpmakta ve diklik ile kalınlık imge şemalarının etkin olduğu görülmektedir.

Kaldı ki, notasyonun tarihçesine bakıldığında “9. yüzyılda kullanıldığı bilinen ‘neume harf-şekil yazısı’nın da benzer bir grafiksel yapısı olduğu görülmektedir” (Önal, 2020, s. 586). Bunun yanı sıra neume yazısının dönemin korolarının ibadet müzikleri seslendirmesi esnasında koroyu yöneten kişinin bedensel hareketlerini referans aldığı da bilinmektedir. Bu bağlamda seslerin porte üzerinde konum alırken çizgiler üzerinde

*inişi ve çıkışı* bir bedensel yönelim metaforu olup yönelimin yukarıya/aşağıya doğru olduğunu gösterir ki bu kavramlaşmada yine diklik imge şemasına rol biçilebilir.

**Örnek 4.** “ Akdeniz kıyılarında rastlanan ikinci çeşit notalamaya Neumatique notalama denir. (....) Sözler üzerine yazılarak ezginin genel çizgisi üzerinde bir tahmin yapılmasını sağlayan bu işaretler kısıklık, uzunluk, incelik, kalınlık, tekrar, tril gibi özellikleri belirtmekle birlikte, seslerin kalınlık ve incelik derecesini ve aralıklarını belirlemiyordu” (Selanik, 1996, s. 6).

Yukarıdaki örnek Selanik’in müziğin tarihsel sürecini kaleme aldığı kaynakta müzik geçmişini tanımlamayabilmenin “kulak geleneği ve müzik yazısının analizi” ile mümkün olduğundan bahisle yaptığı aktarımlardan alınmıştır. Müzik yazısı tarihçesinde yerini alan neumatique notalamadan 3. örnekte de bahsedilmişti. Selanik’in neuma yazısının notalamada karşıladığı ve fakat yetersiz kaldığı noktaları tespitinde metaforik bir anlatım kullandığı görülmüştür. *Kısıklık/uzunluk* metaforu ile notaların vuruş değerlerine gönderme yaptığı görülmekle birlikte çalışmanın kapsamına alınmayan bir kavram olması sebebiyle detaylandırılmamıştır.

Kalınlık ölçeğine dayalı bir metafor kullanımı olduğu görülen *incelik/kalınlık* ifadesi seslerin dizilim uzamı olarak var sayılan porte çizgileri üzerinde yukarıda veya aşağıda konumlanmasına atıf yapmaktadır. Bununla birlikte neuma yazısında seslerin konumunun hangi çizgi üzerinde belirleneceği hususu bir başka deyişle seslerin ne kadar yukarıda/aşağıda pozisyon alacağı yani konumunun hangi frekans değerine karşılık geleceği bilgisinin eksik olduğu bilgisi aktarılmıştır. Ve bu aktarım içinde de metaforun incelik/kalınlık kavramlarında gerçekleştiği görülmüştür. Burada seslerin konumu hedef alanına, kalınlık ölçeğinin yardımıyla, seslerin frekans değerlerinin artması/azalması somutluğu üzerinden anlam göndermesi yapılarak metaforik aktarımda bulunulduğu söylenebilir.

**Örnek 5.** “İnceliği ya da kalınlığı nedeniyle dizekte gösterilemeyen sesler, dizeğin altına ya da üstüne çekilen kısa ek çizgiler yardımıyla yazılır.(....) Ancak çok ince ya da kalın sesleri yazmak için kullanılan çok sayıda ek çizgi gözü yorar, okumayı güçleştirir. Bu sorunu çözmek için notaların altına ya da üstüne bir sekizli yukarıdan ya da aşağıdan seslendirilmesi gerektiğini belirten 8.....işareti kullanılmaktadır” (Özgür & Aydoğan, 2015, s. 23).

Özgür ve Aydoğan’ın müzikte açkının (anahtar) işlevini izah ettiği bölümden alıntılanan bu örnekte 4 numaralı örnekteki ile benzer bir anlatım söz konusudur. Baran ve Danhauser’e göre “dizekin dışına da notalar yazılabilir” (1997, s. 13). Ek çizgiler de bunu sağlayan küçük çizgilerdir. Örnekte sesin *incelik/kalınlık* derecesinin

fazla olması durumunda ek çizgilerin dahi yeterli olamayacağı ve göz yoracağı bir nota yazım biçimine yapılan vurgu ile seslerin diklik derecesine dikkat çekildiği görülmüştür. Burada uzamsal konumlandırmanın somutluğuna dayanarak (*dizeğin altı/üstü*) çok yüksek veya çok alçak perdede ya da frekans değerindeki seslerin anlatımının hedeflendiği görülmüştür. Seslerin fiziksel olarak varsayılan bir düzlem/uzamda konumlanışından hareketle dizeğin bu fiziki uzamın bir görünüşü olduğu söylenmelidir.

**Örnek 6.** “Şu halde, bir sesin başka bir sese göre ince olması, o sesin frekansının ötekine göre daha çok olması sonucudur. Başka bir deyimle, frekansı az olan ses, frekansı çok olan sese göre kalındır” (Saygun, 1970, s. 6).

Saygun (1966, s. 3) frekans ile bir telin kalınlığı ve uzunluğu arasındaki ilişkiyi değerlendirdiğinde “frekansın telin uzunluğuyla ve kalınlığıyla ters orantılı olduğu” sonucuna varmıştır. Bu durumda bir telin kalınlığı arttıkça titreşim sayısı dolayısıyla frekansının azaldığı ve algılanan sesin düşük perdeli, *kalın* bir ses olduğu ya da tel inceldikçe titreşim sayısının dolayısıyla frekansının arttığı ve algılanan sesin yüksek perdeli, ince bir ses olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, sesin *frekans değerinin* alıntıdaki ifadesinin de bir cismin kalınlığı ölçeğini baz alarak metaforik hale geldiği görülmüştür. Herhangi bir kabin içi kum veya bir sıvı ile dolduruldukça doluluk seviyesi yükselir. Çok temel bir deneyim veya gözleme dayalı bu tespit, “FAZLA OLAN YUKARIDADIR (MORE IS UP)” (Önal, 2020, s. 583) metaforunun kaynağını oluşturur. Örnekte, frekans, adeta bir kabin içine dolan madde gibi düşünülmekte, artmakta ve azalmaktadır. Saygun, artan/azalan madde (frekans) miktarını inceleşme-kalınlaşma şeması üzerinden izah etmektedir.

**Örnek 7.** “Ses yüksekliğinin algılanması demek, bir müziksel sesin inceliğinin ya da kalınlığının ayırt edilebilmesi demektir. Sesin ince ya da kalın oluşu ise titreşen nesnenin frekansına (saniyedeki titreşim sayısına) bağlıdır” (Karolyi, 2019, s. 10).

Yukarıdaki örnek Karolyi’nin sesin üç özelliğinden biri olarak ele aldığı sesin yüksekliği açıklamalarından alınmıştır. Örnekte sesin yüksekliğinden algısal bir nitelik olarak bahsedilmiş ve bu niteliğin kalınlık ve diklik ölçeğini referans alan bir metaforik anlatımla aktarıldığı görülmüştür. Buna göre zihnin müziksel bir sesin perdesini bir başka deyişle *incelik/kalınlık* derecesini ayırt edilebilmesi durumunun işitsel algıyla ilişkisi kurulmuş ve zihnin bu algıyı oluşturabildiği kaynak alanda ses bir nesne gibi gösterilmiş, bu nesnenin kalınlık ölçüsü üzerinden hedef alandaki ses yüksekliğine

anlamsal bir gönderme yapılmıştır. Öte yandan sesin yüksekliği (dikliği/incelik-kalınlık derecesi) bir fizik olayı olan titreşime de bağlanarak somutlaştırılmıştır. Esasen perde algısı ses fiziğindeki frekans kavramı ile somut karşılığını bulmaktadır.

**Örnek 8.** “Kulağın duyabileceği en kalın (pest) sestən en ince (tiz) sese kadar sıralanan sesler mûsıkî merdivenini meydana getirirler. Mûsıkî merdiveni üç kısma ayrılır: 1-Kaba bölge (Kalın sesler) 2-Orta bölge (Orta sesler) 3-Tiz bölge (İnce sesler). Seslerin kalınlığı, inceliği veya pestliği, tizliği saniyedeki titreşim sayılarına, yâni frekanslarına göre değişir” (Özkan, 1990, s. 30).

Özkan’ın Türk müziği nazariyatı ve usullerine ilişkin bilgilere yer verdiği kaynağından yapılan yukarıdaki alıntıda bir dizi metaforik anlatım hemen göze çarpmaktadır: Seslerin uzamsal sıralanışı ya da sesin perdeleri bir merdivenin basamakları gibi düşünülmüştür. Başka bir ifadeyle iştilen sesin dikey düzlemde bulunduğu konum yani yükseklik derecesine göre konumu hedef alanına merdiven metaforuyla varıldığı görülmüştür. Burada perdedeki değişimin yarattığı hareketin hem kalınlık (ince/kalın) ölçeğiyle hem de kalınlık+diklik (tiz/pes) ölçeği yardımıyla aktarılmaya çalışıldığı açıktır. En kalın/pes ses merdivenin ilk basamağı, en ince/tiz ses merdivenin son basamağı olarak kabul edilmiş ve seslerin basamak basamak sıralanışı (uzamsal dizilimi) metaforik olarak ‘*mûsıkî merdiveni*’ne benzetilmiştir. Seslerin perde derecelerine veya frekans değerlerine göre bir dizek üzerine yerleştiği düşünüldüğünde yatay bir uzamda konumlandığı düşünülebilir. Başta yatay bir yerleşim gibi düşünülse de, aslında dikey yönlü olduğunun kavranmasında merdiven metaforunun katkısı büyük olmuştur. Zira, dizeğin görünümü yatay bir yerleşimi yansıtırsa da perdelerin derecesinin frekans değerlerinin artışı /azalışına bağlı olarak değişmesi metaforik anlatımın diklik imge şeması rolü ile gerçekleştiğini göstermektedir.

Öte yandan bir nesne olarak yansıtılan mûsıkî merdiveninin maddesel bütünlüğü üç kısma ayrılmış ve burada aslında seslerin uzamda üç ayrı bölgede konumlanması, buna göre isimlendirilmesinden bahsedilmiştir. Seslerin var sayılan iki boyutlu düzlemdeki bütünlüğü ve bölümleri hedef alanının kavranışına *parça-bütün* imge şeması aracılığıyla merdiven metaforu kaynaklık etmiştir. Merdivenin alt kısmından kalın seslere, orta kısmından orta seslere ve üst kısmından tiz seslere gönderme yapıldığı rahatlıkla söylenebilir. Burada mûsıkî merdiveninin alt basamakları dizekteki alt çizgilerle eşlenmiş ve kalın seslere *kaba sesler* adı verilmiştir. Kaba kelimesinin kullanımı da bir metafor örneğidir. Kaba kelimesinin sözlükteki anlam karşılıklarının başında “Özensiz, gelişigüzel yapılmış, zevksiz, sakil, ince karşıtı” (<https://sozluk.gov.tr/>, 2022) gelmektedir. Örnekte, nezaketsizlik, zevksizlik gibi

davranışlara gönderme yapan bir anlamdan ziyade “ince karşıtı” olan terimsel anlamıyla kullanıldığı söylenebilir. Nihayet kaba sesler ifadesi bir nesnenin yapısal durumu metaforunu kullanarak sesin perde niteliğini tasvir etmiş buna da nesne imge şeması aracılık etmiştir. *Orta* bölge ve *tiz* bölge kavramlarında yine diklik ölçeği ve parça-bütün imge şeması aracılığıyla maddesel bütünlük kaynak alanından uzamsal konum hedef alanına yönelen bir metafor kullanıldığı görülmüştür.

Özetle, perde/frekans başlığı altında buraya kadar incelenen kaynaklarda bu kavramların nitelenmesinde *incelik/kalınlık*, *tizlik/peslik*, *alçaklık/yükseklik*, *alt/üst*, *aşağıda/yukarıda* terimlerinin kullanıldığı görülmektedir. Söz konusu terimler esasen gündelik dilde somut varlıklar arası uzamsal ilişkilerin belirtilmesinde kullanılmaktadır ve müzik üstdiline imge şemaları ve metafor üzerinden aktararak terimleşmişlerdir. Sesin dizek üzerinde perdesine göre bir konum sahibi olduğu ve bu konumun da uzamsal bir konum olarak düşünüldüğü görülmüştür.

Aşağıda verilen Çizelge 4.1’de, perde/frekans başlığına dair Türkçe müzik üstdilinde görülen metaforik kullanımların bir özeti yer almaktadır.

**Çizelge 4.1** Türkçe Perde/Frekans Kavramında Metafor Kullanımı Özet Tablosu

| Temel kavram   | Metaforik ifadeler               | Kaynak alan                                  | Hedef alan                 | İmge Şeması                                                    |
|----------------|----------------------------------|----------------------------------------------|----------------------------|----------------------------------------------------------------|
| Perde /Frekans | İnce/kalın ses/nota              | Nesne/madde yapısı                           | Frekans/perde              | Kalınlık ölçeği                                                |
|                | Aşağı/yukarı                     | Diklik ölçeği<br>üzerinden uzamsal konum     | Frekans/perde              | Diklik ölçeği                                                  |
|                | Tiz/pes ses/nota                 | Nesne yapısı<br>Konumsal yön                 | Frekans/perde              | Kalınlık+<br>Diklik ölçeği                                     |
|                | İniş/çıkış-inceleşme /kalınlaşma | Uzamsal hareket<br>Nesne yapısındaki değişim | Frekans/perdede ki değişim | Kaynak Yol Hedef imge şeması<br>Diklik ölçeği<br>Kişileştirm e |
|                | Üst/alt sesler/notalar           | Diklik ölçeği<br>üzerinden uzamsal konum     | Frekans/perde              | Diklik ölçeği                                                  |
|                | Yükseklik                        | Diklik ölçeği<br>üzerinden uzamsal konum     | Frekans/perde              | Diklik ölçeği                                                  |
|                | Kaba/orta/tiz                    | Nesne yapısı<br>uzamsal konum                | Frekans değeri             | Kalınlık ölçeği                                                |

|  |      |              |               |                                                                    |
|--|------|--------------|---------------|--------------------------------------------------------------------|
|  |      |              |               | Nesne<br>imge<br>şeması                                            |
|  | Nerm | Nesne yapısı | Frekans/perde | Diklik<br>ölçeği+<br>Kalınlık<br>ölçeği<br>Nesne<br>imge<br>şeması |





#### 4.2. Sesin Hareketine Yönelik Türkçe Üstdil Bulguları

Geleneksel Müzik nazariyatı yahut Batı Müziği teorisini konu eden pek çok müzik kaynağında bilhassa dizi, mod, tonalite, armoni, makam konularına yönelik bilgilerin sesin hareketi ve bir noktada pozisyon alması ekseninde aktarıldığı görülmüştür. Sesin hareket eden bir 'somut varlık' olarak ele alınması; hatta insan gibi düşünülmesi başlı başına birer metafor örneğidir. Bahsi geçen konuların anlatımında çoğunlukla sesin iki boyutlu bir düzlem (alt-üst ve sağ-sol) üzerinde bir noktadan başka bir noktaya gitmesi, yer değiştirmesi, yürümesi, durması, bir durak noktasında kalması ve buna benzer ifadelerle bezenmiş bir üstdil kullanımı olduğu görülmüştür. Bu bağlamda, zihnin aslında var olmayan bir uzamı var sayarak seslerin bu uzamda hareket edip dizi, akor, armoni, makam ve benzeri yapıları nasıl oluşturduğunun kavranması çabasında hareket metaforunun ön plana çıktığı; hareket metaforuna yardımcı olan imgesel şablonlardan kaynak-yol-hedef imge şemasının (source-path-goal) ise başrolde olduğu söylenebilir. Araştırmada her ne kadar Batı müziği teorisinde örneklerine rastlansa da "yolculuk metaforu"nun örnekleri ağırlıklı olarak "makam seyri" anlatımlarında görülmüştür. İncelenen tüm müzik kaynaklarında Türk müziği nazariyatında makam tariflerinin mutlaka seyir özellikleriyle birlikte yapıldığı gözden kaçmamıştır. Kaçar, "seyir" kavramını şöyle izah etmiştir:

Arapça 'seyr' kelimesinden gelmektedir. Gezme, gezinme, yolculuk anlamındadır. Mûsikîde nağmelerle yapılan bir gezinti diyebiliriz. Ancak bu gezinti başıboş değil, kuralları olan bir gezintidir. Makamın karakteristik özelliklerinin oluşmasında birinci derecede rol oynamaktadır. Seyir olmaksızın makam dizisi tek başına bir anlam ifade edemeyebilir. Bu bakımdan makamın oluşmasında en önemli unsurlardan biridir. Türk mûsikîsinde öyle makamlar vardır ki, dizileri aynı olduğu halde seyir özelliğinin farklılığında dolayı farklı isimlerle adlandırılmıştır. Muhayyer, Hüseyinî, Tâhir, Nevâ makamları gibi (Kaçar, 2012, s. 58).

Makam nazariyatı açısından bu denli önem arz eden seyir kavramı aynı zamanda yolculuk metaforunun kavranmasında çokça örnek sunabilmesi bakımından önemli bulunmuş ve seyir kavramına aşağıdaki örneklerde ağırlıklı olarak yer verilmiştir. Elbette sesin hareketine yönelen aktarımlarda bundan başka metaforik ifadelere de (kişileştirme, diklik, uzamsal konum vb.) rastlanmıştır. Aşağıda konunun örnekleri detaylarıyla yer almaktadır.

**Örnek 9.** "Ali Ufkî'den ve Kantemir'den aktarılan ezgi örneklerinde yanaşık seslerin yanında atlamalı seslerin de ezgi oluşumunda rol aldığı görülebilmektedir. Özellikle tiz yöne 3'lü ve 5'li, pest yön ise 4'lü ve 5'li atlamalara sıklıkla rastlanmaktadır. Bazı eserlerde ise karar perdesinden tiz tarafa doğru 3'lü, 5'li, 8'li ve hatta 6'lı veya 7'li atlamalarla yapılan başlangıçlar

göze çarpmaktadır. İncelenen eserlerin hepsinde ezgilerin genelde 8 ila 13 perdeden oluştuğu görülmektedir. Yine eserlerin çoğunun ezgi yönü açısından inici bir karakter gösterdiği ve karara gidişlerde muhayyer-gerdaniye-eviç-hüseyni-neva-çargâh-segâh-dügâh sıralamasının takip edildiği görülmektedir” (Güray, 2017, s. 121).

Yukarıda, Güray’ın Edvar geleneğini konu eden kitabındaki icra ve kuram ilişkisi bölümünden bir alıntıya yer verilmiştir. Burada ezgi oluşumuna yönelik ifadelerin önemli bir kısmının metaforlar kullanılarak aktarıldığı görülmüştür. Ezgiyi oluşturan sesler hareket edebilen, başka bir sese göre uzaklaşıp yaklaşabilen somut nesneler gibi ifade edilmiştir. Ses ve sesin konumuna yönelik *yanaşık ses* ifadesinde sesin konumu, bulunduğu nokta kaynak alanından sesin bir cisim gibi hareket edişi, başka bir sese yaklaşması hedef alanına anlamsal bir gönderme yapıldığı görülmektedir. Buradaki kavramsallaşmaya uzamsal imge şemalarından biri olan yakın-uzak imge şeması aracılık etmiştir.

Ezgiyi oluşturan belirli ses aralıklarının varlığını ve özelliklerini aktarırken kullanılan *atlamalı sesler* ifadesinin de sesleri hareket eden bir nesne yerine koyduğu, sesler arasındaki mesafelerin büyüklüğü/küçüklüğü hedef alanına varmak için de uzamsal hareketi somut alan olarak kullandığı söylenebilir. Bu anlatım ise imge şemalarından “rota imge şeması” (Özkul, 2019, s. 7) ya da diğer adıyla kaynak-yol-hedef imge şeması aracılığıyla metaforik anlam kazanmıştır.

Yukarıdaki metaforik ifadelerin her ikisine de bakıldığında ezgi yapısının, seslerin bazen aynı basamakta, bazen birbirine en yakın iki basamakta bazen de birbirine birkaç basamak uzaklıkta durarak adeta bir merdivenmiş gibi tasvir edildiği görülmüştür. Esasen, burada bahsi geçen kavramın “aralık” kavramı olduğu çıkarımı rahatlıkla yapılabilir. Ezgi, aralık ve sesin seyri gibi soyut kavramlar nesnelerle ve nesnelerin hareketiyle kurulan anlamsal ilişkiye dayalı olarak somut ve anlaşılır bir hal almıştır.

Örnekte sanki bir merdivenin basamakları arasında hareket eden bir ses örüntüsü varmış gibi aktarılan ezgi yapısı içindeki söz konusu *atlamaların* bir başka ifadeyle aralıkların oluşumunda hareketin yönü de ifade edilmiştir. *Tiz yön, pest yön* ve *karar perdesinden tiz tarafa doğru* kavramlaşmasının temelinde diklik imge şemasının rolü olduğu söylenebilir. Bir başka deyişle gözle görülebilir bir alanda yer alan nesnelerin yukarı/aşağı hareketini kaynak alan olarak seçip, tiz yön ifadesiyle yukarıya doğru bir ses hareketi, pest yön ifadesiyle de aşağıya doğru bir ses hareketinin anlatımı

hedeflenmiş ve bunun için diklik imge şemasıyla birlikte kaynak-yol-hedef imge şemasından yararlanılmıştır.

