

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
ANKARA DEVLET
KONSERVATUVARI

SAHNE VE MÜZİK
EĞİTİM – ARAŞTIRMA E-DERGİSİ

15



Ankara Devlet Konservatuvarı

www.sahnevemuzik.hacettepe.edu.tr



Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı

Sahne ve Müzik Eğitim Araştırma Dergisi / 2022 Temmuz / Cilt:8 / Sayı: 15

İmtiyaz Sahibi

Prof. Metin Munzur

Editör

Doğan Çakar

H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Müzik Bölümü

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü

Prof. H. Halil Levent Kuterdem

H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Müzik Bölümü

ISSN 2149 – 7079

Yayın Türü: e-dergi / Süreli Yayın

Yayın Şekli: Yıllık

Dili: Türkçe

Yayın Kurulu

Prof. Metin Munzur

H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Müzik Bölümü

Yayın Kurulu Başkanı

Prof. Dr. Aytekin Albuz

Gazi Üniversitesi/Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı

Prof. Halil Levent Kuterdem

H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Müzik Bölümü

Prof. Dr. Cenk Güray

H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Müzik Bilimleri

Bölümü

Doç. Dr. Yeşim Arsoy Baltacıoğlu

H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Sahne Sanatları

Bölümü

Editör Yardımcıları

Dr. Öğr. Üyesi Erkan Mehmet Karagülle

Öğr. Gör. Dr. Soner Uluocak

Öğr. Gör. Dr. Ahu Köksal

Dr. Giray Koçaslan

Yayın İdare Adresi:

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı 06500/Beytepe/Ankara

İnternet Adresi

www.sahnevemuzik.hacettepe.edu.tr

Web Sorumlusu

Dr. Öğr. Üyesi Erkan Mehmet Karagülle

Sahne ve Müzik Eğitim Araştırma e-Dergisi, (Ocak ve Temmuz) yılda iki kez yayımlanır. Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Sahne ve Müzik Eğitim Araştırma eDergisi, **hakemli bir dergidir.**

Yazıların içeriğinden yazarlar sorumludur.

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı

Sahne ve Müzik Eğitim Araştırma e-Dergisi'nde **kör hakem sistemi** uygulanmaktadır.

On Beşinci Sayı Yayın Danışma ve Hakem Kurulu

İsimler unvan ve alfabetik sıra ile yazılmıştır.

Prof. Dr. Gülriz GERMEN

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Dr. Öğretim Üyesi Nevin ŞAHİN

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı

Dr. Yiğit AYDIN

Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi

Dr. Ferhat ÇAYLI

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı

Dr. Ahu Köksal

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı

Dr. Bülent YÜKSEL

Deniz Kuvvetleri Bando Komutanı

Dr. Tolga YÜKSEL

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı

YAYIN İLKELERİ

Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma Dergisi, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından yılda iki kez Ocak ve Temmuz aylarında yayımlanan hakemli bir yayındır. Yayın dili Türkçedir.

Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma Dergisi'nde yayımlanmak üzere önerilen yazılar, Yayın Kurulu tarafından yapılan bir ön değerlendirmeden geçtikten sonra, konunun uzmanı iki hakem tarafından değerlendirilir. Değerlendirmeler sonucunda gerekli görüldüğü takdirde belirtilen süre içinde yazar tarafından yapılacak düzeltmelerin ardından, makaleler ilgili sayıda yayımlanır. İki hakem raporunda çelişki görüldüğü takdirde Yayın Kurulu ilgili metni üçüncü bir hakeme yönlendirir.

Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma Dergisi'ne gönderilen yazılar daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olmalıdır.

Yayın İlkelerine ve aşağıda belirtilen Makale Yazım Kurallarına uymayan makaleler değerlendirmeye alınmaz.

MAKALE YAZIM KURALLARI

Yazılar; dergimiz e-posta adresi ya da Dergipark yoluyla gönderilebilir.

Makalenin yazarı; e-postada adını, soyadını, görev yaptığı kurumu ve akademik unvanını, kendisiyle doğrudan iletişim kurulabilecek açık adresini, telefon numarasını ve elektronik posta adresini ayrıca tam olarak belirtmelidir.

- Tüm metin, *.doc formatında, Times New Roman yazı tipinde olmalıdır.
- Makalenin başında en çok 250 sözcükten oluşan, Türkçe ve İngilizce öz bulunmalıdır. Makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı 12, takip eden Öz ve Abstract *İtalik* ve 10 punto yazılmalıdır. Türkçe ve İngilizce özlerin sonunda en az üç anahtar sözcük/keywords bulunmalıdır.
- Başlıklar ve ana metin 12 punto olmalıdır.
- Yazarın ad soyad, kurum ve e-posta bilgileri, Türkçe başlık sonuna eklenecek bir dipnotta belirtilmelidir.

- Gerekli görüldüğü durumlarda yazılarda nota, tablo, şekil ve resim gibi görsel öğeler kullanılabilir. Kullanılan nota, tablo, şekil ve resimler metin içindeki yerleri belirtilerek ayrıca dosyalanarak epostada yer almalıdır. Her bir görsel 120 piksel/cm veya 304 piksel/inch çözünürlükte ve JPEG formatında olmalıdır.
- Metin içinde kullanılan görseller, Görsel 1., Görsel 2., ... biçiminde numaralandırılmalı ve görselin altına o görsele ait bilgiler (10 punto) yazılmalı, hangi kaynaktan alındığı belirtilmelidir.
- Doğrudan alıntılar, 3 satırdan az ise tırnak işareti içinde ve ana metin düzeninde, 3 satırdan uzun ise, satırın sağından ve solundan ikişer santimetre içerde, sola dayalı olarak, 9 punto ve tek satır aralığıyla verilmelidir. Bu durumda tırnak işareti kullanılmamalıdır.
- Dipnotlar sayfa altında numaralandırılarak verilmeli (10 punto) ve sadece açıklamalar için kullanılmalıdır.
- Metin içi göndermeler cümle sonuna (Soyad, Yayın Yılı, s. Sayfa Numarası) şeklinde yazılmalı ve “.” parantez sonrasına konulmalıdır. Örnek: (Baran, 2000, s.58). Metin içinde gönderme yapılan her kaynak kaynakçada yer almalı, kaynakçada yer verilen her kaynağa da metin içinde gönderme yapılmalıdır.
- Kaynakça, makalenin sonunda yer almalı ve kaynakçada yer alan kaynaklar aşağıdaki örneklere uygun olarak verilmelidir.

Örnekler:

Tek Yazarlı Kitap

Soyadı, A. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

Çeviri Kitap

Soyadı, A. (Yayın Yılı). *Kitap Adı* (A.Soyadı, Çev.). Yayın Yeri: Yayınevi.

Editörlü Kitapta Bölüm

Soyadı, A. (Yayın Yılı). Yayın Adı. A.Editör (Haz./Ed.). *Kitap Adı* (s. Sayfa numaraları). Yayın Yeri: Yayınevi.

İki Yazarlı Kitap

Soyadı, A., Soyadı, B. (Yayın Yılı). Kitap Adı. Yayın Yeri: Yayınevi.

Çok Yazarlı Kitap

Soyadı, A., Soyadı, B., Soyadı, C. ve diğerleri. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

Dergiden Makale

Soyadı, A. (Yayın Yılı). Makale Adı. *Dergi Adı*, cilt(sayı), sayfa numaraları.

Gazete Makalesi

Soyadı, A. (Gün Ay Yıl). Makale Adı. *Gazete Adı*, sayfa numaraları. Yayımlanmamış Tez

Soyadı, A. (Yayın Yılı). *Tez Adı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik Tezi/Raporu). Üniversite Adı, Yer.

Elektronik Kaynak-Makale

Soyadı, A. (Yayın Yılı). Makale Başlığı. *Dergi Adı*, cilt(sayı), sayfa numaraları. Erişim: Gün Ay Yıl, <http://ağ adresi>

Elektronik Kaynak-Anonim Ağ Sayfası

Kaynağın Adı. Erişim: Gün Ay Yıl, <http://ağ adresi>

Sunuş

Ocak ve temmuz aylarında yılda iki kez yayımlanmakta olan dergimizin on dördüncü sayısı, Ocak 2022 tarihinde yayımlanmış ve okurlarımız ile buluşmuştur. Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*, müzik, müzik bilimleri ve sahne sanatları ile ilgili araştırmalar yapan sanatçı ve akademisyen yazarları desteklemekte, akademik çalışmaların yayımlanabilmesini hedeflemektedir.

Günümüzde okuyucuya daha hızlı, güvenli ve kolay ulaşabilen e-dergilerin önemi artmıştır. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*, Dergi Park, Asos İndeks ve Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı web sayfalarında yer almaktadır. Ulusal, hakemli, bilimsel dergilerdeki makaleler ile TÜBİTAK Projelerinin bibliyografik/tam metin bilgilerinin yer aldığı, web sayfası üzerinden taranabilen, araştırmacıların ulusal ve bilimsel içeriğe elektronik ortamda erişimlerini sağlamak amacıyla uluslararası standartlara uygun olarak geliştirilen ulusal atıf dizini TR DİZİN süreci devam etmektedir. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*'nin Temmuz 2022 tarihli on beşinci sayısı ile karşınızda olmanın mutluluğu içerisindeyiz. Bu sayımızda hakemlerimizden gelen raporlar ve Yayın Kurulu Kararı ile seçilen iki makale yer almaktadır.

İlk makale, Erdinç Yalınkılıç tarafından hazırlanan *Modern Müzikolojinin Doğuşu: Guido Adler'in "Müzikolojinin Kapsamı, Yöntemi ve Amacı" (1885) Başlıklı Makalesinin Çevirisi ve Tarihi-Analitik Açıklaması* adlı bir çalışmanın Türkçe çevirisidir. Guido Adler'in tarihsel önemi bulunan bu makalesi ve üzerine yapılan çalışmanın Türkçe müzikoloji literatürüne kazandırılması amaçlanmaktadır.

Makaleyi değerlendiren hakemler tarafından, müzikoloji bilimi alanında ilk kapsamlı çalışma olan bu temel metnin Türkçe 'ye kazandırılmasının önemine değinilmektedir.

İkinci makale, Serkan Özçifci tarafından hazırlanan "Chose Loyset'te Modal Yapı" adlı makaledir. Bu Makalede bir on üçüncü yüzyıl motetinin, Chose Loyset biçimindeki özgün ibâresiyle dikkat çeken tenor partisinin ezgisindeki modal yapı irdelenmiştir. Yalın, ilgi çekici ve sade bir içeriğe sahip olan Chose Loyset'in irdelenmesi ile güncel bir analitik yaklaşım üzerinden, Türkçe'mizde son derece sınırlı örnekleri bulunan Orta Çağ müziği analizleri başlığı altındaki akademik çalışmaları zenginleştirmek ve bu alana özgün bir katkı sağlamak amaçlanmıştır.

Makaleyi değerlendiren hakemlerimize göre; Orta aę Müziği ve modal yapı konularına odaklanan alışma, Schenkerci bakışla bir inceleme ortaya koyarken Schenker analizine de yeni bir açılım getirmektedir. Bu bakımdan yazarın çalışması, hem ulusal hem de uluslararası düzeyde dikkat çekici bir araştırma olup yeni araştırmalara yol göstermesi itibarıyla muzikbilim disiplinini zenginleştirme potansiyeli taşımaktadır.

Dergimizin on beşinci sayısının oluşturulmasında yazar, hakem, yayın kurulu ve dergi ekibi olarak emek veren değerli meslektaşlarımıza teşekkür ediyor, bundan sonraki sayılarımıza siz değerli sanat ve bilim insanlarının çalışmalarını yayınlamakuzere bekliyoruz.

Ocak 2023 tarihinde yayımlamayı planladığımız on altıncı sayımızda buluşmak umuduyla...

Doğan akar
Sahne ve Müzik Dergisi Editoru

Çeviri Makaleler

1-29

Modern Müzikolojinin Doğuşu: Guido Adler'in "Müzikolojinin Kapsamı, Yöntemi ve Amacı" (1885) Başlıklı Makalesinin Çevirisi ve Tarihi-Analitik Açıklaması

The Birth of Modern Musicology: A Translation and Historico-Analytical Explanation of Guido Adler's Article Titled "The Scope, Method and Aim of Musicology" (1885)

Arş. Gör. Erdinç Yalınkılıç

Başvuru Tarihi: 09.01.2022 / Kabul Tarihi: 29.07.2022 / Çeviri Makale

Özgün Makaleler

30-42

Chose Loyset'te Modal Yapı

The Modal Structure in Chose Loyset

Dr. Serkan Özçifci

Başvuru Tarihi: 22.04.2022 / Kabul Tarihi: 29.07.2022 / Özgün Makale

Başvuru Tarihi: 09.01.2022 / Kabul Tarihi: 29.07.2022 / Çeviri Makale

MODERN MÜZİKOLOJİNİN DOĞUŞU: GUIDO ADLER'İN “MÜZİKOLOJİNİN KAPSAMI, YÖNTEMİ VE AMACI” (1885) BAŞLIKLİ MAKALESİNİN ÇEVİRİSİ VE TARİHİ-ANALİTİK AÇIKLAMASI¹

Erdiç YALINKILIÇ²

ÖZ

Viyana'lı müzikolog Guido Adler (1855-1941) tarafından yazılan *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (Müzikolojinin Kapsamı, Yöntemi ve Amacı) başlıklı makale 1885 yılında “*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*” adlı dergide yayınlanmıştır. Guido Adler müzikolojik bir araştırmanın temel amaç ve araçlarını, bu disiplinin hangi alanları kapsadığı, hangi yöntemleri kullandığı ve hangi bilim dallarıyla ilişki içinde olduğunu detaylı biçimde açıklamaktadır. Müzikolojinin kendi problemlerine yönelen ilk kapsamlı çalışma olması nedeniyle müzikolojinin modern bir bilim dalı halini aldığı süreçte, söz konusu disiplinin kurucu çalışmalarından birisi olarak oldukça önemli görülmüştür. Makalenin İngilizce çevirisi Erica Muggleston tarafından yapılarak, Cambridge University Press tarafından “*The Scope, Method, And Aim Of Musicology: An English Translation with an Historico-Analytical Commentary*” başlığı ile “*Yearbook for Traditional Music*” adlı derginin 1981 tarihli 13. sayısında yayınlanmıştır.

Bu çalışmada, Guido Adler'in makalesi ve Erica Muggleston'un açıklamalarının tam bir çevirisi sunulurken, tarihsel önemi bulunan bu makalenin Türkçe müzikoloji literatürüne kazandırılması amaçlanmıştır.

Anahtar kelimeler: Guido Adler, müzikoloji, müzik tarihi, bilimsel yöntem, müzikolojinin alt disiplinleri

¹ *Modern Müzikolojinin Doğuşu: Guido Adler'in “Müzikolojinin Kapsamı, Yöntemi ve Amacı” (1885) Başlıklı Makalesinin Çevirisi ve Tarihi-Analitik Açıklaması* adlı bir çalışmanın Türkçe çevirisidir.