Ezginin *inici* bir karakter göstermesi, *karara gitmesi* ifadeleri sesin yukarıdan aşağıya doğru hareketini aktararak aslında sesin bir noktadan başka bir noktaya gitmesi anlatımını hedefleyen metaforik ifadelerdir. Bu anlatımın kaynak alanı ise bir yolculuk, gidilen bir yol olmuştur. Dolayısıyla bu metaforik anlatıma kaynak-yol-hedef imge şeması aracı olmuştur. Ayrıca sesin yukarıdan aşağıya inmesi, bir yerden bir yere gitmesi özellikleriyle kişileştirilmesi metaforisinden de söz edilebilir. Ezginin sonlanmasının temel şartı “karara gitme” olduğundan bu kavram önemlidir ve bir hareket imge şeması olan “döngü (cycle) imge şeması” tarafından karakterize edilmektedir.

“Karara gidişlerde muhayyer, gerdaniye (...) sıralamasının *takip edildiği* görülmektedir.” cümlesinde geçen takip etme ifadesi yine seslerin hareket eden nesneler gibi davranması yönüyle ayrıca bu hareket esnasında bir sıra takip etmesi, yani bir seyir sergilemesi yönüyle metaforiktir. Metaforlaşan ifadelerin nesne imge şemasının yanı sıra kaynak-yol-hedef imge şeması ile hedeflenen anlamı kazandığı açıkça görülmüştür.

Yukarıda analizi yapılan alıntıda geçen müzik üstdili ve bu dile anlamını kazandıran, kavramlaştıran metafori özellikleri itibarıyla öne çıkan müzik terimlerinin “ezgi”, “sesin hareketleri” ve “aralık” terimleri olduğu görülmektedir.

**Örnek 10.** “Eser tümüyle kürdîlihicazkâr makamının özelliklerini göstermektedir. Giriş seyrinde neva perdesinde hicaz beşlisi gösterilmiş, güçlü gerdaniye perdesinde yarım karar yapılmıştır. İkinci mısra da neva perdesinde kürdîli asma kalışın ardından, rast perdesinde kürdî beşlisiyle karara gidilmiştir. Üçüncü mısra meyan bölümünde, neva perdesinde kürdi, çargah perdesinde buselikli asma kararlardan sonra gerdaniye perdesi vurgulanarak nakarata dönülmüş, aynı ezgiyle karara gidilmiştir” (2016, s. 265)).

Yukarıda, Tekin’in Türk Müziği Nazariyatı ve Solfej-I kitabında yer verdiği Kürdili Hicazkar makamında bir eserin makamsal incelemesine ilişkin ifadeler yer almaktadır.

Makam nazariyatında yer alan seyir kavramının, seslerin bir noktadan hareket etmeye başlaması, *inici/aşağıya* veya *çıkıcı/yukarıya* bir hareketle ilerlemesi gibi sesin yolculuğu imgelemi ile açıklandığına pek çok kaynakta rastlanmıştır. Ezgi, melodi, makam gibi ses oluşumlarının oluşum süreci aktarılırken somut anlam yani kaynak alan yolculuk, soyut anlam yani hedef alan sesin hareketi, bir sestten bir sese gidiş

hali olmuştur. Burada *giriş seyri* kavramının kaynak-yol-hedef imge şeması aracılığıyla metaforik bir kavramsal yapı kazandığı görülmüştür.

Güçlü gerdaniye seyrinde ifadesinde geçen ‘güçlü’ kelimesi; makam seyrinde “iki ezgi grubunun birleştiği ortak ses” (Bora, 2022), güçlü, dominant, sık kullanılan sesin metaforik anlatımı örneğidir. Bir müzikal yapıda bazı seslerin/perdelerin önemi kaynak alanına dayanarak hedeflenen metaforik ifadenin sesin gücü olduğu görülmüştür. Müzikal seslerin gücünden bahisle kullanılan ifadelerin bazılarında ‘güç’ hedef alanı, sesin gürlüğü, işitilen ses şiddetinin yüksek/fazla olması ile eşleşerek metaforik bir kavrama dönüşmüştür. Bununla birlikte bazı yazılı müzik kaynaklarında da -özellikle makam nazariyatı anlatımında yahut batı müziği modlarının/ses dizilerinin anlatımında- ezgide sıklıkla duyulan, kulakta etkisi en çok kalan ses veya ses vurgusu anlamını aktarma hedefiyle ‘güçlü’ kelimesinin metaforik olduğu gözlemlenmiştir.

‘Asma kalış’ veya asma karar “durak perdesi ve güçlü perdelerin dışında, makam seyri sırasında, bitişe doğru farklı perdelerde yapılan kalışlardır” (Kaçar, 2008, s. 152). Sesin bir noktada beklemesi, yolculuk metaforu bağlamında sesin bir durak noktasının anlatımıdır. Burada somut alan bir durak ya da bekleme noktası soyut alan ise ezgide sesin bir noktaya gelmesi ve oradan başka bir ses dizilimine devam edecek olması halidir. Yine aracılık eden imge şeması kaynak-yol-hedef imge şemasıdır.

Makam tariflerinin hemen hepsinde seslerin gözle görülmeyen soyut bir düzlemde bir noktadan bir noktaya giden, belli noktalarda bekleyen, başka seslerle birleşerek kesişim noktalarını oluşturan sonra başladığı yere dönen veya başka bir durağa dönüş yapan, özetle bir yerden bir yere seyahat eden bir taşıt gibi aktarımı söz konusudur. Bahsi geçen soyut evrenin aslında fiziken varsayılan bir düzlem/uzam olduğu ve dizeğin bu fiziki uzamın bir görünüşü olduğu söylenebilir. Jackendoff’un Yansıtılmış Gerçeklik Projected Reality) kuramı insan zihninin kurguladığı, “aslen var olmayan ancak fiziki dünyanın yansıması olan bir paralel dünyanın varlığından söz etmektedir” (Önal, 2020, s. 594). Buna göre dizek müziğin görünürlüğü ihtiyacını karşılamak için insan zihninin yarattığı aslında var olmayan ama var sayılan bir düzlemdir. Sesler buradaki yerleşimi ve hareketi ile gözle görülür kılınmıştır. Yukarıdaki örnekte geçen karara gidilmesi, nakarata dönülmesi anlatımlarının yine bir yolculuk, bir seyrüsefer anlatımı olduğu görülmüştür. Sesler var sayılan çizgiler üzerinde bir noktadan bir noktaya gitmekte, seyahat etmektedir. Aracılık eden imge şemasının kaynak-yol-hedef imge şeması olduğu rahatlıkla söylenebilir.

**Örnek 11.** “Bize göre geçki; belirli kurallar içerisinde ‘melodik akışı’ bozmadan bir makamdan bir başka makama yapılan ‘melodik aktarımlardır.’ Diğer bir

deyişle; A makamından B veya D makamına oradan K makamına yapılan ‘müzikal gezilerdir’ (Altınköprü, 2018, s. 4).

Alıntılanan cümlede Altınköprü’nün makamda geçki üzerine yaptığı tanımlamanın bir bölümüne yer verilmiştir. Makamda melodik bir akıştan bahisle seslerin var olmayan uzamsal bir boşlukta bir araya gelmesi ile oluşan melodinin aynı boşlukta akışı, akışkan bir madde gibi bir konumdan başka bir konuma doğru veya bir kaptan başka bir kaba aktarımı anlatımı metaforiktir. Burada kaynak alanın konum/yer değiştirme olduğu, söz konusu değişikliğin ise akmak/dökülmek yoluyla ile gerçekleştiği söylenebilir. Hedef alan ise makam içerisinde melodinin akışı/ aktarımıdır. Bu noktadan hareketle alıntıdaki akış ve aktarım kavramlarının hareket imge şemalarından kaynak-yol-hedef imge şeması aracılığıyla, makamın içinde melodiyi barındırması ve melodinin akması, aktarılması metaforunun da kap imge şeması (container image schema) aracılığıyla gerçekleştiği çıkarımı yapılmıştır. Bir makamdaki diğerine yapılan müzikal geziler ifadesinin ise hiç kuşkusuz kaynak-yol-hedef imge şeması aracılığıyla, somut olan seyahat olayı ile soyut olan melodinin müzikal hareketliliği, yer değişikliği olaylarının eşleşmesi sonucu metaforik niteliğini kazandığı söylenebilir.

**Örnek 12.** “Nermden tamam perdelerin makamları yedi makam ki zikr olunanlardır: irak, rast, düğâh, çargâh, neva, hüseyini. Tizde tamam perdelerin üçdür: evc, gerdaniye muhayyer. Nermden tize varınca nim perdelerin makamları dördtür: kürdî, sabâ, beyâtî, acem. Tizden nerme varınca nim perdelerin makamları beştir: Şehnâz, hisar, uzzal, bûselik, zengüle”<sup>8</sup>(Kantemiroğlu’ndan aktaran (Yalçın, 2016, s. 33)).

Yukarıdaki örnek Türk Müziği nazariyatının yazılı kaynağının önemli parçalarından biri olan Kantemiroğlu Edvâr’ından<sup>9</sup> alıntılanmıştır. Çalışma kapsamında yapılan incelemelerde Kavramsal Metafor Kuramının, kuram olarak yakın çağa ait olduğu

---

<sup>8</sup> “Kantemiroğlu makam sınıflandırmasını daha da genişleterek makam türlerini yediye çıkarmaktadır. Birinci türde kalın sesli tam perdelerin makamları yer almaktadır; bunlar yedi tanedir. İkinci türde, ince sesli tam perdelerin makamları bulunmaktadır; bunlar üç tanedir. Üçüncü tür, kalından inceye doğru giderken karşılaşılan ara (yarım) perdelerin makamlarıdır. Bunlar dört adettir. Dördüncü türde ise, inceden kalına doğru giderken karşılaşılan ara (yarım) perdelerin makamları bulunmaktadır; bunlar da beş tanedir” (Tekin A. , 2015, s. 83).

<sup>9</sup> “Nazariyat yani geleneksel müzik kuramını, ses sistemini ve tarihsel sürecin değişik noktalarındaki müzik algı ve anlamını ifade eden tarihi el yazması müzik kaynaklarıdır. Edvar kelime anlamı olarak devirler veya daireler demektir. Bu kaynaklar, makam kavramını daireler aracılığıyla açıklamaya çalışmalarından dolayı bu ismi almışlardır” (Güray, 2017, s. 9).

ancak alt yapısındaki metaforik düşünme sisteminin oldukça eskiye dayandığı gözlemlenmiştir. Konuya ışık tutması bakımından yukarıdaki örneğin çalışmaya dahil edilmesinde fayda görülmüştür.

Örnekte Kantemir'in makam sınıflandırmasından bir bölüm yer almaktadır. Kalın sesli tam perdeler, ince sesli tam perdeler, kalından inceye ve inceden kalına giderken rastlanan ara perdelerin makamlarından bahsederken kullanılan ifadelerde, bugünün nazariyat kavramları (tiz, nim) ile döneme özgü kavramlar (nerm, tamam) görülmektedir. Makamların sınıflandırılması bilgisinin aktarımında yolculuk metaforu kullanımı gözlemlenmiştir. '*Nermden tize varınca nim* perdelerin makamları dördttür' cümlesindeki Farsça kökenli *nerm* kelimesinin sözlük anlamı "yumuşak" (Devellioğlu, 2010, s. 963)tır. Ve fakat kelimenin edvarlarda *kalın ses* anlamında kullanıldığı görülmüştür. Buna göre kalın sese karşılık tını vurgusu olan bir kavram kullanıldığı söylenebilir. Yine Farsça kökenli *nim* kelimesi ise "yarı, yarım" (s. 981) anlamındadır ve tam (tamam) perdenin yarısı anlamında kullanılmıştır. Dolayısıyla nim perde kavramlaşmasında bir parça-bütün imgelemi olduğundan da söz edilebilir. Bununla birlikte 'nermden (yani kalın sestem) tize varıncaya kadar' ifadesinde kalın sestem ince (tiz) sese doğru bir yolculuğun aktarımı yani yol imge şeması ve yolculuk metaforuyla somutlaştırma söz konusudur. Aynı metaforik aktarımın elbette 'tizden nerme varınca' ifadesi için de geçerli olduğu tabidir. Bugünün nazariyat dilinde tam perde ifadesine karşılık gelen *tamam perde* ifadesinde de parça-bütün ilişkisine dayalı metaforik aktarım görülmektedir. Seslerin perde dereceleri/aralıkları hedef alanı nesne bütünlüğünün somutluğu üzerinden ifade bulmuştur.

Son olarak edvarlardaki metaforik aktarımlarda seslerin doğrusal değil döngüsel bir yolculuğunun referans alınması, edvar dilinin günümüz nazariyat dilinden en dikkat çeken farkı olduğunu belirtmekte fayda görülmüştür. Seslerin hareketi ekseninde ifade bulan makam bilgisi aktarımlarında dairesel görseller kullanılmış olması da bu tespiti desteklemektedir. Makam kuramının yazılı kaynakları için "evrendeki hayat döngüsüne<sup>10</sup> işaret eden 'edvar (devirler, daireler) terimi" (Güray, 2017, s. 128)nin kullanılmasında da aynı yaklaşımın yansımaları görülmüştür.

**Örnek 13.** "Tanbur üzerindeki perdelerde makamın kimliğini tanımlayan şey bu perdelerin kendilerinden ziyade nağme ve melodilerin istikâmet ve seyir

---

<sup>10</sup> Devir/döngü inancı ve müzikle ilişkisi hakkında bilgi için bkz. (Gölpınarlı, 1969), (Güray, 2017), (Behar, 2017)

güzergâhıdır. Yani bir tür yol haritası söz konusudur. En küçük birim perdedir. Teşrih ise bu perdeler esas alınarak yapılacak bir melodik gezintiyi (tıpkı kan dolaşımı gibi) gösteren bir operasyon” (Behar, 2017, s. 41).

Yukarıdaki örnek Behar’ın bir nevi Kantemiroğlu Edvâr’ı kılavuzu olarak hazırladığı kaynağın ezgisel yapılanmaların tarifinde kullanılan anatomi metaforlarına değindiği bölümünden alıntılanmıştır.

Alıntılanan ifadelerde Türk Müziği nazariyatında sıklıkla görülen yolculuk metaforu aracılığıyla makamsal bilgi aktarımı vardır. Burada ezgisel yapı (makam), üzerinde seyahat edilen yol olarak somutlaştırılmış, tanburun perdeleri bu yolda seyir halinde olunan güzergâha/istikâmete benzetilmiştir. (Perdeler esasen makam seyrinde roller biçilen perde dereceleri olarak belirtilmiştir çünkü makam tarifleri bu perdelerin üstlendiği görevlerle (durak, karar, asma karar, güçlü vb.) yapılmaktadır.) Teşrih yani makamı parçalayarak inceleme ve tanımlama işi de melodik gezinti olarak somutlaştırılmış ve bu gezinti aynı zamanda insan vücudundaki kan dolaşımına benzetilmiştir. (Bu benzetmenin asıl sahibi Kantemir’dir.)

Tüm bu tariflere bakıldığında kaynak-yol-hedef imge şemasının aracılık ettiği metaforik aktarım açıkça görülmektedir. Böylece perde dereceleri veya makamı oluşturan seslerin frekans değerlerinin değişimleri ve bu sayede oluşan ezgisel yapıların soyutluğu (hedef alan) yolculuk (kaynak alan) metaforu ile somutlaştırılmıştır.

**Örnek 14.** “Örneğin, Do majör dizisinde ‘durucu’ bir ses olan Mi sesi Fa majör dizisinde ‘yürüyücü’, yine Do majör dizisinde yürüyücü bir ses olan Si sesi, Si majör ya da Si minör dizilerinde durucudur” (Cangal, 2002, s. 232).

Yukarıda Cangal’ın modülasyonu anlattığı bölümden alınan bir örnek yer almaktadır. “Seslerin birbirleriyle ilişkileri ve işlevleri tonaliteleri belirler” diyen Cangal (s. 232), bir sesin herhangi nitelikteki bir ses kümesinde (akor, melodi vb.) belli bir işlev üstlendiği ve aynı sesin söz konusu küme değiştiğinde yeni kümede başka bir işlevle yer alacağından bahisle modülasyonu (geçki) açıklamaktadır. Örnekte söz konusu işlevin duruculuk veya yürüyücülük olduğu görülmektedir. “Dizi içinde bir basamak durucu özellik göstermesi ile o dizinin ekseni (karar sesi) haline gelmekte, yürüyücü basamak ise durucu basamağa dönme isteği uyandırmaktadır” (s. 22). Buna göre sesin bir düzlemde veya sessel bir oluşum içinde hareket edebilen somut bir nesne halini aldığı söylenebilir. Burada kaynak alan; yolculuk, yol; uzamsal düzlem ve hedef alan tonalitedeki değişimdir. Bir başka deyişle zihnin seslerin tonalite içindeki değişimlerini somut olarak algılayabilmesi için hareket metaforuna başvurulmuştur. Böylece “sesin

değişiminin işitsel algımızda sesin hareketi”ne (Önal, 2020, s. 592) karşılık gelmesi durumuna, yürümek ve durmak hareketini kavramlaştırarak somutluk kazandırılmıştır.

**Örnek 15.** “Ulusal Müziğimizde bütün makamlar eserin sonunda kesin olarak durak perdesine iner. Dolayısıyla inici dememize gerek yok. Müzik, melodik seyir içinde, ister tizden ister pestten başlasın, sonunda karar perdesine inecek şekilde, çıkıcı ve inici grafikleri iç içe kullanabilen bir kompozisyonudur” (Sayan, 2003, s. 126).

Yukarıdaki örnek Erol Sayan’ın ana makamların yapısal niteliklerine ilişkin görüşlerinden alıntılanmıştır. Ön plandaki metaforik ifadeler, ezgi hareketleri, perde ve aralık kavramlarına yöneliktir.

Makamsal bir dizinin *inici* veya *çıkıcı* olması anlatımında aslında var olmayan ama var sayılan çizgiler (porte/dizek) üzerinde sesin yukarı veya aşağı yönlü hareketi tasvir edilmektedir. Seslerin porte üzerinde yukarıya doğru değişimi/ilerleyişi çıkıcı, aşağıya doğru değişimi ise inici nitelik olarak ifade edilmiştir. Hem portenin hem de onun üzerindeki yukarı/aşağı hareketlerin anlatımının metaforik olduğu görülmektedir. Burada hedeflenen alan seslerin hareketi iken bu hedefin aktarımına kaynak teşkil eden alan hem bir yolculuk anlatımına hem de uzamsal bağlamda bir diklik/dikeylik anlatımına yaslanmaktadır. Bir başka ifadeyle kaynak-yol-hedef ve diklik imge şemaları aracılığıyla sesin yolculuğu ve yolun hareket yönünün somutlaştırıldığı söylenebilir. Ezginin genel hareketi bir döngü biçiminde karar perdesinde sonlanır.

Öte yandan sesin hareket noktasının tizden veya pestten başlaması ifadesi yine diklik imgelemi ile metaforiktir. Ölçülebilir niteliği olan dolayısıyla somut nitelik taşıyan ses olayında yüksek frekanslı sesler *tiz*, düşük frekanslı sesler *pest* olarak ifade edilmektedir. Burada hedeflenen anlamın inici veya çıkıcı ezgi hareketinde referans sesin uzamsal konumu olduğu görülmüştür.

**Örnek 16.** “Durak perdesinden tize doğru tam dörtlü ile tam beşli arasında tam ses olmalı (...) karara giden melodi tam bir karar veya istirahat duygusu vermeli” (Sayan, 2003, s. 145).

Alıntılanan örnekte ses frekansları veya perdelerin birbirine göre konumu ya da birbirlerine uzaklıklarını aktaran aralık kavramının yanı sıra bir durak noktasının referans alındığı seyir anlatımının ifade edildiği görülmektedir. Bir dizi içerisinde başlangıç noktasından (durak perdesi) belli bir yöne (tize doğru; yüksek frekansa doğru/yukarıya doğru) sesin hareket etmesi anlatımının hedeflendiği ve bunun da diklik ve kaynak-yol-hedef imge şemaları vasıtasıyla metaforik bir ifade bulunduğu söylenebilir. Burada başlangıç sesi yolculuktaki *durak* olarak somutlaştırılmış,



hareketin yönü ise yukarıya doğru yani artan frekanslı olarak ifade edilmiştir, frekans artışı hareketin yönüne kaynak alan görevi görmüştür.

Burada *tam ses*, *tam dörtlü* gibi ifadelerin içerisinde parça-bütün imgelemine dayalı bir metaforik kavramlaşma olduğu da görülmüştür. Belli aralıklarla bir araya gelmiş ses dizisi içerisinde perdeler arası mesafelerin tam ya da yarım aralıklar şeklinde ifade edilmesiyle ezgi bütünlüğünün bölünebilir bir nesne gibi somutlaştırıldığı çıkarımı yapılabilir. Bu metaforiye hem bir nesne imge şeması hem de parça-bütün imge şemasının aracılık ettiğinden söz edilebilir.

Karara giden melodinin tam bir *karar ve istirahat duygusu vermesi* beklentisindeki metaforik şekillenmeye kaynaklık eden alan insanın ta kendisidir. Burada imge şemalarından bağımsız bir kişileştirme metaforu olduğundan söz edilebilir. Makam seyrinde hareket halindeki seslerin bir karara/sona yaklaşması ve dinlenmişlik/rahatlanmışlık duygusunu hissettirmesi soyut ve hedeflenen alandır. Bu soyutluk seslerin bir insan gibi karar alması ve duruşunu bu yönde sergilemesi ifadeleriyle somutlaştırılmış ve kavramlaşmıştır.