² Arş. Gör., Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzik Bölümü

E-posta: eyalinkilic@baskent.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-6425-7700

THE BIRTH OF MODERN MUSICOLOGY: A TRANSLATION AND HISTORICO-ANALYTICAL EXPLANATION OF GUIDO ADLER'S ARTICLE TITLED "THE SCOPE, METHOD AND AIM OF MUSICOLOGY" (1885)³

ABSTRACT

*The article entitled *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (The Scope, Method and Aim of Musicology), written by the Viennese musicologist Guido Adler (1855-1941), was published in the journal "Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" in 1885. Guido Adler explains in detail the main purposes and instruments of musicological research, which fields this discipline covers, which methods it uses, and which branches of science it is related to. Since the article is the first comprehensive study of musicology that addresses its own problems, it was considered very important as one of the founding works of the discipline in the process when musicology became a modern scientific field.*

The English translation of this article was made by Erica Mugglestone and published by Cambridge University Press in the 13th issue of "Yearbook for Traditional Music", 1981, with the title "The Scope, Method, And Aim Of Musicology: An English Translation with an Historico-Analytical Commentary".

In this study, it is aimed to bring this historically important article to the Turkish musicology literature by presenting a full translation of Guido Adler's article and Erica Mugglestone's explanations.

Keywords: *Guido Adler, musicology, music history, scientific method, subdisciplines of musicology*

³ This essay is a Turkish translation of Erica Mugglestone's article published by Cambridge University Press in the 13th issue of "Yearbook for Traditional Music", dated 1981, with the title " Guido Adler's 'The Scope, Method, And Aim Of Musicology' (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary".

Guido Adler'in "Müzikolojinin Kapsamı, Yöntemi ve Amacı" (1885) Başlıklı Makalesinin Çevirisi ve Tarihi-Analitik Açıklaması

Yazar: Erica Mugglestone

Türkçeye Çeviren: Erdinç Yalınkılıç⁴

GİRİŞ⁵

1884’de Avusturya-Alman müzik tarihçilerinin üç hükümdarı Friedrich Chrsander, Philipp Spitta ve Guido Adler diğer bilimlerin⁶ arasında henüz yeni doğmuş olan müzikolojinin⁷ ilk dergisini, “*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*”ı [*Musicology Quarterly*]⁸ kurmuştur. İlk sayı Adler tarafından yazılan ve bu yeni bilimin kapsamını, yöntemini ve amacını tanımlayan bir makale ile başlamıştır. Bunun, müzikolojinin akademik disiplininin Avrupa’da ve başka yerlerde, özellikle de Amerika Birleşik Devletleri’nde kurulması ve gelişmesi üzerinde, günümüze kadar kuvvetli biçimde hissedilen, çok güçlü bir biçimlendirici etkisi olduğu kanıtlanmıştır. Bu sebeple, “*New Grove Dictionary of Music and Musicians*” (1980: “Musicology” başlığı altında, Vincent Duckles ve diğerleri tarafından) sözlüğünde, müzikolojinin halen var olan modeli olarak özetlenmiş olması, bunun öneminin bir kanıtıdır.

⁴ Erica Mugglestone’un, Cambridge University Press tarafından “Yearbook for Traditional Music” adlı derginin 1981 tarihli 13. sayısında “Guido Adler’s ‘The Scope, Method, And Aim Of Musicology’ (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary” başlığı ile yayımlanmış olan makalesinin Türkçe çevirisidir.

⁵ Türkçe çevirinin yayınlanabilmesi konusunda çok kıymetli yardım ve rehberliği için Prof. Dr. Cenk Güray’a, değerli ve nazik yardımları için ICTM başkanı Prof. Dr. Svanibor Pettan’a ve editör yardımcısı Luo Ai Mei’e ve Almanca bazı terimler konusunda değerli görüşlerinden faydalandığım Prof. Kamerhan Turan ve Prof. Mustafa Yurdakul’a teşekkürlerimi burada dipnot ile belirtmeyi borç biliyorum. Guido Adlerin ve dönemin müzikolojik yaklaşımına ilişkin pek çok konu bir çeviri-yayının kapsamını aşacağı düşünülerek çeviriden bağımsız bir müzikoloji tarihi ve metoduyla ilgili uzun açıklamalardan kaçınılarak, tüm bu atlanılan ve eksik kalan kısımların bağımsız ve özgün bir başka yayın ile aydınlatılması planlanmıştır. [ç.n.]

⁶ İngilizce 'bilim' kelimesi baştan sona orijinal anlamıyla 'sistemize edilmiş herhangi bir bilgi bütünü' anlamında kullanılmıştır.

⁷ “Musikwissenschaft” terimi on dokuzuncu yüzyılın ikinci çeyreğinden beri varlığını sürdürmekteydi ve yüzyılın ortalarında oldukça yerleşmişti. Yine de Chrsander, 1863’te kurduğu derginin başlığında eski 'musikalische Wissenschaft' terimini kullanıyordu. Yeni dergi, başlığında bu terimi kullanarak, gelişmekte olan bu akademik disiplinin adı olarak kabul edilmesi yönünde mührü basmıştır. Bu bağlamdaki ilk kullanımdır.

⁸ Yılda dört kez yayın yaptığı anlamına gelen bu ifade dilimize -üç aylık müzikoloji dergisi- olarak da çevrilebilir.

Bu makalenin amacı, Adler'in düşüncelerini daha geniş bir okuyucu kitlesi için şunlar aracılığıyla erişilebilir kılmaktır: 1) makalenin yazıldığı zamanki tarihsel bağlamın krokisini çıkartmak; 2) makalenin temalarını, metaforlarını ve varsayımlarını; yani bir anlamda yazının meta-dilini açıklamak; 3) metnin tercümesini sağlamak.

Bu maddelerden ilk ikisi ile ilgili olarak, burada, yalnızca söz konusu makale ele alınacaktır. Adler'in genel tarih felsefesini ya da 1885 yılının ötesine uzanan düşüncelerinin gelişimine yönelik bir saptamada bulunma çabası yer almayacaktır; zaten böylesi bir yaklaşım Adler'in tüm çalışmalarının kapsamlı bir değerlendirmesini yapmak amacını taşıyor olurdu. Yukarıda yer alan üçüncü madde ile ilgili olarak, metni çevirirken, anlamsal içeriği bakımından aslına mümkün olduğunca sıkı biçimde bağlı kalmaya özen gösterildi. Bu nedenle de, örneğin "Tonkunst" terimi, mümkün olduğu ölçüde Adler'in kullanımında örtülü olan bazı çağrışımları muhafaza etmek ve aynı zamanda çeviride yorumlamanın doğru olmayacak bir yönlendirmede bulunmasını önlemek için "müzik" terimi yerine, genel olarak "Ton Sanatı" şeklinde çevrilmiştir. Bunun yanı sıra, Adler'in sözdizimiyle ilgili olarak, Adler'in düşüncesini açıklığa kavuşturmak ve anlama kolaylığını artırmak amacıyla, uzun cümleleri ve paragrafları daha kısa birimlere ayırmanın, noktalama işaretleri ve diğer tipografik biçimlendirmelerden yararlanmanın uygun olacağı düşünüldü. Gereken yerlerde, notlar çeviride karşılaşılan sorunları açıklamaktadır. Alternatif tercüme ve eklemelerde olduğu gibi, zaman zaman orijinal Almanca kelimeler açıklığa kavuşturmak amacıyla köşeli parantez içerisinde ayrıca verilmiştir.

Tarihsel İçerik

Guido Adler, 1855'te Moravya'daki Eibenschütz'de (o zamanlar hala Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun bir parçasıydı, şimdi Çekoslovakya'da⁹ Ivancice olarak biliniyor) doğdu. Babasının ölümünün ardından, dokuz yıl sonra ailesiyle Viyana'ya taşındı ve gençlik yıllarında Viyana Konservatuvarı'nda Bruckner ve Dessoff'un müzik teorisi ve kompozisyon öğrencisi oldu. Hukuk kariyerine başlamayı planladı ve Viyana Üniversitesi'nde hukuk okudu, hatta Viyana Handelsgericht'te [Alım-satım veya Ticaret Mahkemesi] kısa bir süre görev yaptı, ancak müzik tarihine olan ilgisini sürdürmeye karar verdi. Batı liturjik müziğinin 1600'lere kadarki

⁹ Günümüzde, Çek Cumhuriyeti [ç.n.]

temel tarihsel kategorileri üzerine yazdığı bir tezle 1880’de doktora derecesi aldı. İki yıl sonra, *Habilitasyonunu* [üniversite öğretim üyeliğine mukabil] armoni tarihi üzerine yaptığı bir tezle tamamladı.

1882’de Adler, Viyana Üniversitesi’nde *Privatdozent* [kadrosuz öğretim görevlisi] olarak atandı ve söz konusu makalenin yayın yılı olan 1885’te Prag’da müzik tarihi profesörü oldu. Üç yıl sonra müzik tarihi *Ordinarius* ’u [profesör] olarak Viyana Üniversitesi’ne geri döndü.¹⁰ Burada, bir müzikolojik araştırma merkezi olarak Müzik Tarihi Enstitüsü’nü kurdu ve burası daha sonra diğer üniversitelerde benzer bölümlerin kurulması için bir model halini aldı. Adler, 1927’de emekli olana kadar da burada kaldı.

On dokuzuncu yüzyıl boyunca Almanya ve Avusturya, modern müzik biliminin kurulmasında Avrupa’nın geri kalanına liderlik etmişti. Hanslick’in Viyana’daki halefi olan Adler, önemli bir müzikal ve akademik pozisyona sahipti ve kariyeri Avusturya-Alman müzikolojisinin en verimli dönemine rastlamıştır. Bununla birlikte, atandığı sırada, Avusturya-Alman üniversitelerinde müzik tarihi, genel tarih yazımından [historiography] bağımsız bir varlık olarak kurulma konusunda diğer sanatların gerisinde kalmıştı. Adler, bu disiplinin akademik alanda, özellikle de güzel sanatlar karşısında henüz yeni doğmuş olan statüsünün bütünüyle farkındaydı ve söz konusu makalesi bu özel tarihsel bağlam açısından okunmalıdır.¹¹

Temalar, Metaforlar ve Varsayımlar

Adler’in makalesinde yer alan düşünce dizisi, başlığında adı geçen müzikolojinin üç yönü bakımından; yani kapsamı, yöntemi ve amacı açısından özetlenebilir. Adler, müzik biliminin tarihsel gelişiminin kısa bir özetiyle başlar; bir öz-bilinçli sanat olarak başlangıcından, birbirini takip eden safhalarından –kompozisyonda sürecin soyutlanmış kurallarının edim bilimi/pragmatikleri ya da notasyon sembollerinin gelişimi gibi– modern zirvesine, sanat eserlerinin kendilerinin araştırıldığı noktaya dek uzanır.

¹⁰ Aslında bu, Almanca konuşulan yerlerde kurulacak ikinci müzikoloji kürsüsüydü. Birincisi, Jakobsthal’ın atandığı Strassburg’da (Strazburg) bir yıl önce kuruldu.

¹¹ “Kunst” [sanat] teriminin ve onun türetilmiş ve bileşik oluşumlarının, “Musik” teriminden ve onun türetilmiş ve bileşik oluşumlarından iki kat daha ağır basması tesadüf değildir. Adler sürekli olarak müzik bilimini genel olarak sanat bilimiyle ilişkilendirmektedir.

Esasen Adler, müzik çalışmalarını bir sanat formu olarak algılanan müzikle sınırlar; ve hal böyle olunca Avrupa'lı, Batı'ya özgü müzik üzerine bir çalışma ile kısıtlandırılmış olur. Odak noktası, yalnızca bir ürün olarak görülen müziktir. Uygulanacak metodoloji analiz yöntemidir ve Adler sanat eserini türlerinin belirlenmesi yoluyla tarihsel olarak zamanını saptamak/dönemlendirmek için notasyon, yapı (form) ve ruhsal öz/estetik içerik (mood-substance/aesthetic content) dediği şey açısından inceler. Bir eserin tarihlendirilmesi/dönemlendirilmesi, araştırmacının, eseri tarihsel süreç içerisine yerleştirmesini ve sanatın yaratılmasını yöneten stil/üslup yasalarını belirlemesini sağlamak için gereklidir.

Adler buradan, müzikoloji disiplininin, her biri kendi konu alanları ve yardımcı bilimlerini açısından ele alınan tarihsel ve sistematik olarak ikiye ayırmış olduğu şemasını elde eder. Müzikolojik araştırmanın amacını da, makalesinin kapanış sloganında "gerçeğin keşfi ve güzelliğin teşviki"¹² olarak özetler. Bu aynı zamanda, hem çağdaş besteci, hem sanatçı, hem de dinleyici açısından öğretici bir şekilde ifade edilir.¹³ Nitekim Adler, müzikoloğun rolünü, on dokuzuncu yüzyılda pek de yabancı olmayan yarı-dini bir bakış açısıyla, 'inancın destekçisi ve savunucusu'na benzer bir biçimde algılamakta ve bu açıdan Schumann'ın hayali Davidsbündler konseptini akla getirmektedir.

New Grove Müzik ve Müzisyenler Sözlüğü'ndeki (aynı eserde) müzikoloji hakkındaki makalede uyandırılan izlenimin aksine, Adler'in stil-odaklı metodolojisi, "kısmen pozitivizm karşıtı bir itiraz" olan "kültürel-tarihi vurgunun" bir parçası değildir çünkü esasen pozitivistik bir görünümde. Collingwood, pozitivizmi "doğa biliminin hizmetinde hareket eden felsefe" olarak tanımlar (1980: 126) ve pozitivistlerin görüşüne göre doğa biliminin "iki şeyden oluştuğunu belirtir: birincisi, gerçekleri tespit etmek; ikincisi, yasaları tesis etmek." İlki, "tümevarım vasıtasıyla bu gerçeklerden genelleme yaparak" çerçevesiz olacak olan "ikinci aşaması yasaların keşfi olan bir sürecin yalnızca ilk aşaması" idi. Yasaların tesis edilmesi, bilimsel uğraşının hedefiydi. Adler'den alıntı yapacak olursak, "tüm müzik-tarihsel çalışmaların esas odak noktası" "farklı dönemlerin sanat kurallarının araştırılması" olup, bu "en yüksek önceliği" alır; ve yine "temel görevine erişmek, yani farklı dönemlerin sanat yasalarını ve

¹² "Erforschung des Wahren und Förderung des Schönen" [ç.n.]

¹³ Bu, Adler'in 1898'deki açılış konuşmasında daha açık bir şekilde algılanabilir, burada slogan ise şöyledir: "sanatı anlamak yoluyla, sanat üzerinde bir etki yaratmak".

bunların organik bileşimini ve gelişimini araştırmak için, sanat tarihçisi doğa araştırmacısının yöntemiyle aynı metodolojiyi kullanır; yani, tercihen endüktif (tümevarımcı) yöntem... burada vurgu, doğa biliminin ve sanat biliminin metodolojisi arasındaki analogide yatmaktadır.”

Adler'in düşüncesinin hem metafor kullanımında hem de yönteminin paradigmaları olarak, doğa bilimleri tarafından nasıl şekillendiğini göstermek için, on dokuzuncu yüzyılda doğa bilimlerindeki gelişmeleri kısaca özetlemek ve bunları onun metniyle ilişkilendirmek yerinde olacaktır. Bu dönemde atılan özellikle jeoloji, biyoloji ve organik kimya bilimlerinde hızlı adımların ilk ikisi Adler tarafından anılmaktadır.

Mukayeseli yöntem, mukayeseli anatomi çalışmasında geliştirilmiş, diğer doğa bilimleri uygulamalarını şekillendirmiştir.¹⁴ Jeoloji biliminin gelişimi, paleontolojik gözlemin böylesi bir kullanımına çok şey borçluydu. 1799'da William Smith İngiltere'de kanal yatakları kazmaktaydı ve aynı tipteki kaya katmanlarında aynı tür fosillerin bulunduğunu fark etti. Bu bilgiyi kullanarak, bir stratigrafik birimler tablosu tasarladı ve İngiltere, Galler ve İskoçya'nın bir kısmının jeolojik haritasını oluşturdu. Aşağı yukarı aynı zamanlarda, Georges Cuvier ve Alexandre Brongniart benzer şekilde, fosillerin ilgili kaya yataklarında genellikle aynı olduğunu, ancak bir yataktan diğerine oldukça belirgin bir şekilde farklılık gösterdiğini gözlemlediler. Bu şekilde kuzey ve orta Fransa'nın Tersiyer katmanlarını tabii birimlere ayırdılar ve bunları kronolojik sırayla düzenlediler. Böylece paleontoloji geçmiş bölgelere bir bakış açısı sağlamış, sadece stratigrafinin bir müttefiki haline gelmekle kalmamış, aynı zamanda yeryüzündeki yaşamın eskiliğinin tanınmasını onaylayarak biyolojik araştırmalara katkıda bulunmuştur. Bu şekilde sırasıyla, paleontolojiyi pratik iş gören göz kararı bir teknikten tam teşekküllü bir bilime dönüştüren evrim mefhumunu desteklemiştir.

Adler, müzikolojiyi akademik bir disiplin olarak kurarken, müzik tarihi incelemelerini bilimsel hale getirmeye çalışıyordu. Adler, kendi kitabı “Der Stil in der Musik” (1911) ile aynı yıl yayınlanan Parry'nin “Style in Musical Art” ı karşılaştırırken, Parry'nin yaklaşımını "sanatsal öncelikli" olarak nitelendirerek, kendisinin "bilimsel tarafı vurguladığını" beyan ediyordu (1934: 172). Kendi araştırma tecrübeleri, bir sanat eserinin paleolojik tarihlendirmesini müzikolojik araştırmanın ilk adımı olarak dikkate almasını sağladı. Bir anlamda, bu yöntem bir

¹⁴ Karşılaştırmalı yöntem, on dokuzuncu yüzyılda her yerde bulunan bir bilim aracıydı ve fizik ve doğa bilimleri dışındaki alanlarda da, örneğin dilbilim ve teolojide de uygulandı.

kaya tabakasının paleontolojik tarihlendirmesine benzemekte; araştırmacı böylece aynı amaçla, yani tarihlendirme amacıyla müzikal fosil kayıtlarını incelemeye almaktadır.

Dahası, jeolojik tabaka kavramı, Johann Gottlieb Fichte'nin idealist tarih felsefesinden türetilen, on dokuzuncu yüzyıla ait başka bir basmakalıp kavramla ilişkilidir. Fichte, tarihin her bir döneminin, somut bir biçimde tek bir fikirde toplanan kendine ait bir karaktere sahip olduğunu iddia etmekteydi. Tarihin insan yordamı aracılığıyla yürütülen “doğal” bir planın açılımı olduğu şeklindeki Kantçı fikir, Fichte'nin elinde birbirini takip eden karakteristik “idealar”ın mantıksal bir silsilesi halini aldı ve bunların mantıklarından dolayı, tarihsel süreçlerin ve neden-sonuçların dinamiklerini ve tarihin dönemselleştirilmesini öneren bir dizi fikri şart koştu.

Biyoloji ile ilgili olarak, on yedinci yüzyılda ortaya çıkan modern tür kavramı, özellikle Linnaeus'un bitki ve hayvanları sınıflandırması için uygulandı. Türler ve cinsler arasındaki sürekli geçişin olası çizgilerini izleyen ilk hipotezler, sonunda doğal evrim kavramında çiçek açtı. Evrimin dinamikleri, tarihte, sosyolojide ve her şeyden önce biyolojide on dokuzuncu yüzyıl dünya görüşüne nüfuz etmiştir. Bu nedenle, Adler'in metaforik dilinin organik büyüme ve küçülme (growth and decay) tasvirleri açısından zengin olması ve onun müzik tarihi kavramının evrimci olması şaşırtıcı değildir. Onun stil-eleştirel yöntemi (style-critical method), bir sanat eserinin türünü belirlemek için eserin anatomik bir incelemesiyle başlar ve üslup yasalarının tesisi, bir anlamda, müzikal 'doğal seçim' yasalarının belirlenmesiyle eşleştirilebilir.¹⁵

Adler'in “ormanda bir tapınak inşa eden” yaratıcı bir deha olarak sanatçı ve bir sanat formu olarak müzik üzerine görüşleri standart 19.yy estetik ilkelerini yansıtmakla birlikte, Adler'in ampirik stil-eleştirel yönteminin (style-critical method) çağdaş sanat tarihi yazımına çok şey borçlu olduğu not edilmelidir. Kuhn'un belirttiği gibi (Encyclopaedia Britannica, 14th ed., s.v. “Aesthetics”), 1864'de Hippolyte Taine “sanat stillerinin de bitki türlerini inceleyen bir botanikçi ile aynı yoldan ve evrimsel gelişimin bir nesnesi olarak incelenmesi gerektiğini” önermiştir. Bu yaklaşım, Almanya'da Burckhardt ve Wölfflin gibi sanat tarihçileri tarafından

¹⁵ Stil/Üslup yasaları (stylistic laws) bir seçim sürecini ortaya çıkarır. Adler'in metaforik dilinin geneli, tarihi ve müziği canlı bir organizma açısından bir sanat olarak algıladığını ileri sürse de, bu seçme sürecinden bir şekilde 'doğal' olarak bahsetmek mantıksız değildir. Darwin'in evrim teorisindeki temel özgünlük, kendisinin metaforik bir doğa görüşü olan ve onu bir tür akla sahip olarak tasavvur eden en uygun olanın hayatta kalması kavramı aracılığıyla, seçim sürecini doğaya atfetmesinde yatar. Stil/Üslup yasalarının araştırılmasından bahsederken, Adler'in betimlemesi tamamen Darwincidir. Seçen besteci değildir; müzikal formların kendileri, hücre zincirleri gibi büyümekte veya uygun olmadıkları için ölmektedirler.

uyarlanmıştır. Stillerin/üslupların tarihi, görsel sanatlarda *Kunstwissenschaft* (Sanat bilimi) terimiyle anılmış ve bu hem tarihsel hem de teorik bir yaklaşımı içermiştir. Bu disiplin, kişileri ve onların eserlerini/çalışmalarını incelemekten ziyade dönemler arasında sürüp giden ilkeleri ve altında yatan eğilimleri sıkıca kavramaya çalışmaktaydı. Müzik ve sanat bilimlerini kardeş bilimler olarak ele alması, aynı şekilde, müzik yerine “tonal sanat” kavramını kullanması bu bakımdan mantıklı ve anlaşılabilir olduğu gibi, Adler’in sanat tarihi alanındaki gelişmelerin derinlemesine farkında olduğuna da işaret etmektedir.

Müzikolojinin Kapsam, Yöntem ve Amacı

(Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft – 1885)

Yazar: Guido Adler

Türkçeye Çeviren: Erdiñç Yalınkılıç¹⁶

Müzikoloji, ton-sanatı [seslerin düzenlenmesi sanatı, ç.n.] ile eş zamanlı olarak ortaya çıktı.¹⁷ Doğal şarkı üzerine düşünülmeden serbestçe gırtlaktan çıkabildiği, ton-ürünleri tetkik edilmediği ve tasnif edilmeden ortaya çıktığı müddetçe, bir ton sanatından da söz edilemez. Bir ton, yalnızca, kendisinin perdesine göre kıyaslanıp ölçüldüğü zaman – bu önce kulakla daha sonra ise perde ölçen aletlerle yapılır¹⁸ - , birkaç ton ve tonal-cümlelerin organik ilişkisinin bir bütüne bağlı olduğu ve hayal gücünün bunların oluşumunu ilkel-estetik normlara dayandıkları varsayılabilecek şekilde düzenlemiş olduğu açıklandığı zaman, işte ancak o zaman bir müzikal bilgiden ve aynı şekilde bir ton işleme sanatından söz edilebilir.

¹⁶ Metnin Türkçe çevirisi Erica Mugglestone’un açıklamalı olarak yapmış olduğu İngilizce çeviri-yayını esas alınarak, Guido Adler’in orijinal Almanca metni ile karşılaştırılarak hazırlanmıştır. Türkçe’ye çevirdiğimiz metinde gerekli görülen yerlerde dipnotlar ile açıklamalar yapılmış ve metin içinde kullanılan köşeli parantezler ile Almanca terimlere yer verilmiştir.

¹⁷ Adler, müzik biliminin gelişiminin tarihsel ana hatlarının açılışı bağlamında, “Tonkunst” kelimesini kullanmaktaysa dahi, kelimenin bu bağlamda tercüme edilmesi uygun görülmüştür. Bununla birlikte, açılış cümlesi, "tonal sanat" (tonal art) kavramının müzikolojinin gelişimiyle eşzamanlı, modern bir kavram olduğu şeklinde yorumlanabilir.

¹⁸ Adler burada İngilizcesi “pitch” terimine karşılık gelebilecek Almanca “Tonhöhe” ve ton ölçüm aletleri olarak Türkçeye çevrilen “ton messenden Instrumenten” kelimelerini kullandığından ses frekansı ve ölçümünü kastettiği düşünülebilir. [ç.n.]

Bir ton sanatına sahip oldukları söylenebilecek tüm halklar, her zaman gelişmiş bir müzikolojik sistemleri olmasa dahi, aynı zamanda bir ton bilimine de sahiptir. Birincisi ne kadar ileri düzeydeyse, ikincisi de o kadar gelişmiş olur. Müzikolojinin görevleri, ton sanatının gelişim durumuna göre değişir. Başlangıçta bilim özellikle ton materyalini belirlemeye, tanımlamaya ve açıklamaya çalışır. Bu, Yunanlılar arasında müzikal kanonun önemini, yani aralıkların matematiksel olarak belirlenmesinin öğretilmesini ve "scientia musicae" nin (müzik bilgisinin) birçok orta çağ yazarı tarafından aritmetik, geometri ve astronomi ile birlikte tasnif edilmesini açıklar. Kısa bir süre içinde [bilime yönelik] talepler artar; müzik liberal sanatlar arasında sınıflandırılır; tonal sanat ve tonal bilimin genç öğrencisine belirli tonal ürünlerden/eserlerden süzülmuş karmaşık bir müzikal ilkeler sistemi sunulur. Tonlar için semboller geliştirilir, perdeleri ve süreleri ölçülür ve daha doğru bir şekilde düzenlenir. Pek tabii, bir süre için tonal üretim bu kurallar ve ölçütlerle sürdürülmüş ve engellenmiş olur, ta ki kendine bir yol açınca ve bilimden talepler bir kez daha değişinceye kadar. Müzik sanatı ve şiir sanatı arasındaki ilişki aydınlatılmalı ve ton sanatına uygun alanın limitleri belirlenmelidir. Özgün, gerçek sanatkâr kaygısızca çalışmasını sürdürür; sanat bilgini artık sanat üretimlerinin/eserlerinin araştırması ile uğraşmaktadır. Modern sanat-bilimi, araştırmasını her şeyden önce sanat eserlerine dayandıracaktır. Öyleyse, bir tonal eserin bilimsel incelemesine rehberlik edecek olan faktörler ya da nitelikler hangileridir?

Bir sanat eseri değerlendirmeye tabi tutuluyorsa, öncelikle paleolojik olarak tanımlanmalıdır. Eğer bizim notasyonumuzda¹⁹ yazılmamışsa mutlaka transkripsiyonu yapılmalıdır. Sanat eserinin tarihi kökeninin belirlenmesi için önemli kriterler, bu sürecin kendisinde halihazırda kazanılmış olabilir. Ardından sanat eserinin yapısal doğası incelenir. Ritmik özelliklerle başlarız: Eklenmiş bir ölçü işareti var mıdır? Eğer varsa, partiler arasında hangi zamansal ilişkiler bulunmaktadır? Bunlar nasıl gruplanmışlardır ve bunların periyodik tekrarlarının²⁰ karakteristik özellikleri nelerdir?²¹

Başka birisi aynı şekilde tonalite ile de başlayabilirdi, şöyle ki, her bir bağımsız sesin [kendi başına sesin veya çalgı partisinin, ç.n.] tonal doğasıyla ve ancak o zaman bütünü tamamı ile –

¹⁹ Adler 19.yy öncesindeki notasyon sistemine gönderme yapmaktadır. Notasyon sistemleri açısından 20.yy, çoğalma ve farklılaşmalara tanıklık eder.

²⁰ Almanca "Periodisirt" fiilinin tam olarak bir İngilizce karşılığı yoktur. Tekrarlama konsepti düzenli ve düzensiz tekrarlamayı kapsamaktadır.

²¹ Sözü edilen fiil dönemselleşme olarak Türkçeleştirildiğinde şu alternatif çeviriyi de ilâve edebiliriz: "Bunlar [bu zamansal öğeler] nasıl dönemselleşmiş ve gruplanmışlardır?" [ç.n.]

Orta Çağlarda alışlageldiği gibi, fakat bugün dürüst olmak gerekirse bu mevzu bahis değildir. Münferit partiler; kadanslar, geçit²² ve arzalar göz önünde tutularak incelenir ve bütünle ilişkili olan yerlerine konulurlar. Bundan sonra polifonik [çoksesli, ç.n.] yapı açıklığa kavuşturulmalıdır: Bir yandan, ses genişliği [ambitus] ve seslerin dağılımı; temaların ve motiflerin taklitlerinin farklı perde-düzeylerinden girişlerine göre değişen şekilde tekrarları ve farklı zaman-aralıklarındaki birleşimleri; temaların uzatılmış [augmented] ya da kısaltılmış [diminished], ters çevrilmiş ya da birbirlerine karşıt olarak yerleştirilmiş olup olmadığı; diğer yandan, derlilerin (konsonansların) ve dersizlerin (disonansların) hazırlanışlarının ve çözümlerinin ya da serbest kullanımlarının düzenlenişi. Bağımsız seslerin birbirine göre hareket biçimleri gözetilir; ana ve yardımcı sesler arasındaki ilişki, *cantus firmus* 'un alınması, uygulanışı ve alt parçalara ayrılışı ve temaların ve motiflerin gelişme şekli dikkate alınır ve belirlenir.