**Örnek 17.** “İnsanın toniğe dönmeyi en çok istediği yer neresidir? Parçanın sonu elbette. Oraya bakarak kişi “parça şu ya da bu tondadır” diyebilir. Ama henüz hâlâ son anda toniğe dönüldüğü oluyordu, (...). “Asılı tonalite” idi bu. Bu yalnızca sonda meydana çıkıyordu; parçanın tümünün, olmuş olan herşeyin, şöyle mi böyle mi anlaşılacağı sonda belli oluyordu. (...) Kulak bu asılı halde de hoşnutluk duyuyordu; parça “havada” bittiğinde eksiklik olmuyordu” (Webern, 1998, s. 53,54).

Yukarıda Anton Webern’in müziğin kendi müziğine (oniki ton müziği) gelene kadar geçirdiği süreci anlattığı ders notlarından bir alıntı yer almaktadır. Bu yorumlamanın incelenmesi, müzik üstdili yapısında müzisyen özel dilinin (jargon) yadsınamaz yerini ortaya çıkarmıştır. Bir başka ifadeyle müzik üstdilinin yalnızca müzik teorisine yönelen bir dil olmadığı, müzikal kavramların, müzisyenlerin kullandığı özel dil aracılığıyla da anlamsal dönüşümler geçirerek terim niteliğini kazandığı görülmüştür.

Burada müzisyen, tonal müziğin yerini ton dışı müziğe bırakışı serüveninde tonal müziğe alışık dinleyicilerin atonaliteye ısınması evresinden bahsetmektedir. Sesin tonalitedeki seyrine yönelik ifadelerde geçen metafor örnekleri çalışmaya dahil etmeye değer bulunmuştur.

İnsanın *toniğe dönmeyi* en çok istediği yer ifadesinde sesin konum değişikliğinin hareket imgelemi ile aktarıldığı görülmüştür. Burada somut yolculuk eyleminde bir yerden bir yere dönme hali kaynak alan olarak ele alınmış, sesin tonalitede konum ve

frekans değeri (yani nota) değişikliği hedef alanına açıklık getirilmiştir. İfadede kuşkusuz kaynak-yol-hedef imge şemasının rolü olduğundan söz edilebilir.

*Parçanın sonu* ifadesinde sesin tonik sese dönmek istediği yer/konum belirtilmiş ve hem bir nesne imgelemi hem de yol imgelemi kullanılmıştır. Bir müzik eserinin bütünlüğü içinde bir parçadan bahisle parça-bütün imge şeması ve nesne imge şeması aracılığıyla müzikal ürüne bir nesne bütünlüğü kazandırıldığı, yorumlanan kısmın o bütünün parçası olarak ifade edildiği görülmüştür. Öte yandan sesin toniğe dönmek istediği yerin parçanın sonu olarak gösterildiği ifadede, yol imge şemasının etkisi görülmektedir; sesin konumu, seslerin iki boyutlu düzlemdeki diziliminden oluşan bir yol ve yolun bittiği nokta olarak somutlaştırılmıştır.

Parçanın hangi tonda seyrettiğinin belirleneceği son noktada henüz bitiş sesinin duyulamaması, beklenen sese henüz varmadan önceki seste parça bütünlüğünün tamamlanmış olması durumunu aktaran *asılı tonalite* ve parçanın *havada bitmesi* ifadelerinde sesi nesneleştiren, kişileştiren metaforların yanı sıra kaynak-yol-hedef imge şemasının kullanımının olduğu görülmüştür. Burada sestten adeta yolculuğunun son durağına gelemeden, bulunduğu yer ile son durak arasında bir noktada (ara durakta) kalmış gibi bahsedilmiştir. Sesin konumlanması gereken yere henüz varamadan arada kalması anlatımı yolculuk metaforu ile gerçekleşmiştir. Bir başka deyişle tonalite bütünlüğünün karar sesiyle tamamlanmaması hedef alanının anlaşılabilirlik kazanması sesin bir nesne ya da kişi gibi bir yerden bir yere hareket etmesi, konumunu belirlemesi somutluğu ile sağlanmış buna da yolculuk metaforu yardımcı olmuştur.

**Örnek 18.** “Webern’in başka bir özelliği ise orkestralamasındaki tutumluluk ve özendir: Melodik çizgi, değişik çalgılara dağıtılmıştır. Böylece birbirini izleyen tonlar aynı tını içinde duyulabilir. Sonuçta eşsiz bir renk dengesi içinde yoğrulmuş ses kıvılcımlarından oluşan bir doku sağlanır” (Say, 2000, s. 480).

Yukarıdaki örnek Ahmet Say’ın Müzik Tarihi kitabında Webern’e yönelik görüşlerini aktardığı bölümden bir alıntıdır. Say burada Webern’in müziğini orkestrasyon kesitiyle yorumlamıştır. Örnekte SESLERİN DEĞİŞİMİ YOLCULUKTUR metaforu ön planda tutulmakla birlikte, ezginin genel yapısına yönelik metafor örnekleri de bahse değer görülmüştür.

Seslerin aynı ezgisel hat üzerinde tonalite değiştirmesi bir başka deyişle farklı perde dereceleriyle oluşan ses öbeklerinin değişmesi soyutluğunun aktarımında aynı tını içinde birbirini izleyen tonlar bulunması ifadesi ile metaforik bir kavramlaşma örneği görülmektedir. Buna göre bahsi geçen hedef alanın (soyutluğun), tonların bir nesne

gibi uzamda birbiri ardına sıralanması, bir rota doğrultusunda birbirini takip etmesi (art arda hareket etmesi) kaynak alanı ile somutlaştırıldığı söylenebilir. Bir başka deyişle seslerin bir güzergah doğrultusunda (melodik çizgi) bir tonal dönüşüm geçirerek birbiri ardına sıralanması (*birbirini izleyen tonlar*) tam bir yolculuk metaforu örneğidir. Elbette etkisinden söz edilecek olan imge şeması, yol imge şemasıdır.

“Bir orkestra için, yazma, düzenleme sanatı” (Göktepe, 2014, s. 133) olarak tanımlanan orkestrasyon için kullanılan *tutumluluk* ve *özen* ifadeleri; bir müzik eserinin (veya sessel oluşumun) çalgılarıyla ve düzeniyle seslendirilme biçiminin niteliğine yönelen ifadeler olup, kişiye özgü niteliklerle imgelenmiştir. Bir kişiye özgülenebilir davranış ve yaklaşım biçimi olan tutumluluk ve özenli olma halinin orkestrasyona atfedilmesinde kişileştirme metaforunun kullanıldığı açıkça görülmektedir. Orkestra düzenlemesindeki dengeli ses dağılımı hedef anlamının aktarımı için kullanılan ifadelerde (*eşsiz bir renk dengesi*) seslerin nesneleştirildiği bir kaynak alan kullanımı da gözden kaçmamıştır. Renk dengesi içinde *yoğrulmuş ses kıvılcımlarından* oluşan *doku* tarifinde, sesin hareketi ile oluşan ses öbekleri, renkleri birbirine karışan ve yoğrularak renkli bir bütünlük oluşturan nesneler gibi somutlaştırılmıştır. Eser bütünlüğü içinde sesin parlak öğeleri ses kıvılcımlarına benzetilmiş ve nihayet orkestrasyonun bu ses kıvılcımlarından oluşan doku<sup>11</sup>sunun anlatımıyla, orkestrasyonun bütünlüğü bir nesne bütünlüğüyle eşlenmiş, nesne imge şeması aracılığıyla müzikal bütünlüğün ses yapısı somutlaştırılmıştır. Böylece incelenen bu örnek ile bir müzik yazarının yorumunda gündelik dilden (tutumlu, özen, yoğrulmuş, kıvılcım, doku) derlenen ifadelerden müzikal kavramlara varıldığı, müzik üstdiline farklı perspektifle katkı sunulduğu görülmüştür.

**Örnek 19.** “Genellikle D7’lisinin gergin durumundan sonra, tam bir bitiş olarak tonik akoru beklenirken, Tp akorunun gelişiyile yaratılan ve devam gereksinimi doğuran bu değişik etkiden dolayı bu bağlanışa KIRIK KADANS (kırık kalış, yanıltıcı durgu) denmiştir” (Cangal, 2002, s. 174).

Örnek, ilgili kaynağın majör veya minör tonalitede ana akorlar dışında kurulan yan basamak akorlarının aktarıldığı bölümden alınmıştır. D7’lisinin (dominant yedilisi) gergin durumu ifadesi ilk bakışta bir kişileştirme metaforunu akla getirmiştir. İnsanın

---

<sup>11</sup> “Yalın ses yoktur; her ses çok sayıda parametrenin bir bileşkesidir. Bu düzeyde, renk sözcüğü anlamını yitirmekte, tanımlanması olanaksız olan “ses rengi” kavramının yerine, nesnel parametrelere ayrıştırılabilen “doku” kavramı kullanılarak, daha emekleme çağında olan bazı ölçümlere ilişkin terminoloji, giderek, müzik yapıtlarında önemli bir öge olarak kullanılmaktadır” (Yürür, 1988, s. 156).

gerilme duygu durumundan hareketle sesin bir gerilim durumundan çıkıp başka bir sese çözümlenerek rahatlama hissi yaratması beklentisinin anlaşılabilirliği hedeflenmiştir. Gerilimin çözümleneceği adres olarak tonik akor gösterilmiştir. Ancak T<sub>p</sub> (minör VI. basamak akoru) akorunun gelişiyile beklenen durumun gerçekleşmediği, aksine, sonlanması yerine devamlılık etkisine geçildiği belirtilmiştir. Burada sesin tonalite içindeki hareketinin yarattığı etkilerin bir süreç dâhilinde aktarıldığı görülmektedir. Söz konusu süreç bir seyahat süreci gibi anlatılmış ve sesteki değişimlerden bir yolcu gibi bahsedilmiştir. Bir başka deyişle ses bir yolculuğa çıkmış, bu süreçte sesteki yolculuğunu tamamlaması beklenirken ses başka bir noktaya doğru devam etmiştir. Böylece aktarımın soyut alanı olan akorların (ses kümesinin) tonalite içindeki değişkenliği yol imge şeması yardımıyla yolculuk kaynak alanından gelen anlamsal göndermelerle somutlaşmıştır. Sesin devam etmesi, karara varmaması etkisi iki sesin birbirine somut iki nesne gibi bağlanması ile ifade edilmiştir. Nesne imge şeması referansı ile yapılan bu eşlemede kaynak alan birbiriyle bağ kurmuş iki nesne, hedef alan ise sesin bir başka sese bağlı kalarak beklenen yönde hareket etmemesi durumudur.

**Örnek 20.** “Üçüncü sol’un bulunduğu yerde bir eksen değişimine doğru gidildiği görülüyor: la bemol majör dengesine kayılmakta olup, o yerde bas kısmında olan mi bemol sesi la bemol majörün üst çekenidir. Sol de bu andan itibaren do majöre ait bir ses olmaktan çıkmış ve “la bemol majör”ün üst çekenini olan mi bemol’un üçlüsü” değerini kazanmıştır.” (Saygun, 1966, s. 206).

Saygun’un tonal müzikte melodinin işlevi ve armoni üzerine bilgileri sunduğu bölümden alınan örnekte yol imge şemasının öne çıktığı görülmekle birlikte güç imge şemasından yararlanan bir metafor örneğine de rastlanmıştır.

Araştırma genelinde Batı Müziği teorisinde tonalite-modalite, Türk müziği nazariyatında makam teorisine yönelik anlatımların benzerlikleri dikkat çekmiştir. Benzerliğin nedeni her iki alanda da sesin hareketi eksenli bir oluşumun varlığı ve bu sessel oluşumlar içerisinde her bir sesin bir işlev üstlenmesi unsurlarına bağlanabilir. Bu örnekte de tonal müzikte seslerin işlevlerini yerine getirmesiyle ilgili sonuçların metaforlar eşliğinde aktarıldığı görülmektedir. Kavramların zihinde yolculuk metaforu ve güç metaforları kullanılarak somut hal aldığı söylenebilir. “Eksen sesinin tonalitedeki birinci derece/karar ses” olduğunu, “çeken sesin tonalitedeki beşinci derece ses” olduğunu, “üst çeken sesin ise tonalitenin altıncı derece sesi” (Danhauser & Baran, 1997, s. 40) olduğunu belirtmekte fayda görülmüştür. Örnekte geçen *eksen değişimine doğru gidilmesi*, majör dengesine kayılması ifadelerinde yolculuk metaforu açıkça görülmektedir. Sesin hareket işleviyle tonalitede veya melodide

yarattığı değişime hareket metaforu ile somutluk kazandırılmış, bu noktada yol imge şemasının yardımcı rol üstlendiği görülmüştür. Kaynak alanı yolculuk, hedef alanı sesin uzamdaki hareketi olan bu metaforik ifade, sesin yer değiştirme biçimi ve yönü hakkındaki zihinsel kavrayışı kolaylaştırmıştır. Bununla birlikte sesin çeken olma işlevi yani bir sesin bir başka sesi çekmesi durumunun anlatımında güç metaforu olduğu söylenebilir. Bir sesin başka bir sese güç uygulaması, onu çekme kuvvetiyle hareket ettirmesi kuşkusuz güç imge şemasının rolüne işaret etmektedir. Sesin uzamsal hareketi yine bu alıntıda da yolculuk edebilen, yer değiştirebilen ve itici-çekici güç kullanabilen bir nesnenin hareketi eşlemesiyle somutlaştırılmıştır.

**Örnek 21.** “Yeri değiştirilmiş gamların ilki olan Doryen modu, gamın ikinci derecesinden/notasından başlanarak oluşturulur. Ana gam olarak fa majör gamı kullanmaya devam edersek, Doryen modu bu tonalitelerde sol notasından başlayıp, fa majör gamın tüm notalarına uğrayarak ilerler. (...) Sol Doryen gamın aralık kalıbı “TYTTTYT”dir” (Boone & Schonbrun, 2018, s. 103).

İncelemeye konu edilen bu örnek, “vokal kilise müziği melodilerinin bestelenişinde kullanıldıkları sırada bilinirlik kazanan” (s. 102) klasik Batı müziği modlarına ilişkin bilgilerden alıntılanmıştır. Modların tanımına kısaca değinmek üzere aşağıdaki alıntının eklenmesi uygun bulunmuştur.

Modu en basit anlamda yer değiştirilmiş bir majör gam olarak tanımlayabiliriz. Peki, öncelikle yeri değiştirilmiş ne demek? Fa majör gamı ele alalım: fa-sol-la-sib-do-re-mi-fa. Bildiğiniz üzere, bunu fa majör gam yapan şey, en fazla fa notasına (tonik dereceye) ağırlık vermiş olmasıdır; gamı çaldığınızda size de bu gam fa’da sona ermek veya karar kılma istiyor gibi gelecektir. Diyelim ki gam şöyle görünüyor: re-mi-fa-sol-la-sib-do-re? Eğer re kulağınıza (eserin bağlamında) kök ses gibi geldiyse, o zaman elinizde resmen bir mod var demektir. (Boone & Schonbrun, 2018, s. 101)

Boone ve Schonbrun’un modların özellikle Gregoryen ilahilerde sıkça kullanılması dolayısıyla Kilise modları ve hatta makamları olarak anıldığından bahsetmesi, yorumlamada modal müziğin anlatımını Türk musiki nazariyatında makam teorisi anlatımlarıyla mukayeseye sevk etmiş ve geleneksel müziğimizin sessel oluşum zenginliği dolayısıyla da nazariyat anlatımındaki ifade zenginliği dikkatten kaçmamıştır.

Alıntıda Doryen modun *yeri değiştirilmiş gam* olarak ifade edilmesi doğrudan değişim harekettir metaforunu akla getirmiştir. Seslerin uzamdaki yolculuğunun başlangıç noktası olarak gamın (fa majör gamının) ikinci derecedeki sesi (sol sesi) adres gösterilmiştir. Ve bu adresten başlayan hareketin fa majör gamın tüm notalarına *uğrayarak* ilerlediği anlatımıyla da yolculuk metaforunun açık vurgusu görülmüştür.

Buna göre sesin bir belirli bir noktadan başladığı yolculuğa (birinci durak) modal sınırlılık içinde (güzergah) tonalitenin tüm seslerine uğrayarak (ara duraklar) devam ettiği ve sınırın bitiş noktasında (son durak) yolculuğunu tamamladığı görülmektedir. Seslerin var sayılan uzamsal konum değişiklikleri hedef alanına yolculuk kaynak alanının temel oluşturduğu ve bu sayede bilişsel somutlama ve kavramanın gerçekleştiği söylenebilir. Bu kavrayışa aracılık eden imge şemasının da kaynak-yol-hedef imge şeması olduğu açıktır.

**Örnek 22.** “Dizisi, çeşitli dörtlü ve beşlilerin bir araya gelmesiyle oluşan Eviç makamının seyrine, çoğunlukla tiz durak civarındaki seslerden başlanılır. İnici seyir özelliğiyle tiz durak üzerinde sıkça dolaşılır ve Eviç perdesinde kalış gösterilir. Eviç üzerindeki Segâh dörtlüsünün seslerinde dolaşarak dizinin genişlemesi sağlanır. (...) Tiz duraktan aşağıya doğru çeşitli seslerde dolaşarak Dügâh üzerine Uşşak’lı, Irak perdesi üzerine ise Segâh’lı olarak inilir. Çoğunlukla yedeni olan Acemaşiran perdesi de kullanılarak Irak perdesinde karar verilir” (Yılmaz, 2014, s. 72).

Yukarıda Yılmaz’ın temel düzeyde mûsikî bilgisi içeren kaynağında yer alan Eviç makamının seyri aktarımı alıntılanmıştır. Hemen tüm mûsikî nazariyatı ve usullerine yönelik yazılı kaynaklarda makam teorisi hakkındaki bilgilendirmelerin makamın dizisi, durağı, güçlüsü, yedeni, donanımı, seyri bilgisi ekseninde aktarıldığı görülmüştür. Burada da benzer bir anlatım söz konusudur. (Makam seyrinin tanımı 4.2.’de verilmişti.)

Eviç makamının çeşitli *dörtlü ve beşlilerin* bir araya gelmesiyle oluştuğu ifadesinde makamın yapısındaki bütünlüğe bir maddenin/nesnenin bütünlüğü kaynak alanından gönderme yapıldığı görülmüştür. Dört veya beş sestten oluşan ses öbekleri makam bütünlüğünün parçaları olarak sunulmuştur. Burada makamın parça-bütün imge şemasının etkisiyle belli parçaların eklemlenmesi yoluyla oluşan bir nesne bütünlüğü olarak kavramlaştırıldığı söylenebilir. Öte yandan örnekteki asıl anlatım vurgusu yolculuk metaforudur. Eviç makamının inici seyir izlemesi sebebiyle seslerin yukarıdan aşağıya bir rota izlemesi söz konusudur. Başka bir anlatımla sesler hareketine adeta bir yokuşun başından başlamış (tiz durak), belli noktalarda kısa bekleyişler gerçekleştirmiş (Eviç/fa# perdesinde *kalış*) belli bölgelerde dolaşmış (*tiz durak üzerinde*) ve hatta dolaştığı bazı bölgelerle güzergâhı genişleterek (segâh/koma si bemol dörtlüsü seslerinde *dolaşarak*) yokuş aşağı inişini gerçekleştirmiş ve nihayet son durağa (Irak perdesi/fa#-sol *b*) varıp yolculuğunu (seyir) tamamlamıştır.

Anlatımın da açıkça gösterdiği üzere, sesin hareketi hedef alanına yolculuk kaynak alanından anlamsal göndermeler yapılmış ve uzamda seslerin hareket yönü, kalış gösterdiği ses dereceleri, hareketin bittiği perde derecesi gibi her bir soyut unsura yolculuk sürecindeki olaylar/roller biçilerek somutluk kazandırılmıştır. Son olarak sesin sanki bir insan gibi nerede duracağına *karar vermesi* (sessel hareketin bitiş noktasının belli bir perdede karar verme olarak ifade edilmesi) anlatımında da kişileştirme metaforu kullanıldığı söylenebilir.

**Örnek 23.** “Ezgi çizgilerinde en dikkat çeken özellik, “karar”a ulaşan çizginin, “inici” ve “kalıcı” unsurları içermesidir. Bu “genelleştirilmiş” çizgiler, ezgilerin, “tabakalı” ya da “bölgesel” seyrini karakterize eden hatlar durumundadır. Hatların “kesintili” ya da “atlamalı” örnekleri de bulunmaktadır. Sözgelimi, inici bir hat, aralık atlamasıyla kesilip, biraz daha ince bir sestten yeniden başlamak suretiyle, iniciliğini karara doğru sürdürebilmektedir (şelale şekilli). Çıkıcı ya da inici hatların, aralık atlamalarıyla “kademeli” bir yapı kazanmalarına da sıkça rastlanmaktadır” (Öztürk, 2006, s. 146).

Yukarıda Öztürk’ün Zeybek kültürü ve müziği incelemesindeki zeybek müziğinin ses organizasyonu üzerine yaptığı bilgilendirmeden bir kesit yer almaktadır. Burada müziğin ezgisel yapısı ezgi çizgileri (hattı) vasıtasıyla aktarılmıştır. “Ezgilerin karakteristik çizgileri (...) hem ezginin genel çizgisini belirtmekte, hem de, genel hatlarıyla, kullandığı ses sahası ve ezgisel yönelimi hakkında bilgi vermektedir” (Öztürk, 2003, s. 156). Buna göre zeybek müziğindeki seslerin seyri, çalışmada sıkça bahsi geçen ‘uzam’daki ses dizilimine benzer bir ezgi hattı varsayımıyla anlatılmıştır. Burada yine hareket/yolculuk metaforunun etkili olduğu görülmüştür.