Kompozisyon, metin içeriyorsa; o halde bu, kritik edilerek incelenmelidir: Başlangıçta yalnızca şiir olarak; sonrasında, melodiyle nasıl birleştiği ya da nasıl yerleştirildiğine göre. Burada vurgulama [accentuation] ve prozodik özelliklerin müzikal-ritmik elementlerle ilişkisi araştırılmalıdır. Metnin değerlendirmesi, eserin gelişimine dair başkaca önemli ipuçlarını ortaya çıkartır.

Eğer kompozisyon tamamen enstrümantal ise, öyleyse hangi enstrüman ya da enstrümanlar kullanıldı, bu soruşturulmalıdır. Enstrümantasyon/çalgılama [Instrumentierung]; onun enstrümantal ses -grupları ve -gövdelerinin²³ birleşik, ayrık, tezat ya da harmanlanmış oluşuna göre mutlaka incelenmelidir. Bununla beraber, uygulanması [Ausführung] –daha iyisi, performans ya da uygulanabilirlik/sahneye konulabilirlik [Aus- oder Aufführbarkeit] gibi pragmatik unsurlarla uğraşılması- göz önünde tutulabilir; bu aşamada kullanılan enstrümanlardaki parmak numaraları, performans tarzı, farklı noktalarda ses gürlüğünün yoğunluğu, ses türlerinin (enstrümantal) dağılımı ve benzeri.

Eserin kendine özgü doğasıyla ilişkili temel nitelikler kurgulandığında ve özel ayrıntılar netleştirildiğinde, o zaman eserin hangi türe/sanat türüne²⁴ ait olduğu, yani, sanat eserinin

²² Alm. Übergänge burada köprü / bağlantı / geçit / dönüşüm vb. (İng. transition) anlamında kullanılmıştır. [ç.n.]

²³ Almanca “Klang” kelimesi tını (timbre) çağrışımına sahiptir, ancak ikinci terim böyle bir çağrışımından yoksun olsa da, en uygun olarak "ses" (sound) şeklinde çevrilen belirsiz bir kavramdır.

²⁴ “Gattung” kelimesi Strunk tarafından da benzer biçimde “species” (türler) olarak tercüme edilmiştir – bakınız Adler (1934). Bu yorumlama onun betimlemesini içerir. [Adler’in buradaki kelime seçimi Muggleston’un dipnotunda belirttiği gibi “species” olarak çevrilmiştir. Burada bir eserin janrı (genre) kastedilmekle birlikte

kaynaklandığı dönemin görüşüne göre ve bize göre hangi türlere ait olduğu sorusu yöneltilebilir. Bu yaklaşımla -bize göre- sanat eserinin kökeninin dönemi hakkında önemli tanımlayıcı kararı şöyle ayırt edebiliriz:

a) Yaratıldığı dönem; ya genel olarak çağ ya da daha spesifik olarak ekol ya da nihayet doğrudan belirli bir sanatçıya ve daha sonraki bir durumda da o bestecinin belirli bir yaratıcı dönemine [des Tonsetzers oder Tondichters]²⁵ atfedilebilir. Eser ne kadar eskiyse, menşesine dair tamamen doğru bir dönemlendirmede bulunmak da o derecede zorlaşır.

b) Aynı zamanda, bir eser, doğası gereği artık ait olmadığı bir çağın, daha eski bir sanatsal devrin izlerini de taşıyor olabilir. Yalnızca küçük bir ölçekte olsa bile, sanatsal çağların seyrini jeolojik katmanlarla karşılaştırmak mümkündür. Tıpkı yer kabuğunun farklı dönemlere ait oluşumlardan meydana gelişi gibi, bir çağın bütününe resmi de kendine özgü bir sanatsal karakter ortaya koymaktadır. Böyle bir durumda, haliyle, gerçek menşe dönemi ile işin doğası gereği ait olduğu dönem arasında ayırım yapmalıyız. O zaman dahi, eserde, dış görünüşündeki benzerliklere rağmen, yapısı ve dokusu nedeniyle ait olduğu çağın ruhuna tam olarak karşılık gelmediğini ortaya koyan belirli özellikler fark edilecektir. Ondan sonra bir eserin şu ya da bu period, ekol ya da şu ya da bu ustaya/besteciye uygun tarzda bestelenmiş olduğu söylenebilir.²⁶

Ruhsal halin/özün/Duygudurum içeriğinin [des Stimmungsgehaltes] yani estetik içeriğin belirlenmesi, eleştirel düşüncenin mihenk taşı olarak görülebilir. Elbette bu çoğu kez, kritik analizin biricik özelliği, alfa ve omegası olarak kabul edilir. Bilimsel olarak konuşmak gerekirse, bu yön yalnızca diğer saptamalar yapıp tamamlanınca idrak edilebilir. Burada da müzikal ruh hali içeriğinin özü kavranmaya çalışılır. Bununla birlikte, bunu kelimelere dökmeye çalışmak beyhude bir çaba olacaktır. Özellikle şiirsel bir konuda, besteciye [Tondichter] sanat eserinin temeli olarak hizmet eden ister bir metin isterse bir fikir olsun, bilimsel olarak bu analogiyi – ruh hallerinin her iki partiye de (kelime ve ton) uygunlukları

Adler'in yeni doğmakta olan müzikolojiden daha önce sistemleşmeye başlayan sanat tarihine öykünerek anlattığı ve oratoryo, konçerto, senfoni, oda müziği, koro müziği gibi türlerden daha özel olarak motet, madrigal, solo madrigal v.b biçim ve form ya da bunların kendi içindeki üslup ayrımlarını da kapsayabileceği düşünülerek “sanat türü” kelimesi de tercih edilebilir.

²⁵ “Tondichter” kelimesi kompozitör/besteci kelimesinin eş anlamlısı olarak kullanılmıştır. Adler, kardeş-bilim olan literatür tarihini çağrıştırmış olabilir ya da klişe biçimde kompozitörün bir şair olarak Romantik bir özelliğini kastetmiş olabilir. “Tonsetzer” terimi bazı zorluklar içerir. Seslerin dizgecisi (sesdizer) anlamını mı kastetmiştir yoksa müziğe kelimeler yerleştiren bir kişiyi mi kastetmiştir?

²⁶ “Meister” kelimesi usta-zanaatkar anlamında kullanılmıştır.

arasında onların benzerliği ve farklılıklarını- ifade etmek cesurca bir girişim olurdu. Bu, olayların gelişiminin (böyle bir idrak için) daha sıkı bir temel sunduğu müzikal-dramatik eserlerde göreceli olarak daha kolay olmaya meyillidir.

Bunlar genel bir ana hat olarak, müzikolojik araştırmanın hedefleridir. Buradan, bu bilimin sistemi inşa edilecektir. Bunun bir neticesi olarak, tarihsel ve sistematik altbölümlere²⁷ ayrılır. Müziğin tarihi kendisini²⁸ -büyük ve küçük olmak üzere- dönemlere göre ya da halklar, bölgeler,²⁹ alanlar, şehirler, sanat ekollerine göre düzenler; özetle ya kronolojik ya bölgesel ya da hem kronolojik hem bölgeseldir. Bununla birlikte, nihai ve yüksek bir durum olarak müzik tarihi, bu devamlı gelişimde payları olan bireysel sanatçıların etkileri ve yaşamlarına özel bir önem vermeksizin; sanatsal yaratımlara, onların birbirlerini takip eden ve birbirlerini karşılıklı etkileyen olaylar olarak bakar.

Tarihsel bölümün konuları şöyledir:

1) Notasyon bilgisi: Daha önce bahsedildiği gibi, müzikal semboller sanatın kendisiyle çok yakından ilişki içindedir. Orta Çağ notasyon sembolleri bilhassa ürünü belirler ve koşullandırır, dolayısıyla tarihsel bir kategorizasyon meydana getirmek – belki belli başlı – Avrupa, Oksidental müziğinin notasyon sembollerinin çeşitliliğine göre halihazırda gerçekleştirilmektedir. Neumalar dönemi (die Epoche der Neumen), Mensural Notasyon dönemi (die Epoche der Mensuralzeichen), metrik işarete göre;³⁰ tıpkı mimarlık alanında dönemlendirildiği gibi kabaca Roma, Gotik, Rönesans dönemlerine tekabül eden tarihsel bir kategorizasyon meydana getirilebilir.

2) Tarihsel grupların (kategorilerin) listesi, genellikle müzikal biçimler/formlar olarak adlandırılır. Farklı dönemlere ait tonal ürünler,onları belirli kategorilere ayrılmaya uygun kılan, karşılıklı olarak bir yandan ortak nitelikler diğer yandan ise farklı niteliklere sahiptir. Motet, frottola, villanella, madrigal, praeambulum, ricercar, sonata, süite, (modern anlamda) senfoni vb. türler gelişimleri açısından spesifik dönemlere aittir ve bu şekilde, genel bir sanat tarihi

²⁷ Adler, doğal bir bölünmeyi îma ederek birden çok kısma ayrılan anlamına gelen “zerfällt” kelimesini kullanmaktadır.

²⁸ Adler’in bakış açısına göre, “gliedert” fiili, müzik tarihi kuruluş sürecinde yaşayan bir organizma gibi hareket etmektedir.

²⁹ Adler’in altta yatan düşüncesini yansıtabilecek şekilde, eklenen tabloda, “Territorien” terimi “Reichen” yani imparatorluklar terimi ile değiştirilmiştir.

³⁰ Kullanılan kelime “Taktbezeichnung”, söz konusu terim “ölçü göstergesi/belirteci” olarak da çevrilebilir [ç.n]

değerlendirmesine [übersichtlichen] yönelik etraflı kavrayışlar (bakış açıları) elde edilebilir. İsimlerin ve terminolojinin ne sıklıkla keyfi olarak değiştirildiğini ve yanlış kullanıldığını burada belirtmeye muhtemelen gerek yoktur.

3) En yüksek önceliğe sahip olan farklı dönemlerin sanat yasalarının/ilkelerinin [Kunstgesetze] araştırılması, tüm müzik-tarihsel [musikhistorischen]³¹ çalışmaların esas odak noktasını teşkil eder. Sanat uzmanının en tatmin edici görevi şöyle açıklanabilir: Basit bir melodinin oluşum sürecinden itibaren, sanat eserlerinin yapısının nasıl zamanla geliştiğini; en basit savdan hareketle, ton ürünlerinde gizli olan sanatsal normların nasıl gittikçe daha ve daha komplike hale geldiğini; ton sistemlerinin³² kaybolan kültürlerle birlikte nasıl ortadan kalktığını; ve bir hücre zincirinin yavaş yavaş bir organa nasıl dahil olduğu ve doğal olarak büyüdüğünü ve ilerleyerek gelişen bir ana damarın dışında kalan unsurların/elementlerin canlı olmadıkları için nasıl kaybolduğunu belirlemek ve saptamaktır. Sanat yasalarının nesiller boyu değiştiği söylenir; değişiklikler ne kadar çeşitli olursa olsun, sanat, kendi sınırları içinde elde edilebilecek güzellikle ilgili olarak aşılması mümkün olmayan farklı aşamalara erişir.

Belli bir dönemin sanat yasalarının açıklanmasında, sanat pratiğinde kabul edilebilecek ilkeler ile teorinin öğrettiği ilkeler arasında bir ayırım yapılmalıdır. Çünkü teorisyenler genellikle tarihin ayak izlerini belirli bir mesafeden takip ederler ve yaşamın nabzı atarken onlar geçmişi yansıtır. Yalnızca bu yaklaşıma göre teorik ve pratik müzik olarak ayırım yapılabilir. Sözcüğün katı anlamına nazaran, teorik müzik [theoretische Musik] diye bir şey olmayıp, yalnızca müziğin bir teorisi/müzik teorisi [Theorie der Musik] diye bir şey vardır. Teori genellikle çağdaş (muasır olan) uygulamalarla çeliştiğinden, genellikle Fransız araştırmacıların bugüne kadar sarıldıkları ve pek de uygun olmayan “teorik müzik” terimine rastlarız.

³¹ Genel olarak her ikisi de tarih anlamına gelen Geschichte ve Historie kelimelerinden “Geschichte” daha eski bir Alman kökenli kelimedir. “Historie” kelimesi ise 19.yy’ın başlarında, “tarih”in bir bilim (Wissenschaft) olarak değerlendirilmeye başladığı zamanlarda ortaya çıktığı söylenebilir. Bu ayırma göre, Geschichte haber, hikaye, rivayet gibi, gerçekten neler olmuş olabileceğine dair bir anlamı karşılarken, bunun zıttı olarak Historie kelimesi akademik bir disiplin olarak tarih biliminin ölçütlerine göre ‘doğrulanmış’ olan gerçeklere işaret etmektedir. Ek olarak, Geschichte belirli katılımcıların sübjektif önem attıkları bir anlatıyı ifade ederken, Historie tüm gözlemcilerin açıkça fark edebilecekleri türde objektif gerçeklere vurgu yapmaktadır. Bu ayırımın Adler’in o günkü bilim anlayışını ve müzik tarihini değerlendirme biçimini yansıtmış olduğu bir kelime seçimi olarak değerlendirebiliriz. [ç.n.]

³² Türkçe’ye ses sistemleri, akort sistemleri olarak da çevrilebilecek olan, incelenilen müzik kültürü ve sisteminde kullanılan perdeler ve daha geniş anlamıyla bunların birbirleriyle olan ilişkisi kastedilmektedir. [ç.n.]

Bir teorisyenin tarihin önüne geçtiği durumlar çok nadiren görülür ve genellikle o günün sanat uygulamalarının görmezden gelindiği ciddi bir hatadır. Bir örnek hariç: Moravia'lı Hieronymus, müzik henüz kromatisizmi kaldırmaya hazır olmadan çok uzun zaman önce, 13.yy'ın ikinci yarısında *musica colorata*'yı tanıtmak istedi. Bunun bir neticesi olarak, bu girişimi yalnız bırakıldı ve dahiyane oluşu dışında da imkânsız bir öneriydi. Bu aynı zamanda teori ve pratiğin tek bir kişide birleştiği durumda da gerçekleşebilir. O halde, o sanatkâr kendi zamanının ruhunu mu takip ediyor, yoksa daha önceki bir dönemi mi izliyor buna karar verilmeliyiz. İlk bakışta, o dönemin sanat yasalarını araştırma görevi düşünülünce bu kolaydır, ama bununla beraber her şeyden önce, her zaman araştırmannın merkezinde sanat eserinin kendisinin olduğu, hiçbir zaman unutulmamalıdır.