*Ezgi çizgisi* ifadesinin kendisi bir metafor olup, seslerin bu çizgi üzerindeki hareketi anlatımıyla seslerin Zeybek formu içerisinde konumlanışı ve hareketi hedef alanına açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Ezgi çizgisinin inici ve kalıcı unsurlar içermesi ifadesinden sesin yüksek frekanslı bir noktadan peslere doğru bir iniş gerçekleştirdiği ve bir süre inilen perde ve civarında, yukarı ya da aşağı hareket etmeksizin kaldığı anlamına denk düşmektedir.

Kaynak-yol-hedef imge şeması ile metaforik anlatıma bürünmüş olan örnekte hedef alanın zeybek ezgilerinin yapısal nitelikleri ve dizek üzerindeki seyri, kaynak alanın yolculuk ve kavramsal algıyı yolculuk somut alanından ezgisel organizasyona bağlayan yolun ezgilerin karakteristik çizgileri olduğu görülmüştür. Buna göre inici bir hattın (seyrin/yolculuğun) aralık *atlaması* yolculuk güzergâhındaki birkaç noktayı pas geçerek planlanan noktadan daha öteye geçilmesi somutluğu ile eşlenebilir. Hattın

aralık atlayarak *kesilmesi* yolculuğun iniş yönündeki gidişatının durması, daha ince bir sestten yeniden başlaması ise atlanılan noktadan biraz daha yukarı çıkıp yolculuğa bu noktadan devam edilecek olması durumuyla eşlenebilir. Hattın *iniciliğini* karara doğru *sürdürebilmesi* yolculuğun bitiş noktasına kadar yukarıdan aşağıya hareketine devam etmesi somut durumuyla eşlenebilir. *Çıkıcı ve inici hatlar* seslerin dizek üzerinde aşağıdan yukarıya doğru veya tersi yönde dizilimi ile oluşmuş bir görünümü akla getirmektedir. Son olarak ezgi hatlarının aralık atlamalarıyla kademeli bir yapı alması soyutluğunun ezgisel bütünlüğü nesneleştirerek somutlaştırıldığı söylenebilir.

**Örnek 24.** “Yani senfoniler kronolojik düzende geri ve ileri giderler. (...) Ses artık salt doğrusal bir seyir izlemez; fiilen yeni bir bütün yaratacak şekilde yatay, diyagonal, tepeden aşağıya, aşağıdan yukarıya, ortadan ileriye, ortadan geriye ve sonra yayılarak gider” (Said & Barenboim, 2006, s. 157).

Yukarıdaki örnek, doğu-batı müziklerine birlikte çalışma sahası oluşturmak üzerine kurulu bir müzikal deneyim ve müzik tarihçesi paylaşımına yer veren kaynakta Beethoven’ın senfonilerinin yorumlandığı bölümden bir alıntıdır.

Alıntıda senfonilerdeki ezgi ilerleyişlerinin, ezgisel tasarımın yolculuk metaforu aracılığıyla aktarımı örnekleri görülmüştür. Senfoninin *geri ve ileri gitmesi*, *doğrusal seyir izlememesi* ifadelerinde senfonik düzenlemedeki sessel/ezgisel yapı ve bu yapıdaki değişimler/dönüşümler, “EZGİ BİR YOLCULUKTUR” (Önal, 2020, s. 592) metaforunun güdümüyle somutlaştırılmıştır. Bir başka deyişle ezgisel yapı hedef alanı, seslerin bir bütün halinde ileri ve geri hareket etmesi (gitmesi) kaynak alanı üzerinden anlaşılır kılınmıştır. Takip eden ifadeler ise seslerin hareketini yön vurgusuyla birlikte betimlemektedir. Sesin yalnızca doğrusal bir hareket izlememesi ifadesi ile; ezgisel yapılanmaların, sesteki değişimlerin, yalnızca var sayılan iki boyutlu düzlemde sağdan sola hareketten ibaret olmadığı anlamına varmak üzere yine yolculuk metaforundan yararlanıldığı görülmüştür. Doğrusallık dışında *diyagonal*, *tepeden aşağıya*, *aşağıdan yukarıya*, *ortadan ileriye*, *ortadan geriye* hareket aktarımlarındaki kavramsallıklar, yönelim metaforlarının ve Şekil: 2.1’ deki imgesel şablonların kullanımını açıkça göstermektedir. Diyagonal yön aktarımı ile rota imge şemasının, aşağı-yukarı hareket aktarımı ile diklik imge şemasının, ortadan ileriye-ortadan geriye aktarımı ile de merkez-yan imge şemasının kullanımına işaret edildiği görülmüştür.

Sesin yayılarak gitmesi ifadesiyle ezgisel bütünlüğün, uzamda her yöne dağılımı ve sonrasında sönümlenmesi anlamına somutluk kazandırma gayreti görülmüştür. Buna göre sesin frekans değerlerini artan veya azalan yönlü değiştirmesi ve değişimin ezgi



blokları halinde de gerçekleşmesi böylece sessel bir oluşumun bütünlüklü yaratımı ve duyumu hedef alanına, sesle somut bir nesne üzerinden kurulan konum, yön, hareket ilişkisi aracılığıyla açıklık getirildiğı söylenebilir. Ve nihayet kavramlarda görülen yolculuk imgelemine aracılık eden, kaynak-yol-hedef imge şeması olmuştur.

Aşağıda verilen Çizelge 4.2’de, sesin hareketi ile ilgili Türkçe müzik üstdili terimlerine yönelik bir özet sunulmuştur.



**Çizelge 4.2** Türkçe Sesin Hareketi Kavramlarında Metafor Kullanımı Özet Tablosu

| Temel kavram   | Metaforik ifadeler | Kaynak alan                         | Hedef alan                           | İmge Şeması                      |
|----------------|--------------------|-------------------------------------|--------------------------------------|----------------------------------|
| Sesin Hareketi | Atlamalı ses       | Hareket                             | Sesteki/ezgideki değişim             | Yol ve nesne imge şemaları       |
|                | Karar/bitiş        | Hareket (Yolculuk-varış noktası)    | Ezginin tamamlanması                 | Yol imge şeması                  |
|                | Tiz yöne/pest yöne | Hareket (güzergâh)                  | Sesteki/ezgideki değişim             | Yol imge şeması<br>Diklik ölçeği |
|                | İnici/çıkıcı       | Hareket (yön, güzergâh)             | Sesin/ezginin değişimi               | Yol imge şeması<br>Diklik ölçeği |
|                | Durucu/yürüyücü    | Hareket                             | Perde/frekansta değişim              | Yol imge şeması                  |
|                | Karara gidiş-dönüş | Hareket (Yolculuk-güzergâh)         | Ezginin tamamlanması                 | Yol ve rota imge şemaları        |
|                | Durak              | Hareket (Yolculuk ve durakları)     | Belli seslerin uzun süre duyurulması | Yol imge şeması                  |
|                | Kalış/durgu-uğrama | Hareket (Yolculuk ve ara durakları) | Seslerin tınlatılma süreleri         | Yol imge şeması                  |

|  |                                   |                                       |                                                        |                                 |
|--|-----------------------------------|---------------------------------------|--------------------------------------------------------|---------------------------------|
|  | Akış/aktarım                      | Hareket/nesne                         | Sesin değişimi, konum değişikliği                      | Yol ve kap imge şemaları        |
|  | Başlama-ilerleme-dolaşma          | Hareket (Yolculuk)                    | Sesin hareketi (makam müziğinde)                       | Yol imge şeması                 |
|  | Seyir                             | Hareket (Yolculuk)                    | Makamın tasviri                                        | Yol imge şeması                 |
|  | Karar verme                       | Kişi, Hareket (yolu bitirme)          | Makamsal ezgiyi bitirme, makamsal yapının tamamlanması | Döngü imge şeması, Kişileştirme |
|  | Gezinti                           | Hareket (Yolculuk)                    | Sesin hareketi (makam müziğinde)                       | Yol imge şeması                 |
|  | Yatay, diyagonal, tepeden aşağıya | Hareket (Yoculuk-Güzergâh)            | Sesin değişimi, konum değişikliği                      | Yol imge şeması                 |
|  | Havada (bitiriş)                  | Hareket (Yolculuk-tamamlanamayan yol) | Sesin hareketi                                         | Yol imge şeması                 |

#### 4.3. Aralık Kavramına Yönelik Türkçe Üstdil Bulguları

Boone ve Schonbrun (2018) aralığı iki nota arasındaki “mesafe ya da uzaklık” olarak tanımlarken, Uluç (2006, s. 91) müzik sözlüğünde aralık kelimesinin karşılığına “iki nota arasındaki ses yüksekliği” olarak yer vermiştir. Bu tanımlamalara denk/benzer daha pek çok tanım yazılı müzik kaynaklarında geçmektedir. Bilhassa bu iki tanımlamadan çıkarılan sonuç aralık kavramının hem sesler arasındaki mesafe hem de frekans /yükseklik farkı ile ilgili olduğudur. Aralıkları derecelendirirken birinci sesin

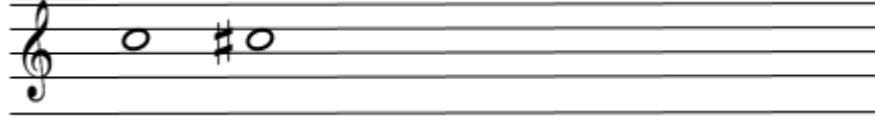
de hesaba katılması, örnekle açıklanacak olursa do-mi aralığının do'dan mi'ye üç basamak olduğu hesabıyla üçlü aralık olması aralık kavramının yalnızca iki nokta arasındaki boşluk karşılığından ibaret olmadığını gösterir. Aralık en somut anlamıyla iki cisim/konum arasındaki boşluk iken müzik üstdilinde iki ses arasındaki uzaklık veya yükseklik (derece) farkı olarak kullanıldığından aralık kavramının sesler arasındaki mesafelere atfedilmesinde bir metaforik anlatım olduğu söylenebilir. Meselenin daha da açıklık kazanması adına Önal'ın tespitlerine aşağıda yer verilmiştir.

Müzikal sesler, oluşturdukları diziler içinde, yükseklikleri üzerinden bir sıra içinde sıralanır. Dizilerde sesler soyut birer *konum* (*derece*) sahibidir. Müzik üstdilindeki aralık kavramı, iki sesin dizideki konumları arasındaki yükseklik farkının, “fiziki mesafe” cinsinden ifadesidir. Frekans farkı arttıkça, sesler arasındaki mesafe artar ve aralık genişler. Ancak “uzaklık”, iki sabit varlığın uzamdaki konumları arasındaki mesafe olduğundan, buradaki aralık “terimi”, metaforik eşleme ile oluşmuş bir terimdir. (Önal, 2020, s. 594)

Aralık kavramının metafor örnekleri aşağıda sıralanmıştır.

**Örnek 25.** “Herhangi bir ses ile bu sesin yarım perde ince veya kalınında bulunan ve aynı adı diyezli veya bemollü olarak taşıyan ikinci bir ses arasında alaca yarım perde vardır” (Saygun, 1971, s. 54).

Saygun (s. 51) “herhangi iki ses arasındaki mesafeyi ölçmek için kullanılan birime perde” demiştir. Perdeleri de mesafelerin uzaklık değerine göre isimlendirmiştir. Yukarıdaki alıntıda geçen alaca yarım perdenin karşılığı diğer bazı yazılı kaynaklarda kromatik yarım perde olarak geçmektedir. Fransızca kökenli kromatik sözcüğü “İsimleri aynı seslerin yarım ton ara ile dizilmeleri (do-do#-re-re# vb.)” (Uluç, 2006, s. 106) anlamına gelmektedir. Bu bağlamda alaca *yarım perde* (aralık bütünlüğünün yarısı) bir sesin diğer sestten yarım perde (mesafe) uzaklıkta konumlanması olarak tanımlanmıştır. Seslerin yarım perde farkla duyulmasını sağlayacak araç ise bemol ya da diyez olarak tarif edilmiştir. Bir başka deyişle aynı ismi taşıyan iki sesin (aynı hat üzerinde bulunsa da) önlerine alacakları ses değiştirici ile (diyez/bemol) birbirlerinden yarım perdelik bir mesafede uzaklaşmış olacakları ifade edilmiştir. Burada *yarım perde* ifadesinin de parça-bütün imgelemi bağlamında metaforik olduğu söylenebilir. Perdenin derecelendirmesi hedef alanının bir tam perdenin yani bir nesne bütünlüğünün yarısı ölçümü üzerinden metaforik anlatıma kavuştuğu görülmüştür. Aralarında kromatik yarım ses olan iki perdenin görünümü şu şekildedir:



**Şekil: 4.1** Kromatik Yarım Ses Örneği

Burada do ve do diyez dizek üzerinde birbirlerine göre yukarıda veya aşağıda bir konuma sahip olamayıp yan yana pozisyon aldığından, aralık değişimi ancak seslendirildiklerinde fark edilebilir. Dolayısıyla aralarında uzamdaki konumu itibariyle fark görülmeyen bu iki sesin birbirine uzaklığının anlatımında yakın-uzak imgelemi doğrultusunda mesafe metaforundan faydalandığı açıktır. Böylece zihnin işitsel olarak farklı algıladığı iki sesin uzamdaki yansımaları somutlaştırmak üzere Saygun'a göre perde ve fakat aralık kavramının metaforik anlatımı üzerinden frekans farkının anlatımı hedef alanına ulaşıldığı görülmüştür.

**Örnek 26.** “Aralarında yarım perdelik uzaklık olan iki komşu notanın adları aynıysa, bu çeşit yarım perdeye, biz, kromatik yarım perde diyoruz” (Danhauser & Baran, 1997, s. 28).

Aynı mesele üzerindeki farklı yorumlama ile dikkat çeken bu örnekte uzaklık ve komşuluk metaforu kullanımı görülmüştür. Şekil 4.1’de gösterilen fiziksel konumu *komşuluk* olarak isimlendirerek kaynak alan yaratılmış bu kaynaktan yapılan gönderme ile iki sesin iki nesne ya da iki insan gibi birbirine göre konumları somutlaştırılmıştır. *Yarım perdelik aralık* kavramının ise iki sesin birbirine olan mesafesi (uzaklık) anlatımıyla metaforik hal aldığı görülmüştür. Uzak-yakın imge şemasının sevk ettiği metaforik anlatımda, Şekil 4.1’deki sesler üzerinden ifade edilecek olursa, do sesi ve onun yan komşusu olan do diyez sesi birer somut adres/konum olarak metaforun somut alanı olarak görülebilir. Bu iki adresin birbirine olan mesafesi de ikinci somut alan olarak düşünülebilir. İki ses arasındaki frekans farkı ise anlatımın hedef alanı olmuştur.

**Örnek 27.** “Çıkıcı aralıklar için çoğu zaman aralığın sadece adının söylendiğini biraz önce anlatmıştık. Fakat inici aralıklarda alt teriminin kullanılması şarttır: do’nun beşlisi deyince sol anlaşılır, do’nun alt beşlisi ise fa’dır” (Saygun, 1970, s. 11).

Yukarıdaki alıntının vurgusu aralık farkı anlatımında kullanılan mesafe metaforunun yükseklik imasıyla ifade edilmesindedir. 4.3.’te de belirtildiği üzere seslerin dizek üzerinde dizilişi frekans miktarına yani perde derecelerinin yüksekliğine göre gerçekleşmektedir. Saygun da burada seslerin birbirine göre konumuna bakarak

kendisinden sonraki seslerin kendisinden yukarıda olduğu kabulüyle sesler arasındaki mesafeyi gösteren aralıkların da bu doğrultuda *çıkıcı* (yukarı yönlü) aralık olarak kabul edildiği bilgisini aktarmıştır. Eğer aralık *inici* nitelikte ise bu durumun ayrıca belirtileceğinden söz etmiştir. Örnekte her ne kadar *çıkıcı/inici* ifadeleri bir harekete işaret ediyor görünse de burada hedef alanın seslerin yer değişikliği değil dizek üzerindeki konumları yani dereceleri arasındaki frekans farkı olduğu görülmüştür. Bu hedefe ulaşmak için de diklik imge şemasının imgeleminden yardım alınarak mesafe metaforunun kullanıldığı görülmüştür. Mesafeyi aktaran ifadeler do'nun beşlisi' ve do'nun alt beşlisi' ifadeleridir. Buna göre do ile sol arasında *çıkıcı* (yukarı yönde konumlanmış) beş birimli bir aralık, do ile fa arasında ise *inici* (aşağı yönde konumlanmış) beş birimli bir aralık olduğu anlaşılmaktadır. Aralık birim değeri olarak dizek üzerindeki basamak sayısı bir başka ifadeyle perde derecelerinin düşünülmesi tabidir.

**Örnek 28.** “Her aralık çeşitli yükseklik dereceleri gösterir. Her aralık, kendi içindeki tam ve yarım seslerin sayısı ile ölçülür. Aralıkların dereceleri tam ve yarım ses sayısına göre değişiktir. Aralıkların bu değişikliğine değişim denir ve büyük-küçük-tam-artık-eksik gibi isimler alır” (Tabakoğlu, 1976, s. 26).

Yukarıdaki anlatımda birden fazla imge şemasının rolü ile metaforik ifadelerin bulunduğu görülmüştür. Bunlardan ilki, aralığın yükseklik derecesi ifadesinde görülmüştür. 4.3.'te de vurgulandığı üzere aralıklar aslında seslerin frekans değerlerinin miktarı üzerinden derecelenen ses yükseklik farklarıdır. Burada da bu bilgiye atıf yapılırken aynı zamanda diklik imge şeması aracılığıyla sesler arasındaki mesafeye yükseklik farkı göndermesi yapılmıştır. Her aralığın içindeki *tam* ve *yarım* ses sayısına göre derecelendiği bilgisinde aralık kavramı bir nesne gibi düşünüldüğünde maddesel bütünlüğü içinde tam ve yarım perdeleri bulundurması itibariyle söz konusu nesnenin bir kap olarak düşünülmesi uygun görülmüştür. Kap imge şemasının içine alma/içinde bulundurma imgelemi aracılığıyla aralıkların frekans değerleri hedef alanına yönelen anlamsal gönderim açıkça görülmüştür. Ayrıca aralığın perde sayısına göre ölçümlenebilir niteliğinin vurgusunda frekans değerlere bir atfın olduğu dolayısıyla metaforik anlatımda diklik ölçeğinin örtülü işbirliği olduğu da söylenebilir.

Aralıkların içinde bulundurduğu perde sayısına göre aldığı isimler (terimler) de bizzat metafor örneğidir. *Büyük, küçük, tam, eksik, artık* ifadelerinin, bir nesnenin yapısı ve içeriği bilgilerini yansıtması ile aralıklardaki seslerin frekans farkından doğan derece niteliğinin somut karşılığı olduğu görülmüştür. Burada seslerin aralıklardaki perde sayısı kadar birbirine olan uzaklığı hedef alanına varmak üzere nesne imge şeması

aracılığıyla metaforik anlatımın kaynak alanı somut nesne ve onun gözle görülür yapısal nitelikleri olmuştur. Aralıklar somut bir nesne yerine konarak ebatına göre büyüklük-küçüklük ölçeği ile ifade edilmiştir. Bu aralığın yapısal niteliğinin ifadesidir. Aralıkların tam, eksik ya da artık olarak isimlendirilmesinde ise aralığın yine bir nesne olarak bütünlüğü, bütünden eksilmiş veya bütüne dahil olmuş parçalarla birlikte anılması durumuna denktir. Buradan hareketle aralığı oluşturan sesler arasındaki mesafede fiziken ölçülebilen frekans yüksekliklerini zihnin algılaması ve kavraması bağlamında somutlaştırılması gereğine nesne imge şemasının aracılık etmesiyle metaforik ifadeler kullanıldığı görülmüştür.

**Örnek 29.** “(...) Kolayca görüldüğü gibi, bu iki üçlü eşit değildir. DO’dan Mİ’ye, iki perdelik bir uzaklık vardır; DO’dan Mİ bemole ise, bir buçuk perdelik bir uzaklık vardır. Bundan bir sonuç çıkaralım: Her ikilinin, her üçlünün ve diğer her aralığın, birkaç değişik türü vardır” (Danhauser & Baran, 1997, s. 32).

Yukarıdaki alıntıda *perdenin* uzaklık birimi olarak ele alındığı görülmüştür. Ayrıca burada da 25. ve 26. örneklerle benzer bir durum; uzamsal konumu itibarıyla yan yana görünen iki sesin farklı yükseklik derecelerine sahip olması söz konusudur. Bu bağlamda her ikisi de üçlü aralık olan (ilk ses ile ikinci ses arasında üç adım/basamak olan) do-mi ile do-mi<sup>b</sup> aralıkları arasındaki perde farkına değinilerek, sesler arasındaki mesafe farklı olmasa da perde sayısındaki farkın aralığın niteliğini (büyük/küçük aralık olarak) değiştirdiği bilgisi vurgulanmıştır. Bu anlatımda uzak-yakın ve diklik imgelemi bağlamında “YÜKSEKLİK FARKI MESAFEDİR” (Önal, 2020, s. 594) metaforu kullanılmıştır. Sesler arasındaki uzaklık somut alanı üzerinden seslerin frekans değerleri arasındaki fark soyut alanına anlamsal gönderme yapıldığı görülmüştür.

**Örnek 30.** “Aralıklar iki ayrı parçadan oluşur: nitelik ve mesafe. Nitelik aralığın ilk parçasıyla ilgilidir, do majör gamdaki aralıklarda da gördüğünüz üzere, bir aralık majör, minör ya da tam olabilir. (...) Mesafe işin en basit kısmıdır; ikili, üçlü ve dördü gibi ifadeler tam olarak notalar arasındaki mesafeyi ifade eder” (Boone & Schonbrun, 2018, s. 46).

Alıntılanan örnek, 28. örnekle benzerlik göstermektedir. Burada da aralıkların niteliği için yapı özelliğine bağlı isimlendirmeler, mesafesi için de dizekte konumlanan ses/perde sayısına bir başka deyişle seslerin frekans yükseklik derecelerine göre isimlendirmeler yapılmıştır. Böylece bir ses dizisinde konumlanan iki nota arasındaki frekans yüksekliği farkı hedef alanına mesafe somutluğu üzerinden göndermeler yapılarak aralık kavramına zihinde bir görünürlük kazandırılma çabasından söz edilebilir. Ayrıca aralığın niteliğine niceliksel değerler üzerinden atıfta bulunulduğu da

söylenabilir. Majör yani büyük, minör yani küçük aralık tamlamasında aralık niteliğinin fiziksel-ölçülebilir-somut kavramlarla anlatımı görülmüştür. Kullanılan bu metaforik anlatımda sesin belli ebattaki bir nesne gibi yansıtılması dolayısıyla nesne imge şemasının rolü olduğu söylenebilir.

Öte yandan notalar arasındaki mesafeye *ikili*, *üçlü*, *dörtlü* vb. isimlerin verilmesine de uzaklık metaforu olarak bakılabilir. Dizekte frekans yüksekliklerine göre sıralanmış sesler arasındaki mesafenin yükseklik derecesi ile ifade edilmesi ve konumları arasındaki basamak sayısına göre isim alması diklik imge şemasının yön vermesiyle kullanılmış bir metaforik aktarımdır. Burada ikili, üçlü ... aralık ifadesinin seslerin dizekte bulundukları noktalara göre aralarında kaç basamak, kaç adım olduğuna denk düşmesi bir başka deyişle ikili, üçlü aralık kavramlarının aslında dizekte iki ses arasındaki basamak sayılarını temsil etmesi bir metonimi<sup>12</sup> örneği olarak da dikkat çekmiştir.

**Örnek 31.** “(...) tiz tarafa doğru tam beşlilerle ilerlemeyi 7. veya 12. adımdan önceki bir noktada kesip bu kez temel sesin oktavından itibaren pest tarafa doğru tam beşlilerle (...) ilerlemek yeğlenmiştir. Bu aynı zamanda tiz tarafa doğru tam dörtlülerle ilerlemeye denktir ve zaten ilk 12 adımda iki farklı yürüyüşle ulaşılan perdelerin tümü birbirlerine 1’er Pisagor koması uzaklıkta konumlanırlar” (Karaosmanoğlu, 2017, s. 137).

Yukarıdaki örnek künyedeki kaynağın Pisagor ses sistemi bölümünden alıntılanmıştır. Pisagor ses sistemini “temel bir sestten başlayarak tam beşli aralıklarıyla ilerlemek” olarak özetleyen Karaosmanoğlu (s. 136) ses sistemi bilgisini aktarırken sesin hareketine ilişkin metaforlar kullanmakla birlikte aslen sistemin oluşumunda aralık kavramı ön plana çıktığından bu kavrama yönelik metaforlar incelenmiş ve tespitlerde bulunulmuştur.

*Tiz tarafa doğru tam beşlilerle ilerleme* ifadesinde bir yolculuk metaforunun içerisinde yolun mesafesi metaforu da yer almaktadır. *Tam beşlilerle* ilerlemek sesin bir önceki

---

<sup>12</sup> Metafor ve metonimi zihnin anlam /kavram betimlemelerine giden temsil yollarından biridir. “Metafor benzerliğe dayanır ve bir şeyi diğeri yoluyla anlama sürecidir. Metonimi ise *yakınlığa* (‘contiguity’) dayanır, bir varlığın bilinen gönderimi yerine onunla ilgili başka bir şeye gönderimde bulunulması sürecidir” (Yaylagül, 2015, s. 161). Bir başka deyişle metaforunda bir şey diğeri gibidir, metonimide bir şey diğeri şeyi temsil etmektedir. Örneğin; “Bozkırın Tezenesi” bir metonimdir (Bozkırın tezenesi veya tezene, Neşet ERTAŞ’ı temsil eder).



konumundan iki tam bir yarım perdelik bir mesafede uzaklaşması bir başka deyişle frekans değerinin tam beşli aralık kadar artması anlamına gelmektedir. Görüldüğü üzere sesin frekans değerinin belli ölçüde değişmesi hedef alanına belli bir mesafe kadar konum değiştirmesi somut alanı üzerinden varılmıştır. Seslerin derecesi arasında bir yükseklik farkının söz konusu olduğu bu anlatımda mesafe ve uzak-yakın imgelemenin varlığı söz konusudur. Bu aynı zamanda pes tarafa doğru tam beşlilerle ve tiz tarafa doğru tam dörtlülerle ilerleme anlatımı için de geçerlidir. Pisagor ses sisteminde tam beşli aralıklarla seslerin ilerletilmesi sürecini on ikinci adımda sonlandırarak sistem kapatılmaktadır. Ancak sistemin kapanışında farklı iki yönden (tizden pese ve pesten tize doğru) gelen seslerin bulunduğu noktada frekans değerlerinin aynı olmadığı görülmüş ve “bu fark “Pisagor koması” olarak adlandırılmıştır” (s. 137). Yukarıdaki alıntıda da bu duruma atıf yapılmaktadır. *İlk 12 adımda ulaşılan* iki farklı yürüyüş ifadesinde 12 adımlık bir mesafe başlangıç sesi ile bitiş sesi arasındaki tam beşlilerden oluşan uzaklığın bilgisini vermektedir. Böylece iki ses arasındaki aralığın genişliği/ses dereceleri arasındaki fark hedef alanının yine mesafenin adım biriminden ölçüsü ile somutlaştırıldığı görülmüştür. Son olarak perdelerin tümünün birbirine *1'er Pisagor koması uzaklıkta* olması fiziksel mesafenin bir uzaklık birimiyle (koma) ifadesi olmuştur. Seslerin perde dereceleri arasındaki frekans farkının anlatımı hedeflenerek iki nesne arasındaki birim uzaklık farkı ifade edilmiş ve bu metafori sesin soyut konumunu somut hale getirmiştir.

**Örnek 32.** “İşte **tam ses**, iki ses arasındaki dokuz komalık uzaklık olan aralıklardır. Batı mûsıkîsindeki yarım ses ise, iki ses arasında 4,5 komalık uzaklık olan aralıklardır ki, bundan da batı mûsıkîsinin, **tampere** sistemi doğmuştur. **Do** gamında **mi-fa** ve **si-do** aralıkları yarım ses, yani 4.5 koma olarak kabul edilmiştir. Türk mûsıkîsinde ise yine tabii **do** gamında **mi-fa** ve **si-do** aralıkları 4 komadır” (Özkan, 1990, s. 36).

Yukarıdaki alıntıda da belirtildiği gibi Batı müziğinde iki ses arasındaki mesafe eşit iki parçaya bölünmüş ve 4.5 komalık iki yarım ses elde edilmiştir. Yani bir tam ses 9 koma, bir yarım ses ise 4,5 komaya denktir. Tampere sistem adı verilen ses sistemi de aralarında hep yarım perde bulunan toplam 12 eşit parçadan oluşmaktadır (kromatik dizi). “Bu sistemlerde bazı perdeleri gerçekte bulunmaları gereken yerden az ya da çok oynatmak suretiyle yapılmak istenen müziğe yatkın birtakım çözümler getirilmiştir” (Karaosmanoğlu, 2017, s. 157). Türk mûsıkîsini Batı müziğinden ayıran temel noktalardan biri de işte bu koma değerleri olmuştur. Alıntıda da belirtildiği üzere Türk mûsıkîsinde yarım perdenin sesi incelterek elde edilmesi durumunda karşılığı “4 koma (bakiye)”, sesi kalınlaştırarak elde edilmesi durumunda ise karşılığı “5 komadır

(küçük mücennep)” (Özkan, 1990, s. 38). Örnekteki metaforik anlatım bağlamında koma uzaklık ölçü birimi olarak ifade edilmiştir. Böylece daha önce değinilen (28 numaralı örnek) kap ve parça-bütün imgelemi doğrultusunda sesin bir kap (nesne) gibi düşünülüp *tam* ses niteliğinin de kabın beklenen doluluğa ya da bütünlüğe ulaşması kaynak alanından sesin perde derecesi hedef alanına varılmaktadır. Burada ses bütününe parçaları koma olarak gösterilmiş ve aralıkların birim değerinin buna göre tespit edildiği belirtilmiştir. İki ses arasındaki dokuz komalık uzaklığın aslında bir tam perdeye denkliği tespitinden hareketle *yarım perdenin* belirlenmesinde Batı müziği ile Türk mûsikîsi arasındaki derece farkının ortaya konması metaforik bir anlatıma konu olmuştur. Buna göre tam ses dokuz komalık bir değer taşıırken beklenti yarım sesin değerinin dokuz komanın ikiye bölünmesiyle elde edilmesidir. Batı müziğinde bu beklenti gerçekleştirilmiş ve yarım perdenin değeri 4,5 koma olarak belirlenmiştir. Ancak Türk mûsikîsinde ses eşit bölünmemiş iki yarım sesin biri 4 koma diğeri 5 koma olarak belirlenmiştir. Burada aralık kavramı bağlamında vurgulanması gereken husus bir yarım sesin frekans yüksekliği hedef alanına fiziki uzaklığın ölçüm birimiyle (koma) varılırken kullanılan “YÜKSEKLİK MESAFEDİR” (Önal, 2020, s. 594) metaforudur.

**Örnek 33.** “Örneğin Yunan modları vardır, sonra geçmiş çağdaki kilise modları. Bu gamlar nasıl ortaya çıkmıştır? Aslında üst armonik dizilerinden başka bir şey değildir bunlar. Bildiğiniz gibi önce bastığımız sesin oktavı tınlar, sonra beşlisi gelir, sonra öbür oktavın üçlüsü, sonra da, eğer devam ederseniz, yedilisi. (...) Böylelikle yakın komşu olan, birbiriyle yakın ilişkili notalar gamın ilk yedi sesini meydana getiriyor” (Webern, 1998, s. 16).

Yukarıdaki örnek de 17 numaralı örnek gibi Webern’in ders notlarından alıntılanmıştır. Webern’in, müziğin tarihsel sürecinde bahsi geçen modların yerini majör-minör tonlara, majör ve minör tonalitenin de yerini yeni müziğe (ton dışılığı) bıraktığını belirtirken, terk edilen müzik öğelerini de anlaşılır kılmaya çalıştığı görülmüştür. Alıntılanan örnek de bu açıklamalardan yalnızca biridir. Bu örnekte seslerin armonikleriyle birlikte duyumuna değinilmiş ve sırasıyla hangi seslerden oluştuğu aktarılmıştır. Referans sesin *oktavı*, *beşlisi*, *oktav üçlüsü*, *yedilisi* ifadeleriyle armoniklerin temel sese uzaklıklarından bahsedilmektedir. Armonik seslerin temel sese kaç perde derecesi mesafede olduğunu gösteren bu ifadelerde “YÜKSEKLİK FARKI MESAFEDİR” (Önal, 2020, s. 594) metaforunun kullanıldığı söylenebilir. Burada iki sesin uzamdaki konumu arasındaki basamak farkına göre aralıkların isimlendirilmesine (üçlüsü, yedilisi gibi) aynı zamanda diklik ölçeğinin de yardımcı olduğu söylenebilir. Armoniklerin birbiri ardına gelmesi, devam ettikçe çoğalması

aktarımlarında bir hareket sezdirimi olduğu görülse de, seslerin uzamda belli aralıklarla sıralanması vurgusu ön planda olduğundan, armoniklerin duyumunun hareket metaforu ile ilişkisinden söz edilmeyeceğini belirtmekte fayda görülmüştür. Öte yandan *yakın komşu olan/yakın ilişkili* notalar ifadelerinde seslerin iki nesne gibi birbirine yakınlığı imgeleminin yanı sıra iki insan gibi birbiriyle yakın ilişki içinde olması anlatımıyla kişileştirme metaforunun da etkili olduğu görülmüştür. Bir başka deyişle iki nota arasındaki frekans farkının aktarımı hedef alanının anlaşılabilirliğine, iki notayı nesneleştirerek ya da kişileştirerek varılmıştır. Burada sesler arasındaki uzaklık/yakınlık bilgisinin somut aktarımının komşu veya ilişki içinde olma imgelemiyle dolayısıyla nesne imge şeması ve kişileştirme metaforunun işbirliği ile gerçekleştiği söylenebilir.

**Örnek 34.** “İki ses arasındaki açıklıktır’ cümlesine, açıklık kaç metre diye sormak gelir içimizden. İki perde arasındaki açıklık demek doğru olanıdır. Çünkü iki perde arasında açıklık veya mesafe söz konusu olabilir. Perdeler görülür, seslerse duyulur. Duyulan iki ses arasında mesafe olmaz, olsa olsa frekans veya incelik kalınlık farkı olabilir. Bu cümleyi düzelterek, iki ses arasındaki incelik-kalınlık farkına “Aralık” denir diyoruz” (Sayan, 2010, s. 36).

Yukarıdaki örnek Sayan’ın ulusal müzik nazariyatı kaynağından alıntılanmıştır. Lord ve Snelson’ın (2018, s. 172) “İki ses arasındaki ayırım derecesi” olarak tanımladığı aralık kavramına Sayan, genelde rastlanılanın dışında bir kavram kullanarak (*açıklık*) tanımlama getirmiştir. Kalınlık ve diklik ölçeği birlikteliğiyle kavramlaşan ifadelerin yanı sıra sesler arasında mesafe olamayacağı ancak perdeler arasında mesafe olabileceği görüşü, örneğin çalışmaya dahil edilmesini güdülemiştir.

‘Açıklık kaç metredir diye sormak gelir içimizden’ ifadesindeki vurgunun, İlyasoğlu’nun (İlyasoğlu, 2013, s. 327) “Art arda ya da eş anlı iki sesin ses yükseklikleri arasındaki uzaklık” tanımında da olduğu gibi, aralıkların bir uzaklık birimi gibi ifade edilmesine denk düştüğü söylenebilir. Keza *açıklık* kelimesinin sözlükte ikinci sıra temel anlamı “uzaklık, mesafe” (<https://sozluk.gov.tr/>, 2022) olarak yer almaktadır. Dolayısıyla seslerin frekans değerleri arasındaki farklılık hedef alanı, iki nesnenin konumları arasındaki uzaklık/mesafe olarak somutlaştırılmıştır. Ancak örnekte sesler arasında böylesi bir metaforik kavramlaşma adeta reddedilmiş, metaforik aktarımın yalnızca perdeler arasındaki fark söz konusu olduğunda mümkün olabileceği anlaşılmıştır. Buna göre iki ses arasındaki, mesafe değilse bile, *incelik-kalınlık* farkı aralık olarak tanımlanırken, sesler arasındaki uzaklık frekans değerleri arasındaki fark üzerinden ifade edilmiş, kalınlık ve diklik ölçeğinden yararlanılarak kavramsallaştırılmıştır. Bir başka deyişle aslında iki sesin frekans değerlerine göre birbirinden farkı hedef

alanına, iki nesne arasındaki yukarı-aşağı yönlü ve genişleyen-daralan bir uzaklık/mesafe somut alanı üzerinden anlaşılabilirlik kazandırılmıştır.

Aşağıda verilen Çizelge 4.3'te Türkçe müzik üstdilinde karşılaşılan “aralık” kavramına yönelik metaforların bir özeti sunulmuştur.



**Çizelge 4.3** Türkçe Aralık Kavramında Metafor Kullanımı Özet Tablosu

| Temel kavram | Metaforik ifadeler              | Kaynak alan                      | Hedef alan                               | İmge Şeması                               |
|--------------|---------------------------------|----------------------------------|------------------------------------------|-------------------------------------------|
| Aralık       | Çıkıcı/inici                    | Mesafe, uzaklık/fiziksel konum   | Ses dereceleri /frekansı arasındaki fark | Diklik ölçeği                             |
|              | Yarım/tam perde                 | Mesafe, uzaklık/fiziksel konum   | Ses dereceleri /frekansı arasındaki fark | Nesne imge şeması<br>Parça-bütün ilişkisi |
|              | Komşuluk                        | Mesafe, uzaklık/fiziksel konum   | Ses dereceleri /frekansı arasındaki fark | Nesne imge şeması<br>Uzak-yakın imgelemi  |
|              | Alt/üst<br>Beşli, dördü vb.     | Fiziksel konum<br>Uzaklık<br>Yön | Ses dereceleri /frekansı arasındaki fark | Nesne imge şeması<br>Diklik ölçeği        |
|              | Büyük/küçük/<br>tam/eksik/artık | Nesne yapısı-<br>boyut           | Ses dereceleri /frekansı arasındaki fark | Nesne imge şeması<br>Parça-bütün ilişkisi |
|              | ... perdelik<br>uzaklık         | Uzamsal<br>mesafe-<br>uzaklık    | Ses dereceleri /frekansı arasındaki fark | Diklik ölçeği                             |

|  |                        |                               |                                          |                                                           |
|--|------------------------|-------------------------------|------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|
|  |                        |                               |                                          | Uzak-yakın ilişkisi                                       |
|  | Adım/yürüyüş/ ilerleme | Uzamsal mesafe-uzaklık)       | Ses dereceleri /frekansı arasındaki fark | Nesne imge şeması<br>Diklik ölçeği<br>Uzak-yakın ilişkisi |
|  | Açıklık                | Uzamsal mesafe-uzaklık)       | Ses dereceleri /frekansı arasındaki fark | Diklik ve kalınlık ölçeği<br>Nesne imge şeması            |
|  | Nim - tamam            | Nesne yapısı, nesne bütünlüğü | Ses dereceleri /frekansı arasındaki fark | Nesne imge şeması<br>Parça-bütün ilişkisi                 |

#### 4.4. Tını Kavramına Yönelik Türkçe Üstdil Bulguları

Sesin tını özelliği için fiziksel olarak ölçülemeyen, somut bir değerle anılamayan kısaca somutlaştırması zor özelliklerinden biri olduğu söylenebilir. “Genelde, “çalgıların ses özelliği” ya da “ses rengi” olarak tanımlanan bu kavram, XX. Yüzyılda tonal armoninin olanaklarını büyük ölçüde tüketmesinden sonra yeni ses renklerini yaratma planında yeniden önem kazanmıştır” (Say, 1985, s. 1179). Tarıkci’ye göre tını (2015, s. 25), “sesin yayıldığı ortam, çevresel sesler ve benzeri etmenlere de bağlı” olan “ton rengi ya da ton kalitesi” dir. Önen (2016, s. 34) ise tınıyı “çok basit haliyle, farklı müzik enstrümanlarının çıkarttığı sesleri ayırt etmemizi sağlayan özellik”

olarak tanımlamıştır. Buna göre tını sesin kalitesi, rengi ve ayırt edici özelliği olarak toparlanabilir. Yazılı müzik kaynaklarının pek çoğunda tınıyı tasvir eden ifadelerle bakıldığında ağırlıklı olarak sesin nesneleştirildiği ve bir nesne olarak hitap ettiği ya da algılanabildiği duyu türü itibarıyla ifade edildiği görülmüştür. Öte yandan sesin insana has duygu durum veya davranış biçimlerine göre kavramsal karşılıklar bulunduğu örneklere de rastlanmıştır. Aşağıda bu tespiti doğrulayan örneklere açıklamalarıyla birlikte yer verilmiştir.

**Örnek 35.** “Bozulma daha çok gitar için kullanılan bir efekttir... Bozulma sesi keskin, köşeli ve karışık bir duyuma kavuşturur denilebilir” (Tarıkci, 2015, s. 76).

Yukarıdaki örnek Tarıkci'nin ses ve müzik teknolojisi temel bilgilerini içeren kitabından alıntılanmıştır. Sesin perdesi, tınısı, şiddeti gibi özelliklerde değişiklik yapan modülasyon efektlerine ait açıklamaların bir kesitidir ve bozulma efektinin sesin tını özelliğinde yarattığı değişime yönelik ifadeleri içermektedir. Özellikle gitar ama daha pek çok çalgının ses düzenlemelerinde kullanılan bozulma efektinin etkisinden bahisle sesin rengine yönelik duysal tasvirler yapıldığı görülmektedir. Farsça kökenli ‘tiz’ kelimesinin Türkçe sözlüklerde temel anlamı “ince, keskin” (Demiray, 1990, s. 815) olarak karşımıza çıkar. Bunun yanı sıra ‘keskin’ kelimesinin mecaz anlamlarından biri “etkili, sert” (<https://sozluk.gov.tr/>, 2022) olarak geçmektedir. Bir başka kaynaktan ise anlamlarından biri “çok belirli, pek belirgin” (Demiray, 1990, s. 478)'dir. Öte yandan “sesin temel frekansının kendi katları kadar armonikleri (selen) mevcuttur” (Tarıkci, 2015, s. 26). “Bir ses içerisinde hangi armoniğin ne miktarda bulunduğunu gösteren bilgiye de spektrum denir” (s. 27). Zeren (2018) ses fiziği bağlamında keskin ses kavramını spektrumu yüksek selenler bakımından zengin ses olarak açıklamıştır. Tüm bu anlam karşılıkları bir araya getirildiğinde *keskin* ses ifadesiyle tiz, ince, etkili, belirgin ve sert duyumu olan bir ses tınısı anlatımının hedeflendiği görülmüştür. Keskin olan cisimlerin ince ve sert yapıları olduğu düşünüldüğünde de sesin keskinliği metaforunun sesin bir nesneye benzetilmesi ile oluştuğu bir başka deyişle nesne imge şemasının (object image schema) rolüyle anlamsal bir gönderme yapıldığı görülmüştür.