Sanatın çeşitli şekillerde uygulanışının açıklaması bu yasalarla/ilkelere yakından bağlantılıdır. Sanatın ilerlemesiyle vokal ve enstrümantal teknikler değişmiştir. Teknik kullanım bazen sanat ürünü üzerinde etkili bir rol oynamıştır. Bu bilhassa, zaman zaman bir yandan yaratıcı aktiviteden uzaklaştıran ya da diğer yandan da geliştiren revaçtaki enstrümanlar için geçerlidir. Sanat eserleri çoğu kez icrâcının uzun bir çalışma süresinin ardından ancak hakkını verebileceği taleplerde bulunur. Başlangıçta icrâ sanatkârları eser yorumlarında, kendilerine genel olarak içgüdülerinin yol göstermesi için müsaade eder; adım adım eserin yorumu berrak ve daha pekişmiş hale gelir ve bu şekilde bir gelenek oluşur. İcrâ sanatkârları eserin üretimi gibi nazik bir durumda yaratıcı bir rol üstlenmektedirler. Örneğin, süslemelerin kullanımı bakımından. Bu olgunun görünümünü 17.yy ve 18.yy'ın ilk yarısında doğal ve doğal olmayan etkilere borçludur. Benzetmek gerekirse, tıpkı sağlıklı bir ağacı boğarak ya da özünü kurutarak ona zarar veren bir sarmaşık ya da bir parazit gibi.

Enstrümantal müziğin çiçeklendiği dönemde polifonik bestelerin farklı enstrümanlar ile enstrümantal olarak icrâ edilmesi de genellikle müzisyenlere bırakılmış ve takip eden kullanımda enstrümantasyon kuralları filizlenmiştir. Bu ise enstrümantasyon tarihi ile yakından bağlantılı olan müzik aletlerinin yapımı ve kullanımını içeren müzik aletlerinin tarihidir -ki bu da tarihsel müzikoloji bölümünün bir yan alanını teşkil eder.

Müzikolojinin bu bölümüne çok sayıda yardımcı bilimler bağlıdır:

(1) Genel tarih ve onun yan bilimleri, paleografi, kronoloji, diplomatik, bibliyografya, kütüphane ve arşiv bilgisi; müzikoloji alanında ise müzik paleografisi ve bibliyografyası özellikle önemli yardımcı konu alanlarıdır;

(2) müzik araştırmalarıyla ayrılmaz bir şekilde bağlantılı olan edebiyat tarihi ve filoloji, tıpkı vokal müzik eserlerinde müzikal tonun(melodinin) sözcükten ayrılamaz olması gibidir;

(3) müzikle organik olarak bağlantılı olan mimetik sanatların (orchestics³³ ve dans) tarihi; ve son olarak,

(4) bestecilerin [Tondichter] biyografisi ve ayrıca müzik dernekleri ve sanat kurumlarının istatistikleri. Son zamanlarda biyografik çalışmalar orantısız bir şekilde bilimsel ilgiyi ön plana çıkardı ve hatta müzikoloji `κατ' ἐξοχήν`^{34 35} olarak görüldü, oysa gerçekte - elbette önemli bir tane olsa da- müzikolojinin sadece bir yardımcı alanını oluşturmaktadır. Bu alanda söz konusu bestecinin sanat ürünlerinin yanı sıra, yalnızca sanatsal mizaçla [Artung] - bazı üst düzey biyografilerde gözlenmiş bir prensip- doğrudan veya dolaylı bir ilişki içinde olan yönleri incelenmelidir. Bu yönler arasında sanatçının fiziksel yapısı, eğitimi, öğrencisi olduğu ve tarzını benimsediği rol-modeller, çevrenin sanatsal bakış açısına etkisi, sanatsal konumu, duygusal yaşamını derinden etkileyen olaylar, beste yapma biçimi, diğer sanatlara karşı tutumu ve son olarak, sanatçının etik ve kültürel bakış açıları yer almaktadır.

Müzikolojideki ikinci ana bölüm, sistematik kısımdır. Bu, tarihsel kısma dayanır ve üç bölüme ayrılabilir:

- (a) Gerçekten kurgusal [speklativ] olan, bir müzik teorisi bölümü,
- (b) bir müzik estetiği bölümü ve
- (c) bir müzik pedagojisi bölümü.

Bu alt bölümde, tarihsel gelişimden en yüksek olarak ortaya çıkan sanat yasaları - bu iki kavram her zaman tamamen örtüşmediği için 'en yenisi' değil, en yükseği diyorum - sistematik olarak düzenlenmiştir ve bunlar:

- (a) Açıklığa kavuşturulmuş ve bizatihi gerekçelendirilmiş/kanıtlanmış ya da

³³ 19.yy ortalarında kullanılan Almanca "Orchestik" teriminin orijinali, özellikle Antik Yunanda yapılan "dans sanatı" anlamında "ὄρχηστικός" kelimesinden gelmektedir. [ç.n.]

³⁴ Cümle "türünün en iyisi" (par excellence) anlamındadır.

³⁵ Mugglestone'un metninde "κατ' ἐξοχήν" olarak yazılmışsa da, bu Eski Yunanca ifade Adler "κατ' ἐξοχήν" olarak yazmıştır. "höchster Ausprägung" (türünün) en yüksek ifadesi.[ç.n.]

(b) kriterleri/ölçütleri belirlenmiş olan sanatsal güzelliğe ilişkin [incelenmiş] veya nihai olarak,

(c) pedagojik-didaktik bir amaca ilişkin [atıfta bulunarak irdelenmiş].

Eleştirel araştırmanın inceleme hedefleri şöyle belirlenir:

1) Ritim, yani müzik eserlerinin zamansal özelliklerini etkileyen tüm kuralların, normların ve yasaların toplanması ve açıklığa kavuşturulması; kesin müzikal ritimle ilişkili olan tüm birimlerin dinamikleri, ölçüler ve dillerin prozodisi.

2) Armoni, yani birbirini izleyen ton dizilerinin ton özelliklerinin özetlenmesi ve açıklığa kavuşturulması, tonları bağdaştırmanın çağdaş yöntemleri ve tonal ilerleyiş/bağlanışlar; ton (ses) sisteminin oluşumu ve temeli, yani her kültürel dönemin tonal materyalinin bütün bir genel görünümü.

3) Melodi, yani yukarıda bahsedilen alt bölümlerin her ikisinden elde edilen sonuçlar, sanat yapıtlarının içsel ilişkilerinin, ritmik ve armonik öğelerinin mütakabiliyetinin/karşılıklılığının araştırılmasına olanak verir. Bu bölüme zaten bazen terim olarak kullanılan "Melik"³⁶ de denilebilir (öyle olmasa bile, bildiğim kadarıyla, bu kesin anlam dahilinde). Bu, monofonik, homofonik ve polifonik müziğin özelliklerini açıklar ve böylece tematik çalışma aracılığıyla - yani bir sanat eserinde müzikal fikirlerin önemi ve derecesinin bilimsel araştırması – müzikal sanat formları denilen şeyin, yani çeşitli mono ve polifonik ton yapılarının soyutlamalarının dikkate alınmasını sağlar. "Melik" ya tamamen müzikaldir ya da prozodi ve ölçü ile bağlantılıdır, bu durumda inceleme konusunu diksiyona kadar genişletir.

En yüksek sanat yasalarının oluşturulması ve kurulması, zaruri olarak, bireysel normların karşılaştırılmasına yol açar. Böylece, bunların değerlendirmeleri ve mukayesesi estetik alanına öncülük eder.³⁷ Belirli ilkelerin ve kuralların yukarıda belirtilen irtifaya çıkarılması, araştırmacının bir yandan sanat eserleriyle, diğer yandan da algılayan öznelere/kişilerin zihniyle meşgul olmasını gerektirir. Bu nedenle araştırmacının karşısına bu iki hedef çıkar;

³⁶ "Melik" terimi (Yunanca "melos" = "melodi" veya "şarkı") sadece perdenin (ezginin) gidişatını ifade eder. Melodi ise bundan farklı olarak ritmi de hesaba katar. [ç.n.]

³⁷ Fétis'in "sanatsal ürünlerin ve bunların değişimlerinin araştırılması" nı tanımlamak için kullandığı "Müzik Felsefesi" ifadesi, ne tarihsel ne de estetik müzikoloji için yeterli değildir; bu sadece farklı bilimsel alanların terimlerini karıştırır. [Guido Adler'in dipnotudur.]

bunların karşılıklı ilişkilerinin temelini inmek, estetiğin nihai amacı olmalıdır. Bununla birlikte her şeyden önce söz konusu olan şey, bir sanat eserini yapan kriterlerin teşhis edilmesidir; bir ürünü/eseri, sanatsal bir ürün olarak tanımlayan, işte bu niteliklerdir. Her ton ürünü/ses mahsulü bir sanat eseri midir? Genel olarak ifade edersek, yalnızca sanattaki güzelliğin kriterlerini kendi içlerinde barındıranlar, sanat eseri olarak adlandırılırlar. Bu nedenle, beklenti içinde bırakılan soru mutlaka cevaplandırılmalıdır: Müzikte güzel olan nedir ve sanattaki genel güzellik kavramıyla nasıl ilişkilidir? Bu belirleme sayesinde, bu kriterlerin tespit edilebilir olmadığı tüm ton ürünlerinin aynı zamanda sanatsal bir değer taşımadığına da işaret edilir.

Ancak bu soru başka bir şekilde de ele alınabilirdi: Her sanat eseri güzel olmak zorunda mıdır? Bu güzelliğin kriterlerine uymayan tonal ürünler de aynı zamanda birer sanat eseri değil midir? Örneğin, İtalya'da geleneksel olarak, bilhassa da Milano'daki Ambrosyeni ayinlerinde, paralel ikili ve dördümler ile söylenen requiem ayinleri; bunlar sadece acı ve pişmanlığın patolojik tezahürleri mi, yoksa sanat eserleri midir? Elbette, onları icra etmek için belirli bir teknik becerinin gerekli olması anlamında ikincisidirler, ancak sonuç olarak sanattaki güzelin gereklerine de karşılık geliyorlar mı?³⁸ Bu sorular, yalnızca sanatta güzelin belirlenmesi için değil, aynı zamanda bunlarla doğrudan veya dolaylı olarak bağlantılı olan ve bütün bir kurum olarak sıklıkla ton sanatının estetiği şeklinde tanımlanan kompleksi oluşturan diğer tezler için de büyük önem taşımaktadır.

En önemli noktalardan bazıları şöyle özetlenmektedir:

(a) Müziğin kökeni ve etkisi. İfade araçları daha zengin ve çok yönlü hale geldiğinde, etki zorunlu olarak daha mı büyüktür?

(b) Ton sanatının doğa ile ilişkisi. Goethe'nin iddia ettiği gibi doğaya aykırı ton sistemleri de var mıdır?

(c) Müziğin kültür, iklim ve bir halkın ulusal ekonomik ilişkileriyle bağı; zira, salt müzikal faktörlerin yanı sıra, sanatın gelişimi üzerindeki etkileri göz ardı edilemeyecek olan belirli yapısal unsurların haricinde diğerleri de halen sanatın gelişimini etkilemektedir.

(d) Ton sanatının kökeninin doğasına veya uygulandığı yere veya hizmet ettiği amaçlara göre alt bölümü; [örneğin], kilise, oda [chamber], konser salonu, tiyatro, opera, vb.

³⁸ Son olarak, tonal müzik teorisinde ikililer ve dördümler eğer alt (bass) ve üst partiler arasında iştilirse dersiz/uyumsuzdur (dissonant), bu sebeple paralel ikili ve dördümler hareketleri uygunsuzdur.

(e) İfade etme kabiliyetine göre ton sanatının sınırları; diğer sesler veya gürültülerin aksine istifade edilebilir olan ses materyallerinin sınırlandırılması;³⁹ diğer sanatlarla bağlantılı olduğu veya onlardan ayrıldığı alanlar. Burada (Goethe'nin tanımlamalarına göre) biçimsiz [Formlose] ve tesadüfi [Zufällige] olana dönüşüm sürecini de tartışmalıyız.

(f) Ton sanatının etik etkileri, yani etiğin hem eski hem de daha modern filozoflara göre müzikle yakın ilişki içinde olmasından dolayı, müzikal duygular için etik bir temelden söz edilir.⁴⁰ Modern filozoflar ayrıca, tüm bu düşüncelerin mihenk taşı olarak kabul edilebilecek olan, müziğin metafizikle ilişkili olarak aldığı konuma ilişkin soruyu da gündeme getirirler.

Bu bilimsel soruların yanı sıra, sanat tutkunu müzik dostlarının ve sanata düşman fanatiklerin ruhlarını rahatsız eden ve büyük kalabalıkları düşman kamplarına ayıran, günün müzikal konuları da bulunmaktadır; örneğin, müzikal tenya:⁴¹ "Dini ton sanatının doruk noktası ne zaman ortaya çıktı veya hakiki kilise müziği nedir?" Dahası, Platon ve Aristoteles tarafından evvelce canlandırılmış olan vokal ve enstrümantal müzik arasındaki mertebeye konusundaki çekişme [sorusu bulunmaktadır]; ya da müziko-politik olan soru: Müzikal dramada söz mü yoksa ton mu baskın, yoksa olay örgüsü ve hareket mi hüküm sürüyor? Bu ve benzeri sorunların cevaplanması yine bunlardan farklı olmayan pek çoğuna ilgi uyandırır ve bunların tümünün çözümü de sanat ve bilimde gizlidir.

Sistemik bölümün üçüncü ana bölümü olarak müzikal pedagoji ve didaktik (eğitim-bilim, ç.n.) adını verebiliriz. Eğer kanunlar *in abstracto*⁴² kurulmuşsa ve doğa bilimlerinde temellenmişse, o zaman titizlikle araştırılmalı, elekten geçirilmeli ve didaktik bir amaç göz önünde bulundurularak bir araya getirilmelidir. Dolayısıyla bu, müzik bilgisinin temelini oluşturan müziğin genel ilkelerini gerektirir: Örneğin, müzik skalalarının/gamlarının yapısı, aralıkların doğası ve çeşitli ritimler vb.; bir uyum teorisi, yani armonilerin birleşimiyle ilgili

³⁹ Alman dili sesin farklı türlerini tarif etme noktasında özellikle çok zengindir. Burada kullanılan kelimeler "Klang", "Schall" ve "Geräusch".

⁴⁰ Adler'in Antik Yunan'dan itibaren günümüze gelen etik (ἠθικός) kavramını ele alırken müzikte çeşitli modların insan duygu, davranış ve karakteri üzerindeki etkileri hakkında spekülasyonda bulunulan "Ethos Doktrini" konseptinden bahsettiği düşünülmektedir. [ç.n.]

⁴¹ Adler, "Bandwurm" kelimesini mecazi anlamda kullanmakta ve bu soruların halen devam ettiğini belirtmektedir. Bir başlangıcı (kafası) olduğu için tenya gibidirler, ancak kuyruklarını uzatmaya devam ettikleri için görünürde bir son yoktur.

⁴² Latince, soyut ya da teorik olarak, herhangi bir spesifik ya da gerçeğe referans vermeksizin genel konuşmak [ç.n.]

ilkeler; iki veya daha fazla bağımsız sesin eşzamanlı veya ardışık kombinasyonu ile ilgili olan kontrpuanın öğretilmesi; bir kompozisyon teorisi; ve daha ileri olarak da vokal ve enstrümantal eğitimde kullanılan didaktik/egitici yöntemler.

Adı geçen disiplinler dizisi, didaktik bölümün tek olası ve hatta en iyi düzenlemesi olmayabilir. İki yüzyıl boyunca bu hiyerarşi geçerli olmuştur ve yalnızca son zamanlarda uyum/armoni teorisi fuzuli, hatta zarar verici olarak kabul edilmektedir. Bu durumlar kabul edilse bile, disiplinin ilerlemesi malzeme olarak değişmeyecektir, çünkü o zaman temel ilkelerin genel müzik teorisi altında toplanması gerekir. Bununla birlikte, özel disiplinler içinde daha kesin bir organizasyon ve sınıflandırma acilen gerekli görülmektedir.⁴³

Bu pedagojik altbölümün soyut/kuramsal bilimsel altbölümle ilişkisi, genel olarak, didaktik/öğretim sisteminin, bilim tarafından ortaya koyulan ve şart koşulan güncel oranların, araştırma yürütmeye ve (genellikle doğa bilimlerine dayalı olan) daha derin bir ispata girişmeden, sanatın öğrenilmesi için gerekli kural ve ilkelerin ayırt edilerek ihtiyacın karşılanması olarak ifade edilebilir. Örneğin, kurala uygun şekilde yazarken paralel (ardışık) beşlinin kullanımını yasaklanışını öğretir. Fakat armoni teorisi aynı zamanda bu yasağın altında yatan nedenleri açıklamaya çalışır ve bunun tarihsel başlangıcını soruşturarak, bu bir zamanlar kimsenin dikkat etmediği yasakla olan -aslında, [tarif edilebileceği şekilde] beşlilerin sıralanışının doğru ve temel armonik yolunun- bağlantısını gündeme getirir. Yasağın uygulanmasının derece derece sınırlandırılmasını takip eder, ardından öngörülen tarihsel sorunu çözdükten sonra, -muhtemelen basit seslerin [partials] değişimine göre farklılık göstermesinin- sebepleri göz önünde bulundurarak kulağın fizyolojisi ile olan bağlantısının araştırılmasına yönelir. Bu nedenle hangi durumlarda paralel beşlilerle ilgili yasaklamamın kullanımının daha uygun olduğu ve hangi durumlarda gereksiz olduğu ya da daha serbest bir uygulama olmadığı konusunda detaylı tanımlamalar yapar. Bu şekilde bilimsel araştırma, temellerini anlattığı disiplinin üzerinden oluşturur.

Yeni ve oldukça verimli olan sistematik alt bölüme komşu bir diğer çalışma alanı ise “müzikoloji”, yani mukayeseli müzikbilimleridir [Vergleichende Musikwissenschaft]. Bu alan, tonal ürünlerin çeşitli halkların, bölgelerin, ülkelerin, folk şarkılarını, onların nüvelerindeki

⁴³ Bu konu özel bir makale ile daha kapsamlı biçimde ele alınacaktır.[Guido Adler’in dipnotudur.]

çeşitliliğe (farklılıklara) göre gruplandırıp düzenleyerek, özellikle etnografik amaçlar gözeterek karşılaştırılmasını kendisine görev edinir.

Sistemantik müzikolojinin yardımcı bilimleri şöyledir:

- akustik ve onunla ilişkili alan, matematik;
- fizyoloji, özellikle bu alanları göz önüne alırsak kulak algısı/duyum;
- psikoloji, özellikle ton ve aralık ilişkilerinin zihinsel kavramsallaştırılması ile ilgili alanlarda ve bunların pratik karşılığı, yani genel mantığın bir parçası olarak kabul edilebilecek olan müzikal düşünmenin/zihnin teorisi;
- gramer, nazım ve şiir;
- ve müzikal pedagoji alt bölümüne yan alan olarak, genel pedagoji alanı.

Birçok başka bilgi alanlarından da bahsedilebilir ve kısmen fikir alışverişinde durabilir ki bunlar değinmenin gereksiz olduğu düşünülen konulardır (bkz. Tablo I).

Müzikolojik araştırmanın metodolojisi, araştırılan konunun niteliğine bağlıdır. Paleografik konularda, araştırmacı genellikle tarihsel yardımcı bilimlerdeki araştırma yöntemi olarak nitelendirilen her yolu, hemen her yöntemi kullanır. Bir el yazması [manuscript] araştırmacısının ve bir paleografin hedeflediği tüm yolları takip eder, ancak [müzikal] notasyon alanında, geniş nehrin tek tarafına uzanan kaçınılmaz yan yollardan yürümesi gerekir. Burada deneyim, yol gösterici olacaktır. Müzik araştırmacısı filolojik ve edebi tarihsel konularda, bilimin ortaya koyduğu söz konusu yeni her yolu tekrar kullanır. Ancak burada biraz daha dikkatli ilerlenmesi gereklidir, çünkü birçok filolog muhteşem bir şekilde başarıya ulaşmış ve yaşamın yolundan sapmışken, her bir sanat tarihçisi tam tersine, sanatsal formların atan nabzını dinlemek zorundadır ve kendi araştırmasıyla onları öldürmemeye imtina etmelidir.

Sanat tarihçisi, temel görevini, yani farklı dönemlerin sanat yasalarını ve bunların organik bileşimini ve gelişimini araştırmak için, doğa bilimcisinin yöntemiyle aynı metodolojiyi kullanır; yani bu, tercihen endüktif (tümevarımcı) yöntemdir. Birkaç örnekten ortak olanı çıkarır ve farklı olan yönleri ayırır ve ayrıca verilen somut kavramlardan belirli bölümlerin göz ardı edildiği ve diğerlerinin tercih edildiği soyutlama yöntemini kullanır. Hipotezlerin oluşturulması da düşünülemez değildir. Yukarıda bahsedilenlerin daha detaylı bir açıklaması

hususu özel bir makaleye bırakılmıştır; buradaki vurgu, sanat biliminin metodolojisi ile doğa bilimlerinin metodolojisi arasındaki analogide yatmaktadır.

En yüksek sanat yasalarının oluşturulması ve bunların müzikal pedagojide pratik kullanımları, bilimin, sanatın gerçek yaşamıyla olan dolaysız temasını ortaya koymaktadır. Bilim, ancak sanatla canlı bir ilişki içinde kaldığında amacına tam anlamıyla ulaşır. Sanat ve sanat bilimi, sınırları keskin bir şekilde çizilmiş ayrı kompartımanlardan oluşmamakta; daha ziyade, çok daha bütün ve aynı alan olup, yalnızca bunların her birinin ele alınma şekli farklıdır.

Sanatçı, tapınağını koruya inşa eder; bu koru ki, burada özgürce büyüyen çiçeklerin kokusu tekrar ve tekrar canlanır. Sanat teorisyeni ise toprağı işler; müritlerini hayatının görevi için eğitir ve ilham veren yaratıcısına ömür boyu eşlik eden bir yoldaş olarak refakat eder. Sanat bilgini, meselelerin sanatın yararına olacak en iyi şekilde gelişmediğini gözlemlerse, o zaman konuyu doğru yola yönlendirir. Bina zaten inşa edilmişse, sanat tarihçisi onu korur, savunur ve hasarlı kısımları onarır. Yıkılmaya yüz tutmuşsa, gelecek nesillere korunmuş halde bırakabilmek için onu payandalarla destekler. Ancak, gerçek bir dost bu işlerle yetinmekle de kalmaz. Onu bütün olarak düzenler, organize eder ve bu sayede onu halk için daha erişilebilir hale getirir. Eğer saldırıya maruz kalır ya da parçalanırsa, onun etrafını sarar ya da güvenli bir mesafeye geri çeker ve bir kez daha hak ettiği değeri görebileceği dönemler için onu koruyup saklar.

Bununla birlikte, en güzel görevlerinden biri, gerekli ilgiyi uyandırarak ve ilerleterek dünyevi krallığın yaşayan çiçek bahçesini taze tutmaktır. Ne yazık ki, sanat üzerine yazarların çoğu bu yüce görevden çekilmeye çalışmıştır. Nihayetinde onlar düzenin koruyucularıdır. Gösterildiği gibi, kanun haline gelen doğru uygulamayı sistemleştirir ve kodlarlar; ancak, yaşamın gereklilikleri açısından onu esnek tutmaları gerekir veya daha doğrusu, esnek tutmalıdırlar. Sanatçı, yeni bir bölgeyi fethetmek için atalarının bölgesini terk ettiği zaman, sanat tarihçisi de atalarının eski bölgesinin çölleşmesine ve ıssız kalmasına izin vermez, ancak aynı zamanda destek kuvvetleriyle birlikte sanatçıya yardımcı olmak gibi ikili bir görev de üstlenir ve sanatçının fethettiği yeni kazanılan bölgelerin verimli topraklar haline gelmesi ve üzerinde yeni bir eser inşa edilebilmesi için gerekli donanımı kurar. Tecrübesiyle genç mimara tavsiyelerde bulunur. Bundan sonra, aşırı güvenden dolayı bu tür faydalı bir katkıyı reddederse, o zaman ya

binayı tamamlayamayacak⁴⁴ ya da bina, dengesiz bir zeminde durduğu için ve rüzgâra ve hava koşullarına dayanamadığı için, kısa zamanda çöküp gidecektir.

Sanat araştırmacısı beşikten mezara kadar sanatçıya eşlik eder; son ruhani çocuklar, hayatın akışının gerçeği, sanat tarihçisi tarafından mezardan sonra da korunacak ve savunulacaktır. Merhum sanatçı için yargı bağımsızlığı kolay olmasına rağmen, yaşayan sanatçı için de aynı tutumu sürdürmek zorunludur. Voltaire'in "On doit des égards aux vivants ; on ne doit aux morts que la vérité."⁴⁵ ifadesi, görünüşteki kibarlığına rağmen, büyük bir tehlikedir, yani, bir kişiye özel bir saygı gösterilip başka bir kişiye saygı gösterilmemesi gibi, bu durumda önyargıyla elde edilmiş sempati ve antipatilerin kişiyi yönlendirmesine müsaade edilmiş olur ve bu da sanatla ilgili yazarların tarihinde pek çok lekeli sayfa oluşmasına neden olur. Sonuç olarak, en önemli temel ilke şu olmalıdır: "Yaşayanları ölü olarak, gerçek dışındaki şeyleri de yok olarak kabul et."⁴⁶

Bilim, kendisini kendi içinde bir amaç olarak gördüğü ve daha sonraki pratik sonuçlarını umursamadığı, kendi mutlak çabalarının peşinde koşmasının yanı sıra, çeşitli sanat dönemlerinin doğru bir şekilde anlaşılmasına ve değerlendirilmesine katkıda bulunacak ve bu temelde araştırmalarının en önemli sonuçları sanatın ayrı ayrı dallarında bulunan yüksek kanunların kurulmasını sağlayacaktır. Aynı zamanda, sanatın güncel/modern durumundaki karışıklık ve sanatsal üretimdeki belirgin bocalama göz önüne alındığında, sanatın mevcut durumunun iyileştirilmesine de katkıda bulunacaktır. Sanat biliminin bu yeni başlayan genişlemesinin, sanatın gerilemesinin kesin bir işareti olduğu ileri sürülmüştür. Halbuki, sanat bilgisi olmaksızın sanatın yaratılmasının mümkün olmadığı yukarıda açıklanmıştır. Derinlemesine düşünme ve araştırmanın üstünlüğü ele alması gerçekten gerçekleşirse, bu şimdilik yalnızca tarihsel değerlendirmenin, değer ve gerekliliğini anlamanın gücünü arttırdığını gösterecektir. Her halükârda, bunun sanat eserlerinin algılanması, idrak edilmesi için oldukça faydalı olduğu uzun bir süredir kabul edilmektedir.

⁴⁴ Kelimenin tam anlamıyla 'çatı altına toplamak' anlamına gelen 'unter Dach Bringen' ifadesi, çatı eklenmeden önce, dış duvarların daha önce kirişleri destekleyecekleri yüksekliğe kadar tamamlanması gereken taş veya tuğla binaların yapımındaki geç bir aşamayı belirtir. Ahşap karkas evlerde çatı, iskelet çerçeve tarafından desteklenir ve duvarlar kaplanmadan önce eklenir.

⁴⁵ "Yaşayanlara saygı borcumuz vardır, ama ölülere hakikatten başka bir şey borçlu değiliz."

⁴⁶ Alternatif bir çeviri eklemek gerekirse: "Ölülerde olduğu gibi, yaşayanlarda da hakikatten başka bir şey yoktur." (*Wie den Todten so den Lebenden gegenüber nichts als die Wahrheit.*) [ç.n.]

Eğer sanat bilimi kendi doğal sınırlarının içinde kalır ve sanatçılarla birlikte, örneğin tarihi eserleri restore etme, düzenleme ve icra etme gibi belirli görevlerde birleşirse, bu durumda gerçek bir yaratıcı kuvvetin, kendinin bastırılmasına izin vermeksizin yine kendisinin eğitilmesine ve kendisine yol gösterilmesini kabul etmesi dışında, sanat üretimini tehlikeye atması imkansızdır. Bununla birlikte her şeyden önce, bilimin kendisi güçlenmeli; elindeki görevlerin hemen uygun şekilde değerlendirilmesi açısından kendini sınırlandırmalı ve böylece ustalık kazanmalıdır.

Chrysander, “*Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft*”ın (*Müzik Bilim için Yıllıklar*) [Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1863] önsözünde şöyle yazmaktadır:

“Kişi, ruhun doğal gelişim içinde, adım adım gerçekleştirdiği yaratımının, bilgi aracılığıyla onda bir bütün olarak tekrar bir araya geleceği inancından asla vazgeçmemeliyiz.”⁴⁷

Özellikle bu bilgi alanını gözeterek, yazıyı şöyle sürdürür:

“Endişenin temel sebebi, genellikle atıf yapıldığı gibi, müzik biliminin, bilimin erişebileceği ağırlık ve içsel mükemmelliğe, güzel sanatlardaki şekliyle, hiç ulaşamayacak olmasının, müziğin kavranması zor olan doğasından kaynaklandığı şeklindeki yanılmasıdır.”

Aynı zamanda, 21 Mart 1883'te Berlin Kraliyet Sanat Akademisi'nde verilen Spitta'nın *Festrede*'sinde yukarıda geçenleri aydınlatmak için yazılmış gibi görünen, "Sanat ve Sanat Bilimi" üzerine bir bölüm şöyle demektedir:

“Birkaç dal hariç, sanat bilimi halen yeni başlamış bir kimsenin karşılaştığı türden her türlü zorluklarla boğuşmaktadır. Sağlam bir geleneğin desteği olmadan, kendi yöntemindeki bocalama ve genellikle sorgulanan sonuçlarıyla, kendi ayakları üzerinde durma gücünden yoksun olduğu için bilim adamları arasında bile diğer bilimsel disiplinlere ek olarak kabul edilir. Sadece felsefi değil, aynı zamanda fiziksel-matematiksel ve hatta tarihsel ve felsefi bir yanı olduğu için, aslında yalnızca araştırmanın hedefi ona bu

⁴⁷ [Nie sollen wir die Überzeugung preisgeben, daß dasjenige, was von dem Geiste nach und nach in natürlicher Entwicklung geschaffen worden, sich auf dem Wege der Erkenntniß auch in ihm wieder als Einheit zusammen schließe.]

dünyada bir yer kazandırmaktadır. Dahası, sanat biliminin farklı yönlerinin bağımsız bir bütün halinde birleştirilerek bilim camiası ve kamuoyuna sunulması ise şimdiye kadar neredeyse hiçbir yerde denenmemiştir. Bununla birlikte, bunun kısa veya uzun vadede gerçekleşmesi gerekecektir. Araştırma malzemesi çok zengin ve önemlidir, araştırmacının bu sorunları başarılı bir şekilde aşması için önkoşullar çok benzersizdir, dahası, sanat biliminin kardeş bilimler arasında kabul gören bir yer edineceği varsayılmaz. Ancak, nasıl olursa olsun, şu kadarı kesindir ki burada büyük bilimsel görevler yatmaktadır ve çözümlerin bulunmasının gerektiği ve bulunacağı da kesindir.”