“Köşeli” ses ifadesi sese görme duyumuzla algıladığımız bir nitelik yüklemekte yani sesi görünür bir nesne gibi tarif etmektedir. Köşeli bir nesne ilk bakışta sivri ve sert yapıları, ayrıca yuvarlak bir nesneye göre daha kırılkan ya da bir yüzeye çarptığında yuvarlak bir nesneye göre daha fazla etki ve ses çıkaracak olan bir nesne gibi düşünülebilir. Bu bağlamda köşeli ses yumuşak bir duyumu sağlamayan, patlama,

vurgu etkisi daha yüksek bir ses niteliği olarak görülebilir. Burada da ses tınısının köşeli bir nesne gibi metaforik ifadesi nesne imge şeması marifetiyle gerçekleşmiştir.

Sesin tını özelliğinin pek çok müzik kaynağında ses rengi veya kalitesiyle eş gösterildiğine daha önce değinilmişti. Bu bağlamda *sesin karışık duyumu* ifadesinin duru/arı olmayan, içerisinde uyumsuz alaşımları da bulunduran dolayısıyla baskın olmasa da biraz rahatsız edici bir işitme durumuna gönderme yaptığı düşünülmüştür. Öte yandan Zeren (s. 282) ses fiziği bağlamında karmaşık sesi “yankılanan birçok sesin binişmesiyle oluşan ses” olarak tarif etmiş, yankılanan hiçbir ses olmasa bile arka arkaya gelen seslerden birinin beyinde işleniş devam ederken diğerinin de duyumuna başlanmasıyla seslerde yine binişimin olacağını belirtmiştir. Algısal boyutuyla ele alındığında burada ses tınısının hem görsel hem de işitsel bir somutlaştırma yoluyla metaforlaştığı, üst üste binmiş, katmanlaşmış yapıda bir nesneye benzetimiyle somutlaştırıldığı söylenebilir.

**Örnek 36.** “Analog ses dolgun, sıcak ve daha rahat dinlenebilir” (Tarikci, 2015, s. 98).

Yukarıdaki ifade dijital ses ile analog ses karşılaştırmasında analog sesin avantajlarından biri olarak kaleme alınmıştır. Analog sesin avantajı sese sıcaklık, dolgunluk ve rahat dinlenebilme nitelikleri katması olarak aktarılmıştır. Buradaki nitelikler bir tercih bir başka deyişle dinleme rahatlığı sağlaması dolayısıyla seste olması arzu edilen özellikler olarak yorumlanabilir.

*Dolgun* kelimesinin “dolarak biçimi yuvarlaklaşmış” (<https://sozluk.gov.tr/>, 2022) temel anlamı sesin niteliğine yöneltildiğinde bir önceki örnekte nitelenen köşeli, keskin sesin tersi bir ses özelliğine gönderme yapıldığı görülmüştür. Sesin içi dolu yuvarlak niteliği sesi adeta yuvarlak ve içi dolu bir nesne gibi görünür kılmıştır. Somut nesneler içerisinde başka pek çok nesne ile doldurabilir, fiziksel olarak bünyesine birbirinden farklı pek çok somut nesneyi dahil edebilir. Önal (2020, s. 583)’ın da belirttiği üzere, kap imge şeması (container image schema) soyut olarak içi boş veya doldurulabilir yapıların/kavramların anlatımında bu soyut alanı somutlaştırmaya yardımcıdır. Burada tınının yuvarlak, içi dolu ve yumuşak bir niteliği haiz olduğu anlatımının hedeflendiği ve metaforik ifadenin aynı özelliklerdeki bir nesneyle eşleştirilerek somutlaştırıldığı görülmüştür.

*Sıcak* kelimesinin temel anlamı “yakmayacak derecede ısı olan, yakmayacak kadar ısı veren, soğuk karşıtıdır” (<https://sozluk.gov.tr/>, 2022). Öyleyse, sesin sıcaklığının dinleyiciyi adeta ısıtması (rahatsız etmeyecek derecede), dinleyiciye rahatlama hissi vermesi etkisi, sese beş duyudan biri olan “dokunma” duyusuyla, algılanabilir bir



somutluk kazandırmıştır. Sıcaklık kaynak alanı üzerinden anlamlandırılan ses özelliğine bu süreçte aracılık eden imge şeması elbette nesne imge şemasıdır. Öte yandan metaforik anlatımda somut alandan soyut alana göndermeler genelde “somut alan için kullanılan kelimelerin temel anlamları dikkate alınarak yapılır” (Önal, 2020, s. 581). Ancak bazı durumlarda kelimelerin mecaz alanına karşılık gelen anlamlarına da başvurmanın ilişki kurmayı kolaylaştırdığı görülmüştür. Sıcak kelimesinin sözlükteki mecaz anlamı “candan, içten, samimi” (Demiray, 1990, s. 722)dir. Buna göre sıcak sesin dinleyene duygusal bir yakınlık, samimiyet hissi verdiği, böylece insanın tanımlayabildiği, somutlaştırabildiği duygu durumlarından birine denk düştüğü de söylenebilir.

**Örnek 37.** “Vibrato insan sesiyle yapıldığı gibi, çalgılarla da yapılmaktadır. Vibrato sırasında perde frekansındaki dalgalanmanın yanı sıra, çok kere, gürültü ve ses niteliğindeki bir dalgalanma da söz konusudur. Böylece seste hoş giden bir esneklik, içtenlik, tatlılık ve zenginlik ortaya çıkar” (Zeren, 2018, s. 279).

Yukarıda Ayhan Zeren’in müzik seslerinin algılanması bölümünde müzik sesinin tınısını belirleyen etkenlerden vibratoya ilişkin açıklamalarından bir alıntıya yer verilmiştir.

Zeren, tınıyı sesin tanınmasındaki ikincil unsur olarak ele almış, ses tınısını ses niteliğiyle bir tutmuş (insan sesi, çalgı sesi, matkap sesi vb.) ve “perde ya da gürültü algısına göre tını algısının zorluğu” üzerinde durmuştur (s. 273). Hal böyle iken, tınıyı tarif eden hemen her anlatımda geniş bir kaynak alan kullanımı olduğu ve bu kaynak alanların bilhassa beş temel duyuşal alanda toplandığı söylenebilir. Alıntıda ses nitelenirken görme (zenginlik), dokunma (esneklik) ve tat alma (tatlılık) duyularına göndermeler yapıldığı, içtenlik niteliği ile de sesin doğrudan kişileştirildiği görülmüştür. Aşağıda söz konusu tespitler alıntıdaki sırasıyla detaylandırılmıştır.

*Esneklik* esas itibarıyla “biçim değiştirdikten sonra tekrar ilk haline dönebilen, katı olmayan” (<https://sozluk.gov.tr/>, 2022) anlamlarına karşılık gelir. Dolayısıyla esneklik somut varlıklardaki yapısal bir özelliğin ifadesidir. Burada nesne imge şeması aracılığıyla yumuşak bir ses özelliği hedef alanına aynı özelliklere sahip bir nesnel varlık üzerinden varıldığı düşünülebilir. Öte yandan Sabar (2019, s. 128), sesin esnekliğini; hareket etme kabiliyeti, zor eserleri seslendirme yeteneği, forteden pianoya her volümde rahat kullanabilme yeteneği olarak tanımlamıştır. Bu tanım sesin esnekliği hakkında bir fikir verse de metaforik açıdan sesin açıkça hangi somut alanla eşlendiği bilgisi net değildir.

“İçtenlik” insana has kişilik vasıflarından biri olup aynı zamanda bir davranış biçimi olarak insana bahşedilmiş bir özelliktir. Sözlük anlamı ile “içten davranış, samimiyet” (<https://sozluk.gov.tr/>, 2022) anlamına gelir. Tınıda içtenlik özelliği dile getirilerek sesin karakteristiğini betimlemeye yönelik bir hedef alan seçilmiştir. Burada ses ile insana has bir kişilik özelliği arasında bir benzetme yapıldığı, metaforik anlatıma bizzat insanın kaynaklık ettiği görülmüştür. Böylece sesin içtenliği ifadesi kişileştirme metaforu ile kavramlaşmıştır.

*Tatlılık* temel anlamıyla “tatlı olan şeyin niteliği” (Demiray, 1990, s. 790) olup yenebilir nesnelerin tadına yönelik bir ifadedir. Mecaz anlam karşılığı ise sevimlilik hoşluk, şirinlik (<https://sozluk.gov.tr/>, 2022) olarak tanımlanmıştır. Bu bağlamda ses, tat alma duyumuzla algıladığımız lezzet hazzıyla benzerlik ilişkisi kurularak, haz veren bir nesne gibi kavramlaşmıştır. Sesin dinleyicinin algısı gibi soyut bir alanda yarattığı tesirin nesne imge şeması aracılığıyla şekerli ve lezzetli bir yiyeceğin yarattığı etkinin ifadesi ile somutlaştığı görülmüştür.

Alıntıda sesin niteliğine yapılan anlamsal göndermelerden sonuncusu olan *zenginlik* metaforunda diğerlerinden farklı olarak kap imge şemasının etkili olduğu görülmüştür. Zenginlik maddi varlıkların çok fazlasına sahip olma, bir varlık/kıymetli eşya birikimi anlamıyla ele alındığında birikim, artma/azalma somutluğu bir kabın dolması imgelemine akla getirmiştir. Sesin tınısındaki hoşnutluk veren öğelerin çokluğu gibi soyut bir anlatım alanıyla zenginlik ilişkisi kurularak sese içi doldurulabilir, içeriği artırılabilir bir somut bütünlük olarak bakıldığı, bu haliyle de gözle görülür bir nesne gibi kavramlaştığı söylenebilir. Dolayısıyla kap imge şemasının (container image schema) yanı sıra nesne imge şemasının (object image schema) rolü olduğu da belirtilebilir.

**Örnek 38.** “İşlenmemiş halde iken birbirinden ayrı renk ve karakter gösteren bu sesler en pesten en tiz tona kadar ölçülü bir benzeyişle çalıştırılmalıdır. Ses kırılmamalı, pürüzleşmemeli, kof tonlar yerine parlak, dolgun ve şeffaf ses elde edilmelidir” (Çevik, 2019, s. 42).

Yukarıda, Çevik’in insan sesinin kalitesini/karakterini belirleyen kıstasları izah ettiği bölümden alıntılanmış ifadeler yer almaktadır. Örnekte sesin tını özelliklerinin yanı sıra sesin tınısındaki değişimleri niteleyen ifadeler geçmektedir.

Henüz bir eğitime tabi tutulmamış anlamında kullanılan “işlenmemiş ses” ifadesinde sesin şekillenmesi hedef alanına gönderme yapılırken bir cisme şekil verilmesi, bir maddenin işlenmesi veya şekillendirilmesi durumuyla anlam benzeşmesi söz konusu olmuştur. Burada nesne imge şemasının (object image schema) etkili olduğu söylenebilir.

Ses eğitimi çalışmalarını yaparken sesin kullanımı ve değişkenlik göstermesi sırasında *kırılmaması* ve *pürüzleşmemesi* ifadesinde ses yapısal olarak dokunulabilir, kırılabilir ve görülebilir bir cisme benzetilmektedir. Çevik'e göre sesin kırılmaması; vokal rejistirleri arasındaki (göğüs sesi, orta rejistir ve kafa sesi) geçişleri hissettirmeden, ses karakterini bozmadan yapabilme yetisini gösterebilmektir. Bir başka deyişle sesi kullanırken devreye giren ses aygıtları arasındaki değişikliğin seste olumsuzluk yaratmaması (çatlama, pürüz, hırıltı vb.) durumudur. Bu anlamıyla bakıldığında sesin adeta bir ışık gibi kırılması, bir boyuttan diğer boyuta geçişle bir köşelilik/kırılım göstermesi benzetmesiyle metaforik bir kullanım gerçekleştiği görülmektedir. Bunun yanı sıra sesin kırılabilme özelliği hedef alanına adeta cam gibi hasar görebilir bir yapısal özellik atfederek kaynak alan oluşturulmuştur. Böylece ifadeler nesne imge şeması aracılığıyla metaforik kavramlara dönüşmüştür.

*Ses pürüzleşmesi* sesin tını niteliğinde olumsuz bir değişim yaşanması, ses netliğinin bozulması durumunun ifadesi olup, düz bir yüzeyin darbe alması, sert yüzeylere sürtünmesi ve benzeri nedenlerle hasara uğraması, pürüzlü, bozuk bir yapıya dönüşmesine benzetilmiştir. Dokunulabilen, hissedilebilen ve gözle görülebilen bir cismin kaynak alan teşkil etmesiyle ses tısının değişimi hedef alanına varılmaya çalışılmıştır. Bu durumda yine nesne imge şemasının varlığı söz konusudur.

Örnekte geçen *kof tonlar* ifadesindeki ton kavramının tonalite değil tını anlamını taşıdığı görülmüştür. Kof kelimesi temel olarak “kuruyarak veya çürüyerek içi boşalmış olan” (<https://sozluk.gov.tr/>, 2022) anlamındadır. Buradaki kullanımı ile etkisini/gücünü yitirmiş, zayıf bir tınıyla duyulan sesin tasvirine çalışılmıştır. Oluşması ve işitilmesi beklenen ses tınının ise parlak, dolgun ve şeffaf yani boş/zayıf olmayan, kuruyup matlaşmamış, su gibi akışkan/berrak bir tını olarak nitelendiği görülmektedir. Canlılığını yitirmiş, dinleme hazzı vermeyen ses tınısı kof bir nesneye yapılan gönderme ile somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte dinleme hazzı veren ses özelliklerinin anlatımıyla ses bir taraftan *dolgun*, taze, parlak renkli bir meyvenin tarifi gibi lezzet hazzı veren bir nesneye benzetilmiş, diğer taraftan *şeffaf* bir su gibi huzur ve rahatlama hissi veren bir nesneye benzetilmiştir. Dolayısıyla tını teriminin insanın tad alma, görme, işitme gibi duyumsayarak oluşturduğu algılar üzerinden tarif edilerek kavramlaştırıldığı görülmüştür. Elbette burada nesne imge şemasının rolü olduğu söylenebilir.

**Örnek 39.** “Bu vokaller sese neşeli ve aydınlık bir ifade verir, orta tonlara parlaklık kazandırır. Bu noktada yine dikkat gerekir, vokallerin yarattığı parlaklığa aldanıp abartılı çalışma yapılırsa, konuşurken zaten biraz yukarıda olan gırtlak tizlere doğru sıkışabilir” (Sabar, 2019, s. 65).

Yukarıdaki örnek Gül Sabar'ın artikülasyon ve doğru şarkı söyleme yöntemleri ile ilgili görüşlerinden alıntılanmıştır.

Bahsi geçen vokaller “e” ve “i” vokalleridir. Alıntıda ses egzersizleri sırasında bu vokallerin sesin tınısında nasıl bir etki yarattığından bahsedilmektedir. Sesin tınısı ise pek çok kaynakta sesin renk veya kalite özelliği olarak geçmektedir. Çevik'e göre (2019, s. 21) tını sesin en zor tanımlanabilen özelliğidir. Sabar (2019, s. 75), tınının önündeki engelleri izah ederken tınıdan “sesin güzel olan, estetik olan özelliği” olarak bahsetmektedir. Tarikci (2015, s. 25) ise sesin “ton rengi veya ton kalitesi” olarak tanımladığı tınının ses fiziğindeki karşılığının dalga formlarının görüntüsü olduğunu ifade eder. Son olarak Karaosmanoğlu da (2017, s. 63) tınıyı sesin kalitesi/rengiyle bir tutarak “sesin titreşimlerinin kaynağı” (insan sesi, keman sesi, flüt sesi gibi) olarak açıklar. Şan çalışmalarında sesi geliştirmek üzere yapılan pek çok ses egzersizi bulunmaktadır. Bu egzersizlerde kullanılan her bir ünlü (vokal) ya da ünsüzün (konson) en az bir görev üstlendiği bilgisine pek çok kaynakta yer verilmiştir. Bu örnekte sesin tınısının (renginin) insan zihninde ve hissiyatında bir duygu duruma denk düştüğü ve sesi tanımlarken doğrudan bu duygularla ifade edildiği görülmüştür ki buradaki ifade *neşeli* olmuştur. Sesin tınısının neşelenme hissi yarattığı anlatımı ile ses, neşelendiren bir araç olarak somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Hedeflenen ses tınısının neşeli niteliği iken kaynak teşkil eden alan insanın bizzat kendisi olmuştur. Ses tınısının kavramlaşmasında aracı imge şemasının da kişileştirme şeması olduğu söylenebilir. Söz konusu çıkarım soyut alanları somutlaştırarak algılayan bilişsel sistemde “bedenselleşmenin (embodiment)” (Önal, 2020, s. 586) rolüne dayanarak yapılmıştır.

Öte yandan sesin tınısını nitelerken kullanılan diğer ifade “aydınlık” olmuştur. Burada ilk yapılabilecek tespit, bu kavramın “görme” duygusu ile ilgili olduğudur. Aydınlık kelimesinin temel anlamı “bir yeri aydınlatan güç, ışık” (TDK, 1992, s. 112)tır. İlk mecaz anlamı ise “kolay anlaşılacak derecede açık olan, vazih” (s. 112)dir. Bu iki anlamı referans alarak sesin “aydınlığı” ifadesiyle somutlaştırılmak istenen tını özelliğinin yani soyut alanın, aydınlığın getirdiği ferahlama hissini veren, rahatsız etmeyen, net bir ses tınısı olduğu söylenebilir. Kavramlaşmayı kolaylaştıran araç ise yine nesne imge şeması olmuştur.

Sesin özellikle orta tonlarda *parlak* bir nitelik kazanması ifadesiyle hedeflenen sesin tınısında ışıltılı veya temiz bir nesne özelliğinin anlatımı olmuştur. Bir cismin parlaklığının fazlasıyla temiz olması veya ışıltılı, ışıklı olması nitelikleriyle mümkün olabileceği düşünüldüğünde sesin tınısındaki parlaklık da sesin temizliğine, pürüzsüz, arı bir ses olma niteliğine bağlanabilir. Sesin pürüzsüzlüğü izahı da insanın dokunma

duyusuna işaret eden bir metafori içermektedir. Bu anlatımdaki kavramsallaşmalarda sesin dokunulabilen, görülebilen bir nesne gibi tasvir edildiği bu bağlamda nesne imge şemasının rolü ile metaforik bir ifadeye kavuştuğu görülmüştür.

Alıntılanan ifadelerin kavramlaşması sürecine bakıldığında son iki ifadenin kaynak alanının insan, daha özelleştirilmiş ifadeyle, insanın duyuşal nitelikleri olduğu rahatlıkla söylenebilir. Zira aydınlık da parlaklık da insanın görme duyusuna işaret etmekte, tını algısı gözle görülür bir ışık, parlaklık referansı ile oluşmaktadır.

**Örnek 40.** “Küçük, hatta pürüzlü sesiyle, doğru şarkı söyleyen birini, biraz rahatsız olsak da dinlemeye katlanırız da, renkli ve büyük sesiyle başladığı şarkının tonundan çıkan, tizleşen ya da pesleşen birine katlanamayız” (Egüz, 1976, s. 75).

Örnek, Saip Egüz’ün toplu ses eğitimi çalışmalarına yönelik teknikleri aktarırken bireysel sesteki kusurlar ve toplu ses kullanımına yansımaları üzerine aktardığı görüşlerden alıntılanmıştır.

Örnekte insan sesini küçük, “pürüzlü”, “renkli”, “büyük” sıfatlarıyla niteleyen ifadelerin yanı sıra müzikal seste *tondan çıkma*, *tizleşme*, *pesleşme* kavramlarına yer verildiği görülmektedir. Burada sesteki ebadı değişebilen (büyüyelebilen/küçülebilin), yüzey yapısı nitelenebilir (*pürüzlü*) ve bir rengi olan dolayısıyla dokunulabilen, görülebilen bir nesne gibi bahsedilmiş, bu doğrultuda sesin tınısal niteliklerine vurgu yapan tanımlamalara gidilmiştir. Pürüzlü ses tespitiyle işitsel olarak rahatsızlık verici, net olmayan, çatallanan vb. bir tını kusurunun aktarıldığı görülmüştür. *Küçük* ses ifadesinin ise sesin gürlüğü veya şiddetinin azlığı ya da yumuşak/hafif bir ses niteliğine işaret ettiği söylenebilir. Bu bağlamda büyük sesin de gür/şiddeti yüksek/güçlü bir ses tasviri olduğu düşünülebilir. *Renkli* ses ifadesi ise en pes sesteki en tiz sese geniş bir perde skalası/aralığı olan ya da çeşitli tınılara bürünebilen (coşkulu, gergin, neşeli, titreşimli vb.) bir sesin tanımı olarak düşünülebilir. Öte yandan Önal’ın (2020, s. 591) da belirttiği gibi pek çok yazılı müzik metninde sesin tını özelliğinin ‘ses rengi’ ifadesi ile tanımlandığı ve hatta eş anlamlı olarak kullanıldığı dolayısıyla sesin niteliği, tınısı hedef alanına renk kaynak alanı ile varıldığı görülmüştür. Böylece *renkli* ses ifadesiyle sesin tınısındaki/rengindeki etkiye vurgu yapılması niyeti de söz konusu olabilir. Tüm bu izahatlar gösteriyor ki sesin tını özelliğinin buradaki betimlemeleri, sesi nesne imge şeması (object image schema) yoluyla duyu organlarıyla algılanabilir bir nesneye dönüştürüp somutlaştırmaktadır. Bununla birlikte bir canlının büyümesinin dikey bir düzlemde uzamaya/yükselmeye denk düşmesi dolayısıyla yukarıya doğru bir hareket göstermesi bağlamında büyümenin yukarıya doğru küçülmenin aşağıya doğru bir

hareket gerçekleştirdiği düşünülebilir. Bu çıkarım vasıtasıyla da *büyük ve küçük ses* özelliğinin sesin yukarı ve aşağı hareketinin bir sonuç durumu olduğu düşünüldüğünde diklik imge şemasının da buradaki metaforik aktarıma katkısı olduğu söylenebilir.