Bütüncül bir müzikoloji bilim dalı kuramının özetine yönelik bu mevcut girişim, bu ihtiyacın karşılanmasına katkıda bulunsun!

Bu hedefe götüren her adım, bizi ona yaklaştıran her eylem, insani anlayışımızdaki ilerlemeyi ifade eder. İrade ne kadar samimi olursa, sonuç o kadar etkili olur; uzmanlık ne kadar kapsamlı olursa, ürün o kadar anlamlı olur; girişimde ne kadar çok pay sahibi olunursa, en yüksek değeri taşıyan etki [sonuç] o kadar derin olur: Gerçeğin Keşfi ve Güzelin Teşviki/Desteklenmesi!⁴⁸

⁴⁸ “*Erforschung des Wahren und Förderung des Schönen.*”

TABLO 1

Tablo Halinde, Tüm Yapıya⁴⁹ Genel Bakış şöyle görünmektedir:

MÜZİKOLOJİ

I. TARİHSEL

(Dönemler, uluslar, imparatorluklar, ülkeler, bölgeler, şehirler, ekoller ve sanatçılara göre müzik tarihi).

A. Müzikal paleografya (notasyonlar)	B. Temel tarihsel kategoriler (Müzikal formların gruplaması)	C. Yasaların tarihsel sıralaması.	D. Müzik enstrümanlarının tarihi
		<ol style="list-style-type: none">1. Her dönemin sanat eserlerinde sunulduğu şekilde2. Bahsi geçen çağın teorisyenleri tarafından öğretildiği şekilde3. Sanatın uygulama yolları/uygulandığı şekilde	
Yardımcı bilimler:	Genel Tarih ile birlikte Paleografya, Kronoloji, Diploması, Bibliyografya, Kütüphanecilik ve Dokümantasyon Bilimi. Literatür Tarihi ve Filoloji Mimetik Sanatlar Tarihi ve Dans. Bestecilerin biyografileri, Müzik derneklerinin istatistikleri, enstitüler ve performanslar.		

MÜZİK SİSTEMİ

I. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ (Teorik ya da spekülâtif bölüm)

A. φυσικόν (Fizik-bilimsel)	B. τεχνικόν (Özel-tekniksel)
a. ἀριθμητική (Aritmetik)	c. ἁρμονική (Uyum/Armoni)
b. φυσική (Fizik)	d. ῥυθμική (Ritim)
	e. μετρική (Metrik/Ölçü)

⁴⁹ Karşılaştırma amacıyla, Yunan müzikal didaktik sisteminin en kapsamlı genel görünümünü içeren Aristides Quintilianus'a göre sinoptik tablo verilmiştir.

II. SİSTEMATİK

(Ton-sanatının/müzik sanatının kendine özgü branşlarında en yüksek yasaların oluşturulması)

A. Bu kanunların araştırılması ve kuruluşu:	B. Ton-sanatının estetiği	Müzikal pedagoji ve didaktik/egitim (Bu yasaların öğretim amaçlarına uygun olarak derlenmesi)	“Müzikoloji” (etnografik amaçlar için inceleme ve karşılaştırma)
1. Armoni (tonal)	1. Müzikal olarak güzelin ölçütlerinin belirlenmesi	1.Diziler (Tonlehre/scales)	
2. Ritim (zamansal)	[Kriterien des musikalisch Schönen] açısından bu yasaların ve algılayan öznelere ilişkilerinin karşılaştırılması ve değerlendirilmesi.	2.Uyum teorisi/Armoni (Harmonielehre/Theory of Harmony)	
3. Melik (Tonal ve zamansal melodi tutarlılığı)		3.Kontrpuan	
		4.Kompozisyon teorisi	
		5.Enstrumantasyon	
		6. Vokal&Enstrümantal öğretim yöntemleri	
Yardımcı bilimler:	Akustik ve matematik. Fizyoloji (ton/ses duyumu/algılama). Psikoloji (ton/ses kavramı, ton-hükmü, ton-hissiyatı). Mantık (müzikal düşünce). Gramer, ölçü ve şiir. Pedagoji Estetik, vb.		

⁵⁰ Adler, 'doğal veya mantıksal bağlantı' anlamına gelen Cohärenz terimini kullanır. Bu kelime onun düşüncesine *New Grove Dictionary of Music and Musicians*'ın (1980) “Musicology” başlığı altında verilen tablonun tercümesinde kullanıldığı şekliyle daha keyfi nitelikte ilişkiler öneren 'korelasyon' kelimesinden daha yakındır.

II. ΠΡΑΚΤΙΚΟΝ – ΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΝ (Didaktik/eğitsel ya da pratik bölüm)

C. *χρηστικόν* (Kompozisyon teorisi)

D. *ἐξαγγελτικόν* (İcra uygulamaları)

f. <i>μελοποιΐα</i> (Melodik kompozisyon)	g. <i>ῥυθμοποιΐα</i> (Ritmik kompozisyon)	h. <i>ποίησις</i> (Şiir)	i. <i>ὄργανική</i> (Enstrümantal icra)	k. <i>ῥοδική</i> (Şarkı söylemek)	l. <i>ὑποκριτική</i> (dramatik oyunculuk)
--	--	-----------------------------	---	--------------------------------------	--

ΚΑΥΝΑΚÇA

Adams, F.D. (1938). *The Birth and Development of The Geological Sciences*. Baltimore: The Williams & Wilkins Co.

Adler, G. (1885). *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*. *Vierteljahrsschrift Für Musikwissenschaft*, 1, 5–20.

Adler, G. (1898). *Musik und Musikwissenschaft*. *Jahrbuch Der Musikbibliothek Peters*, 5, 29–39.

Adler, G. (1934). *Style-Criticism*. *Musical Quarterly*, 20(2), 172–176.

Adler, G. (1935). *Wollen und wirken: aus dem Leben eines Musikhistorikers*. Universal.

Carner, M. (1944). *A Pioneer of Musicology: Guido Adler*. In *Of Men and Music* (pp. 14–16). Joseph Williams Ltd.

Collingwood, R. G. (1946). *The Idea of History* (OUP paperback). Oxford University Press.

Encyclopedia Britannica, 14th ed. (1973). In *S.v. "Aesthetics"* Helmut Kuhn; *"Comparative Anatomy"* Florence Moog; *"Darwin"* Sir Gavin de Beer; *"Darwinism"* Loren Corey Eiseley; *"Evolution"* Sewall Wright; *"Geology"* Chester Ray Longwell; *"Science of History of"* C.Stevens; *Philosophy* William Henry Walsch.

Engel, H. (1950). *Die Entwicklung der Musikwissenschaft, 1900-1950*. *Neue Zeitschrift Für*

Musik, 111, 16–22.

Ficker, R. von. (1946). *Guido Adler und die Wiener Schule der Musikwissenschaft. Österreichische Musikzeitschrift, 1*(6), 185–187.

Fischer, W. (1924-5). *Guido Adlers Methode der Musikgeschichte. Zeitschrift Für Musikwissenschaft, 7*, 500–503.

Heinz, R. (1969). *Guido Adlers Musikhistorik als historisches Dokument*. In W. Wiora (Ed.), *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik* (pp. 209–218). Gustav Bosse.

Jansen, F. G. (1883). *Die Davidsbündler aus Robert Schumann's Sturm- und Drangperiode*. Breitkopf und Haertel.

Kühn, Helmut, Mahling, Christoph-Helmut. (1972). *Historische und Systematische Musikwissenschaft* (A. A. von W. Wiora (Ed.)). Hans Schneider.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik, 1949-.Ed. by F.Blume. 16 vols.

"Musikwissenschaft" Walter Wiora ve Hans Albrecht.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980 ed. Ed. by Stanley Sadie. 20 vols.

"Adler, Guido," Mosco Carner; "Aesthetics of Music," F.E. Sparshott; "Musicology" Vincent Duckles ve diğerleri.

Osthoff, H. (1933). *Die Anfaenge der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland. Acta Musicologica, 5*(3), 97–107.

Pratt, W. S. (1915). *On Behalf of Musicology. Musical Quarterly, 1*, 1–16.

Russel, B. (1945). *A History of Western Philosophy*. Touchstone (Simone&Schuster).

Sarton, G. (1927-31). *Introduction to History of Science*. 3 vols. in 5. Baltimore (Carnegie I).

Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag. (1930). Universal.

Başvuru Tarihi: 22.04.2022 / Kabul Tarihi: 29.07.2022 / Özgün Makale

CHOSE LOYSET’TE MODAL YAPI

Serkan ÖZÇİFCİ¹

Öz

Bu çalışmada; bir geç on üçüncü yüzyıl motetinin, Chose Loyset biçimindeki özgün ibâresiyle dikkat çeken tenor partisinin ezgisindeki modal yapı araştırılmıştır. Bunun için; günümüz notasına aktarılan ezgi, Schenkerci yapısal katmanlar anlayışını benimseyen bir yaklaşımla indirgemeci bir analize tâbi tutulmuştur. Sunulan grafik notasyon ve eşliğindeki detaylı açıklamalar üzerinden eserdeki yapısal seslerin tertip ve ilişkileri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Gerçekleştirilen analizle, Ut (F): fa-ut biçiminde formüleleştirilen ezginin yanaşık dörtlü bir yapısal iniş sergilediği tespit edilmiştir. Söz konusu iniş, G₃ ve F₃ perdelerinden ibâret iki terimli bir hareketin eşlik ettiği görülmüştür.

Ezginin ilk cümlesinin, finalisten hemen önceki adımda tamamlanmasına bağlı olarak kesintili bir iniş olasılığı tartışılmış, hem Schenkerci kesinti anlayışının hem de kesinti anına kadarki inişin irdelenmesi sonucunda aleyhte görüş bildirilmiştir.

Ayrıca yüzey seviyesindeki “modal muğlaklığa” dikkat çekilerek; baskın Protus plagalis sonoritesinin, yapısal inişin baş sesinin farklı bir modal tip dâhilinde ortaya konmasının bir sonucu olduğu saptanmıştır.

Görünüşteki yalınlığına karşın ilgi çekici bir içeriğe sahip olan Chose Loyset’in irdelenmesi ile güncel bir analitik yaklaşım üzerinden, anadilimizde son derece sınırlı örnekleri bulunan Orta Çağ müziği analizi alanına özgün bir katkı getirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Chose Loyset, motet, modal yapı, Orta Çağ müziği, Schenker

¹ Dr. Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü,
E-posta: serkan.ozcifci@hacettepe.edu.tr
ORCID ID: 0000-0003-2783-4729

THE MODAL STRUCTURE IN *CHOSE LOYSET*

Abstract

In this study; the modal structure in the tenor part of a late thirteenth-century motet, which draws attention with its unique title Chose Loyset, was investigated. For this; the part's melody was first transcribed into staff notation and then was subjected to a reductive analysis following the Schenkerian structural layers approach. Thus, the ordering and relations between the structural tones were revealed through a graphic notation and detailed explanations.

The analysis carried out revealed that the tenor melody, which is formulated as Ut (F): fa-ut, exhibits a stepwise fourth structural descent with the accompaniment of a binary movement consisting of G and F tones.

Due to the completion of the first phrase of the melody at the step just before the finalis, the possibility of an interrupted descent was discussed, and after examining both the Schenkerian understanding of interruption and the characteristics of the descent prior to so-called interruption, a negative opinion was expressed.

Moreover, by drawing attention to the "modal ambiguity" at the surface level, the dominating Protus plagalis sonority was found to be a result of the primary tone of the structural descent being expressed through a different modal type.

By analyzing Chose Loyset, which has interesting content despite its apparent simplicity, it was aimed to make an original contribution to the field of medieval music analysis which has scarce examples in the Turkish language, through a contemporary analytical approach.

Keywords: Chose Loyset, motet, modal structure, medieval music, Schenker

I. Giriş

Fransa'da Bibliothèque Interuniversitaire Section Médecine'de H 196 raf numarası ile kayıtlı bulunan *F-MO H 196* kodlu derleme, ilgili alanyazında *Montpellier Yazması*² olarak bilinmektedir. Bahsi geçen yazma, geç on üçüncü yüzyıl moteti için en kapsamlı ve önemli kaynak olma niteliğindedir (McGee, 1990, s. 217; Apel, 1949, s. 284).

Söz konusu yazmada, dört motetin teşkil ettiği bir küme bilhassa dikkat çekmektedir. Üçünde, Orta Çağ çoksesliliği kapsamında bir eserin belkemiğini teşkil eden *tenor* partisi; yazmanın dönemdaşı müzik âlimi Johannes de Grocheio'nun zikrettiği Tassinus/Tassin adlı bir müzisyene gönderme yapması muhtemel surette *Chose Tassin* biçiminde başlıklandırılmıştır (McGee, 1990, s. 37; Page, 1993, s. 33).

Kümenin kalan son üyesi *Chose Loyset* ise, taşıdığı başlığın diğer üç *chose* ile âşikâr bağlantısıyla birlikte onlardan ayrı durmaktadır. Bu “ayrıksı” parti, indirgemeci modal müzik analizleri bakımından ilgi çekici bir içerik barındırmasına binaen bu çalışmanın odağına alınmıştır.

Chose Loyset

Chose Loyset'in *tenor* partisini teşkil ettiği ve norma uygun surette üç sesli olan motetin *triplum* partisi “Quant che vient en mai, en la tres douche saison”³, *motetus* ise “Mout ai esté longement en fole pensée”⁴ mısralarıyla başlayan güftelere sahiptir (Stakel ve Relihan, 1985, s. 100).

Olasılıkla çalgısal icrâ edilen bir *tenor* partisine işaret eden *Chose Loyset*'in, orijinalinde bir dans ezgisi olduğu düşünülmektedir (McGee, 1990, s. 38; Everist, 2007, s. 372). Ezginin, bu çoksesli bütünden bağımsız biçimde de var olmuş olması, onu münferiden incelemeyi olanaklı kılmaktadır.