Ton veya tonalite “ses dizilerinin kuruluşundaki kuralların tümü” (Danhauser & Baran, 1997, s. 39)dür. Sesin tizleşme veya pesleşme sebebiyle tondan çıkması durumu ise ses dizilimindeki bu bütünlüğe aykırı bir ses üretilerek mevcut tonun aşağısında ya da yukarısında kalınmasıdır. Örnekte geçen *tondan çıkma* ifadesinde görülen metaforik kavramlaşmada sesin bir noktadan bir noktaya uzamsal hareketi metaforik anlatımı söz konusu olmakla birlikte asıl rolü üstlenen imge şemasının kap imge şeması (container image schema) olduğu görülmüştür. Sesin tonun içinde kalamayıp tondan çıkması ifadesi ile bir bütünden ayrılma, bütünü terk etme somutluğunu kaynak alarak sesin kurallara uygun çıkmaması, diziliş bütünlüğünden ayrılması hedef alanına kavramsal bir gönderme yapılmıştır.

**Örnek 41.** “Konuşma tonları sivri ve keskin olanlar arasında da tiz başlamaların daha yaygın olduğu ve bağırma alışkanlık haline getirenlerin de tizleştiği görülür” (Egüz, 1976, s. 76).

Örnekte konuşma sesinin *sivri ve keskin* niteliği ile müzikal sesin *tizliği* arasında bir ilişki kurulmuş, bundan bahisle oluşan metaforik kavramlar dikkat çekmiştir. Öncelikle bahse değer bulunan kavram ‘ton’ kavramıdır. Burada ton kelimesinin 40. örnekteki müzik teriminden farklı olarak “sesbilim bağlamında sesin inceliği/kalınlığı” (Önal, 2020, s. 587) anlamında kullanıldığı görülmüştür. Öte yandan *tiz* kelimesinin sözlükteki birincil anlamına 35. örnekte yer vermiştik. *Sivri* kelimesinin temel anlamı ise “ucu keskin ve batıcı olan” (<https://sozluk.gov.tr/>, 2022)dır. Buna göre tiz ses kavramı ince olma özelliğinin yanı sıra batıcı ve hatta bir nevi rahatsız edici olma özelliğine bürünmüştür. Burada sesin tizleşmesi, tiz konumda olması halinin kalınlık imgelemine yanı sıra sivri ve keskin cisme benzerliğiyle metaforik anlam kazandığı görülmüştür.

**Örnek 42.** “Klarinet sesi çok zengin bir çeşitlilik içerir. Klarinete özgü tını bölgelerinden biri, (Ortaçağın bir üfleme çalgısının adından esinlenerek) *chalumeau* adı verilen en alt oktavdır. Bu ses bölgesi içindeki sesler tuhaf bir koyuluk taşır. Daha üst bölgeler açık ve son derece etkileyicidir; bu özelliği yüzünden klarinet ‘tahta üfleme çalgılarının kemani’ olarak anılır” (Karolyi, 2019, s. 154).

Yukarıda klarinetin tınısı üzerine yapılmış bir yorum yer almaktadır. Sesini *zengin bir çeşitlilik* göstermesi ifadesinde geçen zenginlik metaforuna 37. örnekte de yer verilmişti. Kısaca sesin niteliği hedef alanına maddi varlık metaforu kullanılarak yani ses nesneleştirilerek varılmıştır. Sesin kalitesi, niteliğindeki unsur çokluğu gönderimi ile somutlaştırılmıştır. Klarinetin alt bölgede çıkardığı sesin '*tuhaf bir koyuluk*' taşıdığı ifadesi de bir metaforik anlatım örneğidir. 'Koyu' kelimesinin temel anlamı sözlükte "(sıvı için) az akışkan (karş. an. sulu): koyu reçel", ilk mecaz anlamı ise "aşırı" (Demiray, 1990, s. 509) olarak yer almıştır. Bir başka kaynakta koyu kelimesinin mecaz karşılığı ise "derin, hararetili" (<https://sozluk.gov.tr/>, 2022) olarak yer almış ve "*koyu muhabbet*" örneğiyle pekiştirilmiştir. Bahsi geçen anlamlar bir araya getirildiğinde sesin koyuluğu tasviri iki temel karşılığa denk gelebilir: birincisi ses rengi bağlamında bir koyuluk, yoğunluk, dolgunluk, ikincisi ise derinden gelen, tok ses olarak düşünülebilir. Herhangi karşılık olursa olsun esasen ses bir nesne olarak düşünülmüş, nesnenin yapısal özellikleri belirtilmiştir. Akıcılığı az olan, yoğun bir maddenin görünür somutluğu sesin niteliği hedef alanına yönelmiş ve somutluk kazandırmıştır.

**Örnek 43.** "Bu, dramatik etki gücü yüksek, volümlü ve metalik bir sestir. Peslerde göğüs sesini kullanan çoktur, orta tonlar dolu ve ağırdır, tizler belki bu nedenle diğer sopranolara göre daha sınırlıdır, ses genişliği Si bemol-Do3 arasındır" (Sabar, 2019, s. 111).

Yukarıda kadın seslerinden dramatik soprano grubundaki seslerin niteliğine ilişkin yorumları içeren bir alıntı görülmektedir. Hem hissetme/dokunma duyusuna hem de görme duyusuna atıfları içeren bir ses analizi olduğu söylenebilir. Buna göre 'dramatik etki gücü yüksek' ses ile işitildiğinde dinleyene kendisini dramatik yani "acıklı, üzücü" (Demiray, 1990, s. 235) hissettiren bir ses renginin anlatılmak istendiği görülmüştür. Üzücü olan bir olay, bir durum iken bundan etkilenen, üzülen 'kişi'dir. Buna göre dramatik etkisi olan ses niteliğini hedef alan anlatımda kaynak alanın kişi olduğu başka bir ifadeyle burada kişileştirme metaforunun olduğu söylenebilir.

"Volümlü" ve "metalik" bir ses anlatımında ise nesne imge şemasının rolü olduğu açıktır. Görme ve dokunma duyumuzdan göndermeler içeren bir anlatımdır. *Volüm*, hacim yerine kullanılan bir ifade olup sesin bir nesne olarak uzayda kapladığı alan kaynağından sesin genişliği, yoğunluğu hedef alanına anlam göndermesi yapmıştır. Öte yandan *metalik* ifadesinde yapı malzemesi metal olan bir nesne kaynak alanından sesin niteliği hedef alanına varılmıştır. Metal bir cisim ses kaynağı olarak düşünüldüğünde cismin titreşimi ile çıkan ses insan sesiyle eşlenmiştir ve metalik ismi verilmiştir.

Orta tonların tasvirinde kullanılan *dolu* ve *ağır* ifadelerinde yine sesin yoğunluğu göndermesi olduğu söylenebilir. Buradaki SES NESNEDİR metaforunun hedef alanı ses duyumundaki yoğunluk niteliği iken kaynak alan içi doldurulabilir bir nesnedir. Sesten olması istenen/beklenen, sesin rengine özgü niteliklerle dolmuş bundan dolayı da ağırlaşmış bir nesne gibi bahsedilmektedir. Buna göre metafora aracılık eden, nesne ve kap imge şemalarıdır.

**Örnek 44.** “Ortaçağ İslam döneminde ud’un dört teli ile eşleştirilmiş ve dört unsurun özelliklerinin bu dört telde ve dört telden oluşan ezgi organizasyonlarında yansıtıldığı düşünülmüştür. Bu yüzden tellerin kalınlıkları ile dört unsurun tabiatları arasındaki bağlantıya göre tizden pest tarafa doğru zir teli ateş unsurunu, mesna teli hava unsurunu, misles teli su unsurunu, bam teli ise yer (toprak) unsurunu karşılamaktadır ve bu tellerden çıkan nağmeler bu dört unsurun tabiatlarına uygun olarak kulaklara yansımaktadır. Dolayısıyla zir teli sıcak, mesna teli nemli ve yumuşak, misles teli yaşlı ve soğuk, bam teli ise ağır ve kalın ezgileri içinde barındırır” (Güray, 2017, s. 84,85).

Yukarıda müziğin temel ögesini perde olarak kabul eden ve ezgisel yapıların perdelerin döngüsel hareketiyle oluşumunu kuramsallaştıran yaklaşımların 15. yüzyıldaki yansımalarının aktarıldığı bölümden bir alıntı yer almaktadır. Alıntılanan ifadelerin sesin tını özelliğine yöneldiği görülmektedir. Ses sisteminde ud’u referans olarak belirlemelerin/tanımlamaların yapıldığı tarihsel kesitte, bahsi geçen çalgının telleri ile tabiat arasında kurulan bağ ve benzetme ilişkisi, tarihte de metaforik düşünme sistemi ile anlam genişlemelerine gidildiği, kavramlaştırmalar yapıldığını açıkça göstermektedir. Buna göre insan zihninin öteden beri soyutlukları somut şeyler üzerinden tarif etme ve anlaşılır kılma davranışını sergilediği, bunun belli bir döneme kadar da henüz kuramlaşmamış ve sistematik hale getirilmemiş bir düşünme ve anlamlandırma biçimi olduğu söylenebilir.

Zir teli sıcak, mesna teli nemli ve yumuşak, misles teli yaşlı ve soğuk, bam teli ise ağır ve kalın ifadelerinde ud’n tellerinden çıkan seslerin tınlarına yönelen metaforik tanımlamalar görülmektedir. Dört telden her birinde farklı betimlemeler yapılmıştır. zir kelimesinin temel anlamı “alt-aşağı”, ikinci anlamı ise “tiz perde” (Devellioğlu, 2010, s. 1385)dir. *Zir* kelimesinin alt/aşağı anlamını taşıyıp tiz seslere atıf yapması, ud vb. çalgıların düzeninde alt perdelere basıldıkça seslerin frekans değerlerinin artması yani tizleşmesine bağlanabilir. Ud’un en tiz sesini veren zir telinden çıkan seslerin *sıcak* sıfatıyla tarifi, sesin tınısının bir nesne gibi somutlaştırıldığını göstermektedir. Bununla birlikte *nemli ve yumuşak, yaşlı ve soğuk, ağır ve kalın* ifadelerinin tamamında sese bir nesnenin -dokunarak, tartarak, hissederek duyumsanan- yapı



özelliklerinin transfer edildiği, tının bir nesne somutluğu ile kavramlaştırıldığı görülmüştür. Bu metaforik aktarıma nesne imge şeması aracılık etmiştir. Ayrıca tını için *yaşlı* ifadesinin kullanımında, eskimiş bir nesne anlamı bir yana, kişileştirme metaforunun varlığından söz edilebilir.

**Örnek 45.** “Stravinsky’nin yeni orkestral tınlarının hem Strauss’un aşırı gösterişli orkestra tınısıyla hem de fazla sade olan Debussy tarzı orkestraninkiyile çok az benzerliği vardı. Mahler’de olduğu gibi orkestra yine “pedal ses” olmadan çalışıyordu. Bunların sonucunda orkestra daha önce müzikte duyulmamış kuru ve sert, çatırtılı bir tını oluşturunuyordu” (Copland, 2015, s. 54).

Yukarıdaki örnek Copland’ın 20. yüzyıl müziği içinde Stravinsky’nin müziğini yorumladığı bölümden alıntılanmıştır. Örnekte müzisyenin, Stravinsky’nin orkestral müziğinin tını özelliklerini aktarırken metaforik aktarımlar kullandığı görülmüştür.

*Kuru, sert ve çatırtılı* tını ifadesiyle, orkestra tınısının alışılmış, uyumlu ve yumuşak tınların aksine bir tını niteliğinden bahsedildiği, betimlemelerde nesne imge şemasının güdülediği bir kavramlaştırma sistematikinden faydalandığı görülmüştür. Burada kuru ve sert bir nesneyi kaynak alan olarak belirleyerek, bu tür bir nesneden çıkabilecek (çatırtılı, sert) sesin bilinirliği üzerinden, orkestra tınısının (hedef alanın) anlaşılması sağlanmıştır.

**Örnek 46.** “Elektrogitarın (başta istemeden müziğe karışan) distortion (bozulma) etkisi, sesin bulanıklaşarak cızırdaması ve amplifikatörle yükseltilmesi sonucu “kirlenmesi” sonradan müziğe bile isteye eklenir oldu” (Goodol, 2018, s. 335).

Yukarıda kendisi de müzisyen olan Goodal’ın müziğin tarihçesini aktardığı kaynağının 1945 sonrası pop müzik çağı bölümünden alıntılanan bir örnek yer almaktadır.

Burada elektrogitardan istem dışı çıkan ve fakat sonradan bilinçli olarak bir “modülasyon efektine” (Tarikci, 2015, s. 76) dönüşen bozulma efektinden ve onun sesin renginde yarattığı etkiden söz edilmektedir. Bozulma ifadesinin kendisi bir metaforik aktarımdır. Burada ses, mevcut yapısını koruyamayan, yapısında olumsuz değişiklikler olan bir nesne gibi somutlaştırılmıştır. Bozulmanın sonucunda seste meydana gelen değişimin ise bulanıklaşma ve kirlenme olarak ifade edildiği görülmektedir. Bulanık kelimesinin “bulanmış olan, duru olmayan” (<https://sozluk.gov.tr/>, 2022) temel anlamı sese transfer edildiğinde, sesin duru, arı halinin kaybolması anlamına denk düşmektedir. Dolayısıyla ses aynı zamanda kirlenmiştir ve kirli tını içerisine sesin duru yapısını bozacak nesnelerin (bozulma

efekti) dahil olduğu bir somut varlık olarak kavramlaşmıştır. Tüm bu anlam dönüşümlerine aracılık eden imge şemasının, nesne imge şeması olduğu rahatlıkla söylenebilir.

**Örnek 47.** “ Müren’in sesi sık sık “yumuşak”, “kadife gibi” diye tanımlanmıştı.(...) Huzurlu bir şekilde pırıl pırıl akan bir sestir bu. (...) Aynı anda hem “dokunaklı” hem de “etkileyiciydi.” Müren’in sesi sık sık “füsunkâr” olarak tarif edilmişti.(...) Demek ki Müren, geleneksel Türk Halk müziği ölçütlerine göre dinleyicileri “yakmak” (...) niyetli bir ses değil, daha ziyade yatıştırmak ve ikna etmek üzere yola çıkan bir sestir” (Stokes, 2012, s. 98).

Yukarıdaki örnek etnomüzikolog Stokes’un Türkiye’deki popüler müzik kültürünü, Zeki Müren, Sezen Aksu ve Orhan Gencebay özelinde ele aldığı kitabındaki Müren’in ses analizine yönelik ifadelerinden alıntılanmıştır.

Daha önce de belirtildiği üzere tını sesin “tarifi en zor özelliği” (Çevik, 2019, s. 21) ve bu ögeye yönelik kavramlaşmalarda ağırlıklı olarak gündelik dilden beslenen bir dil kullanımı görülmüştür. Bu örnekte de gündelik dilde nesneler ve insanlar için kullanılan ifadelerin, metaforik düşünme yardımıyla, tını bilgisini aktaran kavramlara dönüştüğü görülmüştür.

*Yumuşak* ve *kadife gibi* ses ifadelerinin dinleyiciyi rahatsız etmeyen, hoşluk, huzur veren ses renginin tarifinde sıklıkla kullanılan kavramlar olduğu görülmüştür. Sesin bu niteliği, kadifeden bir kumaşa dokunulduğunda duyumsanan yumuşaklık ve rahatlama hissi ile somutlaştırılmıştır. Bir başka deyişle kadife dokulu, yumuşak bir nesnenin somutluğu sese atfedilmiştir. *Pırıl pırıl akan* ses ifadesinin de bir önceki tasviri tamamladığı ve sesteki arı, duru niteliği aktarmak üzere kullanıldığı söylenebilir. Burada sesin suyun akışkanlığı, şeffaflığı ve parlaklığı ile benzetimi söz konusudur. Ve aracılık eden imge şeması, nesne imge şemasıdır.

Farsça kökenli (afsun) *füsunkâr* kelimesinin sözlük anlamı “büyülü” (<https://sozluk.gov.tr/>, 2022)dür. Burada sesin dinleyiciye adeta büyü yapan, derinden etkileyici niteliğine atıf yapılmaktadır. Esasen buradaki metaforik kavramlaşmanın, herhangi bir nesne ya da kişiye dayalı bir somutlaştırmadan ziyade, insan hissiyatını somutlaştırarak (etkilenmek/büyülenmek) gerçekleştiği çıkarımı yapılmıştır.

Son olarak insanı yatıştırmak ve ikna etmek üzere *yola çıkan ses* ifadesinde; dinleyicide rahatlık, huzur, teslimiyet duygusu ve etkisi yaratan sesin, dinleyiciyi etkileme sürecinden başka bir anlatımla dinleyici kulağının sesi işitmesi ve sonrasında zihninde, duygu dünyasında, bedeninde yaşadığı geçişleri özetle sesin etkisini algıladığı süreçten bir yolculuk metaforu ile bahsedildiği görülmüştür.

Aşağıda verilen Çizelge 4.4'te Türkçe müzik üstdilinde karşılaşılan bazı tını metaforlarını kapsayan bir özet sunulmuştur.

**Çizelge 4.4** Türkçe Tını Kavramında Metafor Kullanımı Özet Tablosu

| Temel kavram | Metaforlar          | Kaynak alan (Duyu türü)               | Hedef alan | İmge Şeması                        |
|--------------|---------------------|---------------------------------------|------------|------------------------------------|
| Tını         | Keskin/köşeli/sivri | Nesne yapısı<br>Görsel/ dokunsal duyu | Tını       | Nesne imge şeması<br>Diklik ölçeği |
|              | Karışık             | Çoklu nesne yapısı                    | Tını       | Nesne imge şeması                  |
|              | Dolgun              | Nesne yapısı                          | Tını       | Nesne imge şeması                  |
|              | Sıcak               | Isı/sıcaklık<br>Dokunsal duyu         | Tını       | Nesne imge şeması                  |
|              | Tatlılık            | Nesne yapısı<br>Tat duyusu            | Tını       | Nesne imge şeması                  |
|              | Zengin              | Çoklu nesne yapısı                    | Tını       | Nesne ve kap imge şemaları         |
|              | Kırılma/Pürüzleşme  | Nesne yapısı, dokunsal duyu           | Tını       | Nesne imge şeması                  |

|  |                                       |                                  |      |                                      |
|--|---------------------------------------|----------------------------------|------|--------------------------------------|
|  | Parlak/Pırıl pırıl<br>Şeffaf/Aydınlık | Nesne yapısı<br>Görsel duyu      | Tını | Nesne imge<br>şeması                 |
|  | Kof                                   | Nesne yapısı<br>Dokunsal duyu    | Tını | Nesne imge<br>şeması                 |
|  | Neşeli                                | Kişi                             | Tını | Kişileştirme                         |
|  | Renkli                                | Nesne<br>Görsel duyu             | Tını | Nesne imge<br>şeması                 |
|  | Metalik                               | Nesne<br>Dokunsal duyu           | Tını | Nesne imge<br>şeması                 |
|  | Dolu ve ağır                          | Nesne<br>Görsel/dokunsal<br>duyu | Tını | Nesne ve kap imge<br>şeması          |
|  | Nemli ve<br>yumuşak/Kadife<br>gibi    | Nesne yapısı<br>Dokunsal duyu    | Tını | Nesne imge<br>şeması                 |
|  | Yaşlı                                 | Nesne yapısı<br>Kişi             | Tını | Nesne imge<br>şeması<br>Kişileştirme |
|  | Kuru/sert/çatırtılı                   | Nesne yapısı<br>Dokunsal duyu    | Tını | Nesne imge<br>şeması                 |
|  | Bulanık/kirli                         | Nesne<br>Görsel duyu             | Tını | Nesne imge<br>şeması                 |

## 5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu tezde, Türkçe müzik üstdilinin biçimlenmesinde metafor ve imge şemalarının işlevleri ve bunların üzerinden gerçekleşen gündelik dil ile üstdil arasındaki kavramsallaşma temelli anlamsal dönüşüm ilişkisi incelenmiştir. Daha belirgin bulgular ortaya koymak adına, Türkçe müzik üstdilinde yer alan perde/frekans, sesin hareketi, aralık ve tını kavramlarına yönelik kullanım örnekleri bizzat kaynaklardan derlenerek analiz edilmiştir. Analizler metaforik düşünme sisteminin zihinsel araçlarından Kavramsal Metafor Kuramı ve imge şemalarının rolü ekseninde yapılmıştır. Varılan sonuçlar açıklamalı olarak aşağıda sıralanmıştır.

İnsan kulağı, bir sesin frekansını tespit edemez ancak perdesi hakkında bir takım algısal boyutta nitelermelerde bulunabilir. Bu bağlamda karşılaşılan terimler ağırlıklı olarak *yükseklik*, *aşağıda/yukarıda* *altta/üstte*, *ince/kalın*, *tiz/pes* kavramlarından oluşmaktadır. Çalışmada, yön, konum bilgisi içeren kavramların (*aşağı/yukarı*, *alt/üst* gibi) seçiminde, insanın fazla olanın daha yüksek bir konumda olduğu tecrübesinin, yapı, ebat bilgisi içeren (*ince/kalın*, *tiz/pes* gibi) kavramların seçiminde ise maddenin titreşim değerinin (çıkaracağı sesin) yapısı, ağırlığı, ebatına göre değişmesi tecrübesinin etkili olduğu çıkarılmıştır.

İncelemeler gerek fiziksel gerek algısal bu bilgi aktarımına yardım eden zihinsel araçlardan özellikle diklik ve kalınlık ölçekli imge şemalarının başat rol üstlendiğini göstermiştir. İnsan zihninin çok olanın yukarıda konumlanması tecrübesi diklik ölçeği şablonlarıyla, nesnelerin ebatına göre sese sahip olacağı (kalın, ağır, dolgun cisimlerden kalın ses, tersi nitelikteki cisimlerden ince ses çıkar varsayımı) tecrübesi de kalınlık ölçeği şablonlarıyla kavramsal somutluğu desteklemiştir. Buna göre diklik ölçeğinin güdülediği kavramsallaşma (*tiz/pes*, *yukarıda/aşağıda* vb.) sürecinde PERDE/FREKANS DEĞERİ YÜKSEKLİK DEĞERİDİR (DÜZEYİDİR) metaforunun, kalınlık ölçeğinin güdülediği kavramsal (*ince/kalın*, *kaba/tiz* vb.) süreçte ise PERDE/FREKANS DEĞERİ KALINLIK/İNCELİK DEĞERİDİR (DÜZEYİDİR) metaforunun etkili olduğu çıkarılmıştır. Frekans değeri yüksek olan seslerin; *tiz*, *ince*, *yukarıda*, *üstte*, *çıkıcı* kavramlarıyla, frekans değeri düşük olan seslerin; *pes* (*pest*), *kalın*, *aşağıda*, *inici* kavramlarıyla müzik üstdilinde ifade bulunduğu görülmüştür.

*Sesin hareketine yönelik kavramlar*, sesin dizilimi, ses örüntüleri/ezgisel yapıların (çizgisel veya dairesel) oluşum süreçlerinin bilgisini içeren; konum değiştirme, başka seslerle belli kurallar ve aralıklar çerçevesinde bir araya gelme eksenli ifadelerin aktarımı ihtiyacını karşılamaktadır. Çalışmada zihnin sesleri perde derecelerine göre yani sesin var sayılan iki boyutlu düzlemde (dizekte) konumlanması üzerinden algıladığı

ve seslerin oluşturduğu yapıları perde derecelerinin geçirdiği dönüşüm, değişim kısaca hareket ekseninde tanımladığı gözlemlenmiştir. Ezgisel yapıların tanımlanması, yorumlanması sürecindeki temel varsayım; sesin hareket eden bir şey olduğu varsayımdır. Bu kabul ile ezgi, melodi, makam, tonalite, armoni, mod, geçki ve daha nice ses yapısının kavramsal karşılıklarının üretildiği görülmüştür.

Ses/ezgi yapılarına özgü bilginin aktarımında en çok EZGİSEL/SESSEL OLUŞUMLAR YOLCULUKTUR metaforunun kullanımı görülmüştür. Buna göre sesin konum değiştirmesi, diğer seslerle bir araya gelerek yeni yapılar kurması ve bu yapılar içinde seslerin perde derecelerinin üstlendiği görevler ile ezgisel yapıların niteliklerine özgü bilgiler; sesin bir nesne (ya da bazen kişi) gibi yer değiştirmesi, seyahat etmesi, ilerlemesi, durması, yürümesi, kalması, atlaması vb. anlatımlarla somutlaştırılmıştır. Yolculuk metaforuyla birlikte işleyen başat zihinsel aracın ise kaynak-yol-hedef imge şeması olduğu görülmüştür. Seslerin bir noktadan başka bir noktaya hareket etmesi (yürüyüş, nakarata dönme, karara gitme vb.) anlatımlarının soyutluğu sıklıkla yol imgelemi ile somutlaştırılmıştır.

İncelemeler hareket metaforunun Batı müziği nazariyatında da azımsanmayacak örnekleri olsa dahi zengin örneklerle sahip olduğu alanın Türk Müziği nazariyatı özellikle de makam kuramı bilgisi olduğunu göstermiştir. Hemen her dönemde makam bilgisinin seyir özellikleriyle birlikte aktarıldığı görülmüştür. Buna göre hareket üzerinden kavramlaşan ve sıklıkla kullanımına rastlanan üstdil ifadelerine; *asma kalış*, *karara gitme*, *nakarata dönme*, *durak ses*, *tiz durak üzerinde dolaşma*, *durucu/yürüyücü ses*, *inici/çıkıcı seyir* gibi pek çok örnek terim gösterilebilir. Öte yandan Batı müziğinde rastlanan hareket eksenli terimlere; *toniğe dönme*, *havada bitirme*, *birbirini izleyen tonlar*, *bitiş sesi* vb. örnekler gösterilebilir.

Sesin hareketine yönelik kavram üretme sürecindeki yegâne metaforun hareket metaforu, yegâne şablonun ise kaynak-yol-hedef imge şeması olmadığı görece az da olsa başka metaforik araçların da işlevi gözlemlenmiştir. Örneğin makam seyrinde *karar verme* teriminde; sese insana özgü bir davranışın transfer edildiği metaforik bir aktarım olduğu görülmüştür.

*Aralık kavramları*, seslerin birbirleri arasındaki mesafeyi, uzaklığı, konum farkı ve fakat aslında seslerin perde dereceleri (veya frekans değerleri) arasındaki fark bilgisinin aktarımında ihtiyaç duyulan ve uzaklık birimi vurgusu içeren kavramlardır. Çalışmada her şeyden önce “aralık” kavramının kendisinin metaforik bir kavram üretimi olduğu görülmüştür; seslerin perde dereceleri arasındaki fark, seslerin iki nesne gibi konumlanması varsayımıyla iki sesin konumu arasındaki

aralık/açıklık/uzaklık olarak somutlaştırılmıştır. Ayrıca sesler arasındaki aralık farkının hem sesler arasındaki mesafe hem de frekans/yükseklik farkı olarak tanımlandığı görülmüştür. Çünkü seslerin varsayılan uzamda perde derecesi/frekans değerine göre bir konum sahibi olduğu da varsayılmış ve konumları arasındaki uzaklık ve yükseklik farkına aralık denmiştir. Dolayısıyla aralık kavramlarının oluşumu sürecinde hem yatay (mesafe/uzaklık) hem de dikey (yükseklik derecesi) bir ölçeklendirmenin varlığı gözlemlenmiştir. Bu tespit aralık kavramına yönelik kavramsallaşma sürecinde diklik ve kalınlık ölçeklendirmesinden sıklıkla faydalandığı tespitini de beraberinde getirmiştir. Bununla birlikte aralık kavramına yönelik üst dilde kullanılan başat metaforun PERDE/YÜKSELİK FARKI MESAFEDİR metaforu olduğu görülmüştür. İki ses arasındaki mesafe bilgisinin aktarımında uzaklık birimi olarak *koma, basamak, adım, dörtlü, beşli, uzaklık, komşu ses, yakın ilişkili ses* vb. ifadeler kullanılmıştır.

Seslerin birbirine olan uzaklığı bilgisine karşılık gelen ifadelerin seçiminde parça-bütün ilişkisi, uzak-yakın imgelemi ve nesne imge şemasının etkin rolü de gözden kaçmamıştır. Aralıkların isimlendirilmesine örnek teşkil eden *tam ses/yarım ses* ifadelerinde perde derecesi farkı bir nesne bütünlüğü olarak ifade edilmiş ve bu bütünlüğün parçalarından uzaklık birimi kavramları türetilmiştir. *Yakın ses/komşu ses* ifadelerinde seslerin iki nesne (hatta iki kişi) gibi birbirleriyle kurdukları yakınlık ilişkisi üzerinden mesafe algısı somutlaştırılmıştır. *Büyük/küçük aralık* ifadelerinde ise aralıktaki perde derecelerinin miktarı soyutluğu, bir nesnenin boyutları, yapısı bilgisi ile somutlaştırılmıştır.

*Tını kavramları*, sesin kaynağına, kalitesine ve sesin dinleyicide bıraktığı etki üzerinden sahip olduğu niteliklere yönelik bilginin aktarımı ihtiyacını karşılamaktadır. İncelemelerde tarifi en zor ses bileşeninin tını olduğu bilgisine sıklıkla rastlanmıştır. Bu sebeple tınıya ilişkin soyut bilginin aktarımını anlaşılır kılmak üzere bilhassa duyusal (görme, tatma, dokunma, duygulanım gibi) somutluklardan faydalandığı, bu bağlamda da sesin bilhassa nesnelerin nitelikleri üzerinden tarif edildiği görülmüştür. Bir başka ifadeyle tınının diğer ses bileşenleri veya ses yapılarına nazaran terim bulma konusunda zorlanılan bir alan olduğu, insan zihninin iç ve dış dünyasını duyumsama tecrübeleri üzerinden kavramsal karşılıklar bulunduğu görülmüştür.

Kaynağı her ne olursa olsun (insan, çalgı, materyal), üretilen sese tanı konulabilmesi, tınıya has bilginin ifade edilebilmesi hedef alanına çoğunlukla nesne veya kişiye ait nitelikler kaynak alan teşkil etmiştir. Çalışmada nesnelerin yapısal özelliklerinin (tadı, sıcaklığı, hammaddesi, görünür nitelikleri vb.) sese transfer edilmesi ve insan zihninin bu özellikleri algılayışı üzerinden üretilen kavramsal karşılıklardan sık görülenlere;

*sıcak, parlak, yumuşak-sert, kuru, keskin, tatlı, pırıl pırıl, şeffaf, temiz-kirli, metalik, kadife, dolgun, zengin* terimleri örnek verilebilir. Kişiyeye has duygu durum veya karakteristik niteliklerin sese transfer edilmesiyle elde edilen tınısal kavramlara ise; *içten, neşeli, yaşlı, dokunaklı, öfkeli, yorgun* terimleri örnek verilebilir.

Sesin tını bileşeninin yukarıda ayrıntılandırılan yöntemlerle kavramsal karşılıklarının üretilmesi bir başka deyişle soyut ses (tını) algısına somutluk kazandırılması sürecinde nesne imge şemasından ve kişileştirme metaforundan faydalandığı görülmüştür. Buna göre; sesin bir nesnenin yapısal özellikleri üzerinden somutlaştırıldığı (tatlı, sert, metalik vb.) bilişsel süreçte SES NESNEDİR ve SESİN ÖZELLİKLERİ NESNENİN ÖZELLİKLERİDİR metaforlarından, sesin insana özgü duygulanımlar ve davranış biçimleri üzerinden kavramsallaştırıldığı (içten, füsunkâr, neşeli vb.) bilişsel süreçte ise SES KİŞİDİR/DUYGULANIMDIR/DAVRANIŞ BİÇİMİDİR metaforundan faydalandığı çıkarsanmıştır.

Bulgular, zihnin soyut ve dolayısıyla anlaşılması zor olan kavramları, somut ve daha anlaşılır kavramlar (örneğin, insan bedeni, nesne yapısı, fiziki konum, yön, dikey/yatay hareket) üzerinden tarif ederek metaforik düşüncüyü sıklıkla kullandığını göstermiştir.

Perde/frekans ve aralık kavramlarına özgü terimler hemen her kaynakta benzer nitelikte metafor kullanımları sergilerken, sesin hareketine ve tınıya yönelik kavramlarda zengin metafor çeşitliliğine rastlanmıştır. Özellikle tını kavramında diğer üç kavrama nazaran gündelik dil kullanımı yelpazesinin daha geniş olduğu görülmüştür.

Çalışmada kullanılan müzik tarihi kaynakları, metaforik ve imgesel temelde düşünme sisteminin; edvarlarla çağın birkaç yüzyıl öncesinde ve hatta neuma yazılarıyla çok daha önce (11.yüzyılda) var olduğunu göstermiştir. Neuma yazılarında müziğin (ezgi yapılarının) bedensel konum, yönelim, harekete göre sembolize edildiği görülmüştür. Böylece diklik imge şemasının ilk örnekleri burada görülmektedir. İncelenen örnekler dahilinde, edvar kaynaklarında diklik şemasından ziyade kalınlık şemasının hakim olduğu görülmüştür. Ezgi hareketi, kaynak-yol-hedef imge şemasınca yapılandırılan metaforik bir seyir kavramı ile makamı karakterize etmektedir. Ezginin karar sesinden başlayıp, seyir dahilinde dolaşıp yine karar sesine geri gelmesi ve böylece sonlanması döngü imge şemasını da akla getirmektedir. Aynı özellik, Batı Müziği düşünce sisteminde de tonik ses bağlamında görülmüştür. Dolayısıyla Kavramsal Metafor Kuramı yakın çağın kuramı iken alt yapısındaki bilişsel sistemin bulgularına yüzyıllar öncesinde de rastlanmıştır.



Bir yaratı/ürün/ses örüntüsü/tasarım olarak müzik bizatihi birçok şeyin taklidi, benzeyeni veya temsili olarak görülmektedir. Dolayısıyla müzikte metaforlara rastlanmayan bir alanın görülmesi neredeyse mümkün değildir. Bu bakımdan Türkçe müzik üstdil kavramlarının metafor ve imge şemaları ile biçimlenmesi ve müzik-dil, üstdil-gündelik dil ortaklıklarının, yeni sınırlılıklar çerçevesinde ve bilişsel zeminde incelenebilir yeni ve bağımsız çalışma alanları olduğu görülmüştür. (bilhassa müzikoloji ve müzik teknolojileri alanında) Bu çalışmanın da Türkçe müzik üstdilinin kavramsallaşması süreçlerini betimleyen, dil-müzik ilişkisinin bilişsel ortaklıklarını ortaya koyan bütünlüklü bir çalışmanın ilk adımı olarak sonraki çalışmalara kılavuzluk etmesi beklenmektedir.





## KAYNAKÇA

- Aksan, D. (2020). *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Altinköprü, H. (2018). Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Makam Geçkileri. *EKOD*(12), 1-11.
- Behar, C. (2017). *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Mûsikî Makamları Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr'ının sıra dışı müzikal serüveni*. İstanbul : Yapı Kredi Yayınları.
- Boone, B., & Schonbrun, M. (2018). *Müzik Teorisi 101: Ton ve Gamlardan Ritim ve Melodiye Kadar Temel Müzik Teorisi Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey*. (F. Sezer, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Bora, S. (2022). <https://www.salihbora.com/bilgiler/nedir/makam-nedir/>. 05 11, 2022 tarihinde [www.salihbora.com](http://www.salihbora.com): <https://www.salihbora.com/bilgiler/nedir/makam-nedir/> adresinden alındı
- Cangal, N. (2002). *Armoni*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Copland. (2015). *Yeni Müzik (1900-1960)*. (A. Gedik, Çev.) İstanbul: Yazılama Yayınevi.
- Çevik, S. (2019). *Koro Eğitimi ve Yönetimi*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Danhauser, A., & Baran, İ. (1997). *Temel Müzik Kuralları*. Ankara: Evrensel Müzikeyi.
- Demiray, K. (1990). *Temel Türkçe Sözlük*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Demirci, K. (2015). *Türkoloji İçin Dilbilim Konular Kavramlar Teoriler*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Devellioğlu, F. (2010). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat* (26 b.). Ankara: Aydın.
- Egüz, S. (1976). *Toplu Ses Eğitimi-I*. Ankara: Ayyıldız Matbaası.
- Goodol, H. (2018). *Müziğin Öyküsü*. (S. Tokalaç, & E. Tokalaç, Çev.) İstanbul: Pegasus Yayınları.
- Göktepe, M. (2014). *Müzikte Ses, Süre, Hız, Yoğunluk (Müziğin Temel Öğeleri)*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Gölpınarlı, A. (1969). *100 Soruda Tasavvuf*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

- Güray, C. (2017). *Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. İstanbul : Pan Yayıncılık.
- <https://sozluk.gov.tr/>. (2022). <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- İlyasoğlu, E. (2013). *Zaman İçinde Müzik Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kaçar, G. (2008). Türk Mûsikisinde Makam. *İstem*(11), 145-158.
- Kaçar, G. (2012). *Türk Mûsikîsi Rehberi*. Ankara: Maya Akademi.
- Karaağaç, G. (2013). *Anlam (Anlam Bilimi ve İletişim)*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Karaman, B. (2017). *Terimbilimi*. İstanbul: Bilge Kültür-Sanat.
- Karaosmanoğlu, M. (2017). *Müzik Aritmetiği ve Ses Sistemleri*. İstanbul: İTÜ Vakfı .
- Karolyi, O. (2019). *Müziğe Giriş*. (M. Nemutlu, Çev.) İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (2005). *Metaforlar – Hayat, Anlam ve Dil*. (G. Demir, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Lord, M., & Snelson, J. (2018). *Antik Çağlardan Günümüze Müziğin Öyküsü*. (D. Öztok, Çev.) İstanbul: Hep Kitap.
- Önal, Ö. (2020). Türkçede Ses Kavramsal Alanının Yapılandırılmasında İmge Şemaları, Kavramsal Metafor ve Metoniminin Roller. *Folklor/Edebiyat*, 26(3), 577-598.
- Önen, U. (2016). *Ses Kayıt ve Müzik Teknolojileri*. İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Özay Önal ile kişisel görüşme. (2022, 07 13).
- Özgür, Ü., & Aydoğan, S. (2015). *Müziksel İşitme Okuma Eğitimi ve Kuram-I*. Ankara: Arkadaş Yayıncılık.
- Özkan, İ. (1990). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usulleri-Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken.
- Özkul, M. (2019, ? ?). [https://www.academia.edu/2581671/Müzik\\_metaforları](https://www.academia.edu/2581671/Müzik_metaforları). 2019 tarihinde academia.edu: [https://www.academia.edu/2581671/Müzik\\_metaforları](https://www.academia.edu/2581671/Müzik_metaforları) adresinden alındı
- Öztürk, O. (2003). *Zeybek Kültürü ve Müziği Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi*. <https://tez.yok.gov.tr/> adresinden alındı
- Öztürk, O. (2006). *Zeybek Kültürü ve Müziği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Sabar, G. (2019). *Sesimiz Eğitimi ve Korunması*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Said, E., & Barenboim, D. (2006). *Paralellikler ve Paradokslar*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Say, A. (1985). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Başkent.
- Say, A. (2000). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sayan, E. (2003). *Müziğimize Dair-Görüşler, Analizler, Öneriler*. Ankara: METU Press.
- Sayan, E. (2010). *Ulusal Müziğimiz Teknik-Analiz ve Bestecilik*. İstanbul: Boyut.
- Saygun, A. (1966). *Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nazariyatı)-Kitap IV*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Saygun, A. (1970). *Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nazariyatı)-Kitap III*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Saygun, A. (1971). *Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nazariyatı)-Kitap I*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. Ankara: Doruk Yayımcılık.
- Shayan, S. Ö. (2011). The Thicknes of Pitch: Corssmodal Metaphors in Farsi, Turkish, and Zapotec. *Senses&Society*, 6(1), 96-105.
- Stokes, M. (2012). *Aşk Cumhuriyeti Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem*. (H. Doğrul, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Tabakoğlu, V. (1976). *Bona Müzik Teorisi Notları*. Ankara: Yeni Dağarcık Yayınları.
- Tarikci, A. (2015). *Müzik Teknolojisine Giriş*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Taylor, J. (2003). *Cognitive Grammar*. Oxford: Oxford University.
- TDK. (1992). *Türkçe Sözlük* (1 b.). Ankara: Milliyet Yayınları.
- Tekin, A. (2015). *Türk Mûsikisinde Nağmeler ve Makamlar-Kemânî Hızır Ağa'nın Tefhimü'l Makâmât fî Tevlîdi'n Nagâmât İsimli Edvâr'ı Örneğinde 18. Yüzyıl Türk Mûsikîsi*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Tekin, S. (2016). *Türk Müziği Nazariyatı ve Solfej-I*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Uluç, M. (2006). *Müzik Sözlüğü* (3 b.). Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.
- Vardar, B. (2007). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü* (2 b.). İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.

- Webern, A. (1998). *Yeni Müziğe Doğru*. (A. Bucak, Çev.) İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yalçın, G. (2016). *19. Yüzyıl Türk Müsikisinde Hâşim Bey Mecmuası Birinci Bölüm Edvâr*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Yaylagül, Ö. (2015). *Göstergebilim ve Dilbilim*. Ankara: Hece Yayınları.
- Yener, F. (1976). *Müzik Kılavuzu*. Ankara: Milliyet Yayınları.
- Yılmaz, Z. (2014). *Müziği Öğreniyorum- II Türk Musikisi Temel Bilgileri Makamlar-Formlar*. İstanbul: Çağlar Mûsikî Yayınları.
- Yürür, A. (1988). Çağdaş Müzikte 3 Temel Kavram 'Ses-Zaman-Yapı. K. v. Müdürlüğü (Dü.), *Birinci Müzik Kongresi* içinde (s. 156-158). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü.
- Zeren, A. (2018). *Müzik Fiziği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.