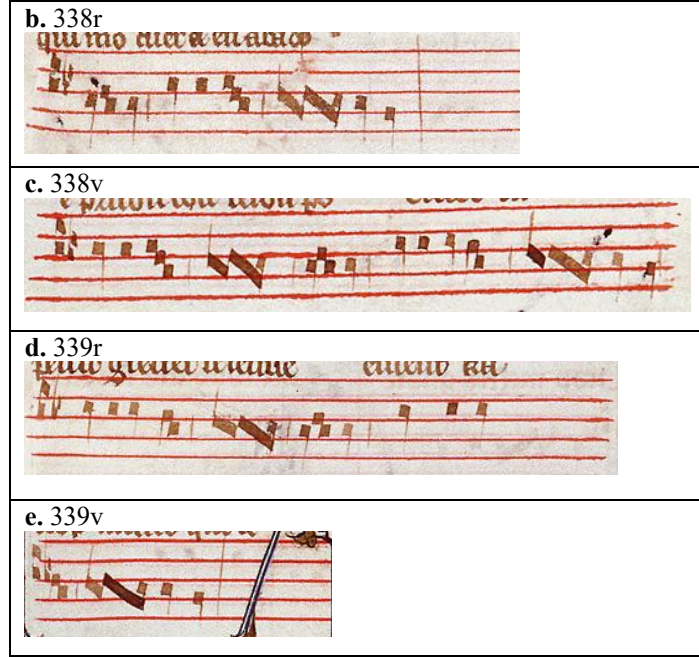
Tenor partisi, yazmada ardışık beş sayfaya dağıtılmış bir biçimde parça parça yer almaktadır. Yazma yaprakların en alt satırlarında verilmiş olan nota kesitleri, aşağıda sırasıyla topluca sergilenmektedir:



² Bahsi geçen yazma, uluslararası alanyazında Fransızca *Codex Montpellier* yahut *Chansonier de Montpellier* olarak anılmaktadır.

³ Fr., “Bu pek tatlı mevsim olan Mayıs geldiğinde”

⁴ Fr., “Nicedir delice bir düşünce içindeyim”



Nota 1. Orijinal Kaynağında Chose Loyset: F-MO H 196, 337v-339v⁵

Chose Loyset'in, yukarıda verilen notadan, ölçümlü notasyon (İng., *mensural notation*) ilkelerine göre tarafımcıca gerçekleştirilen transkripsiyonu şu şekildedir:



Nota 2. Özgün Transkripsiyon

Görüleceği üzere parti, aynı cümle çiftinin son derece küçük ritmik farklılıklarla üç kez yinelenmesinden meydana gelmektedir. Cümle çiftindeki *açık-kapalı bitiş* (Lat., *apertum-clausum*) uygulaması, *estampie/stantipes* ve *ductia* gibi Orta Çağ danslarının form karakteristiği olmak bakımından⁶ Chose Loyset'in dans kökenli olma argümanını kuvvetlendirmektedir. Eserin katı bir üçlü tartımı takip eden ritmik organizasyonunda, *uzun-*

⁵ Yazma yapraklarının farklı şekilde numaralandırılmasına binaen farklı kaynaklarda farklı sayfa numaralarına rastlamak mümkündür. Bu çalışmada esas alınan sayfa numaraları ve yazmanın dijital kopyası için bkz: *Chansonier de Montpellier*. Erişim: 21.09.2021, https://ged.biu-montpellier.fr/florabium/jsp/bium/num/view_diaporama_report.jsp?recordId=documents:BIU_DOCUMENTS:565&volumeIndex=1

⁶ <https://bvmm.irht.cnrs.fr/sommaire/sommaire.php?reproductionId=8028>

⁶ Orta Çağ danslarında açık-kapalı bitiş uygulaması için bkz: Page, 1993, s. 33; McGee, 1990, s. 25; 209.

kısa-uzun-kısa biçiminde süregiden birinci ritmik mod ağırlığını hissettirmekteyken kimi kesitlerde beşinci modun *uzun-uzun* vezni de görülmektedir.

Birbirine bu denli yakın olan tekrarların yapısal bir farklılık arz etmemesine binaen; izleyen kısımda yer alacak olan analizde partiyi temsil etmek üzere, ezginin, transkripsiyonun ilk satırında verilen, ilk kez duyurulduğu biçimi esas alınmıştır.



Nota 3. Chose Loyset Ezgisi

II. Chose Loyset: Analiz ve Bulgular

Ezgiyi derinlemesine incelemek üzere, en önce, çalışma kapsamında ezgisel organizasyonları betimlemede yararlanılacak olan gösterim biçiminden bahsetmek gerekmektedir. Çalışmada, ezgisel organizasyonlar üç bileşen vasıtasıyla formüleştirmektedir: Üç solmleme hecesi⁷ (*Ut/Re/Mi*) üzerinden *finalis*⁸ taşıdığı "tonal"⁹ nitelik, reel *finalis* perdesi ve her biri ayırt edici bir ezgileme izleğine işaret eden modal *diad*lardan¹⁰ biri. Bu üç unsuru bir araya getiren *tonal nitelik (finalis): modal diad* formülü; önce *finalis* niteliğini ve parantez içinde reel karar perdesini, ardından da sergilenen ezgileme tipini bildirerek organizasyona ilişkin modal tipi¹¹ ortaya koymaktadır.

Aşağıdaki tablo kimi ana modal tipleri; *finalis* sergilediği tonal nitelik, ezgisel izleği bildiren diad ile bu diadın işaret ettiği mod ve diadın yerleştiği heksakordal bağlam bakımından şu şekilde göstermektedir¹²:

<i>Finalis</i> 'in Tonal Niteliği	Modal Diad	Temsil ettiği Mod (Numarası)	Heksakordal Bağlam
Re	<i>la-re</i>	Protus (I)	<u>re</u> -mi-fa-sol- <u>la</u>
	<i>fa-re</i>	Protus plagalis (II)	ut- <u>re</u> -mi- <u>fa</u>
Mi	<i>fa-mi</i>	Deuterus (III)	re- <u>mi</u> -fa-sol-la- <u>fa</u>
	<i>la-mi</i>	Deuterus plagalis (IV)	ut-re- <u>mi</u> -fa-sol- <u>la</u>
Ut	<i>fa-fa</i>	Tritus (V)	<u>fa</u> -sol-la-b/ <u>fa</u>
	<i>la-fa</i>	Tritus plagalis (VI)	<u>fa</u> -sol- <u>la</u> -b
	<i>sol-ut</i>	Tetrardus (VII)	<u>ut</u> -re-mi-fa- <u>sol</u>

⁷ Lat., *vox* tekil, *voces* çoğul.

⁸ *Finalis*, modal müzikte tüm ezgisel hareketi nihâyete erdiren duraktır.

⁹ Burada yer alan "tonal" tabiri, Porterfield ve Judd gibi araştırmacılar rastlandığı üzere, "ton" kavramının (Lat., *tonus*) Orta Çağ'da taşıdığı içeriğin çoklu göndermelerine referansta bulunacak şekilde "tona ilişkin", "tona dair" anlamında kullanılmaktadır.

¹⁰ İng., *dyad*. İki perde arasındaki aralıksal ve ezgisel ilişkilendirmeleri betimlemektedir. Özet biçimde modal diadlar için bkz: Porterfield, 2014, s. 180.

¹¹ Modal tip anlayışının bileşenleri için bkz: Judd, 1992, s. 437; Porterfield, 2014, s. 156; 185-190.

¹² Tabloda son sütunda altı çizili olanlardan pestteki *finalis*, tizdeki ise ilk ekseni/modal tenoru bildirmektedir. Tablo içeriğinin anlaşılabilmesi için Guidocu solmleme sisteminin bilinmesi elzemdir.

	fa-ut	Tetrardus plagalis (VIII)	ut-re-mi-fa
--	-------	---------------------------	-------------

Tablo 1. Çalışma Bağlamında Modal Tipler

Hemen hatırlatılmalıdır ki tabloda sergilenen modal diadlar, bu çalışma kapsamında, kökenini barındıran mezmur kırâati (İng., *psalm recitation*) pratiğindeki bağlamından çok daha soyut surette, arka plan katmanındaki hareket menzillerini betimlemek üzere kullanılmaktadır. Buna binaen; modal diadlara ilişkin olarak atıfta bulunulan çalışmalardan farklı biçimde, önce ilk hareket noktası ardından da son durak gelecek sırayla formülleştirilmiştir.

İncelenen eserde; *mollis* perde düzeninde, yani donanımda Bb belirtilerek verilmiş olan ezginin bütünündeki modal organizasyon, analizin detaylarında görüleceği üzere Bb₃'ten (*b-fa*)¹³ F₃'e (*F-fa-ut*) yönelen hareket dikkate alındığında *Ut (F): fa-ut* formülü vasıtasıyla tarif edilebilmektedir. Nitekim bu dörtlü sahasından taşmayan dar hareket alanı da, plagal karakteri açıkça ortaya koymaktadır.

Bu noktada, biçimsel özellikleriyle tanışıklık sağlanan ezginin daha derin iç ilişkilerini ortaya koymak üzere, Schenkeri hiyerarşik yapısal katmanlar yaklaşımını benimseyen bir indirgeme analizi gerçekleştirilmektedir.

Nota 4. *Chose Loyset*: Modal Yapı¹⁴

İlk satırda verilen yüzey katmanında, dizeğin üst tarafına yerleştirilen kısa çizgiler (Alm., *Mensurstrich*) vasıtasıyla gösterilen hayalî ölçüler, yalnızca analizin takibini kolaylaştırmak adına konmuş olup günümüz ölçü mefhûmunun ifade ettiği farklı kuvvetteki zamanlara ilişkin bir gönderme taşımamaktadır.

İndirgeme grafiğinde; tek sesli yapıdaki *Chose Loyset*'in varsayımsal iki hatta ayrıştırıldığı görülmektedir. Yukarı doğru saplar yapısal inişin adımları, aşağı doğru olanlar ise *finalis* ile irtibatlı hattaki perdeleri bildirmektedir. Çift saplar, bu iki hattın kaynaştığı ortak noktaları

¹³ Perdeler; ilk geldiği yerde parantez içinde Orta Çağ *gamut*undaki pozisyonu bildiren harf-hece kombinasyonlarıyla, daha sonra ise yalnızca büyük dizekteki konumları vasıtasıyla gösterilmektedir.

¹⁴ Schenker'in *tonal yapı* anlayışından hareketle, *modal yapı* terimi ile modal bir eserde indirgeme sonucunda elde edilen, yapısal önemi hâiz seslerin tertip ve ilişkileri kastedilmektedir.

göstermektedir. İkilik notalar biçiminde sergilenen sesler, yapısal hiyerarşisi en yüksek sesler olup kalın bir ışın ile öbeklenmektedir. Bağlar ise ezgisel hareketleri düzenlemektedir. Schenker Analizi'nde arka plandaki inişinin basamakları dizi dereceleri vasıtasıyla bildirilirken burada çizgisel bağlam solmizasyon heceleri yoluyla oluşturulmuştur. Ezgisel seyirde rastlanan, eser bütünündekinden farklı "yerel" bir modal tip, durağının altında formülü vasıtasıyla gösterilmiştir.

Buna göre ezgisel hareket; yapısal inişte *baş ses*¹⁵ olan Bb₃ perdesinin, ilk iş olarak, 1-3. ölçülerde G₃ (*G-sol-re-ut*) perdesine ilerlemesiyle başlamaktadır. Bu ilk yönelimin neden G₃'ü hedeflediği birkaç ölçü sonra açıklık kazanmaktadır: G₃, 1-8. ölçüleri kapsayan ilk cümlelerin durak sesidir. Dolayısıyla Bb₃ en önce bu önemli perde ile irtibatlanmaktadır.

Ön plan düzeyindeki bu iniş, ilerleyen ölçülerde A₃ (*a-la-mi-re*; 4. ölçü) ve G₃ (5. ölçü) seslerinin gelişiyile, daha geniş bir hacimle bir üst katmanda yinelenmektedir. Bu yinelenme sırasında, 4. ölçüdeki A₃ adımının G'ye ilerleme esâsında ilişkilendiği F₃, iki G₃ arasına girerek bir *komşu uzatması*¹⁶ yaratmaktadır. Dolayısıyla ilk beş ölçüde Bb₃-A₃-G₃ inişine eşlik eden bir G₃-F₃-G₃ işlemesi ortaya çıkmaktadır. Evvelce bahsi geçen ilk iki ölçüdeki Bb₃-A₃-G₃ inişi de bu orta plan hareketini yüzeye doğru taşıyarak bir başka katmanda önceden duyurmuş olmaktadır. Buna göre *baş ses* Bb₃, açıkça G₃ durağı ile ilişkilenecek neticesinde *fa-re* modal diadı üzerinden tanıtılmıştır.

6 ve 7. ölçüler ise Bb₃'ten başlayan orta plan hareketinin hedefini teşkil eden G₃ durağının, bu defa üst komşusuyla uzatılmasını sergilemektedir. 6. ölçüde, birinci ritmik modun *kısa* zamanında, G₃'ü uzatmak üzere üst komşusunun seçilmiş olması oldukça ilginçtir: A₃ perdesi, konumu gereği farklı bağlamlara yerleşmektedir. İlk, hemen öncesinde gerçekleşen büyük ikili komşu işlemini bu defa tiz tarafta yankılayarak G₃ etrafında simetrik bir uzatma yaratmaktadır. Pest hatla ilintili bu işlevin yanı sıra tekrar A₃'e çıkılarak üst partideki üçlü inişin son iki adımının yinelenmesi, G₃'ün duraklığını perçinlemektedir. Nitekim bu suretle ilk cümle, tıpkı ikinci cümle gibi, yüzey seviyesindeki ezgisel kadansını büyük ikili inişi ile yapmış olmaktadır.¹⁷ Dahası A₃ basamağının kulakta kalan işitsel izinin, G₃ ile 9. ölçüde geri gelecek olan Bb₃ arasındaki irtibatı yumuşattığı dahi hissedilebilmektedir. Bu uzatma ile ilk cümle noktalanmaktadır.

Ezginin ikinci yarısı, doğrudan ilk beş ölçünün tekrarı ile başlamaktadır. Ancak devamında oldukça kritik bir fark vardır: Bu cümlelerin çözüleceği merkez, ilkinden farklı olarak G₃ değil, *gamutun* bir sonraki adımı ve eserin nihâi kararı olan F₃ perdesidir. Dolayısıyla yüzeyde birebir yinelenen hareketler, bu yeni bağlamda yeni işlevler üstlenmektedir: Ön planda yeniden duyulan Bb-G inişi (9-11. ölçüler) ilk sekiz ölçüdeki kutuplanmaya referans yaparak *baş sesi* geri getirmektedir; sonraki iki ölçüde görülen A₃ ve G₃ ise, F₃'e doğru ilerleyen inişin müteakip basamakları olma mâhiyetini kazanmaktadır. Eser; tiz taraftan Bb₃'ten ve onun pest eşleniği olan G₃'ten yola çıkan hatların önce G₃'te buluşarak bir gerilim noktası yaratması, en sonda da F₃'ün gelişiyile kalıcı istirâhatin sağlanması ile tamamlanmaktadır.

¹⁵ Alm. *Kopfton*. Schenker Analizi bağlamında arka plan seviyesindeki inişin başlangıç sesi.

¹⁶ *Komşu uzatması* terimi ile, bir perdeden pest/tiz ikilisine uğramak üzere ayrılmak ve sonrasında geri ona dönmek yoluyla o perdeye bir "etki bölgesi" yahut "uzam" kazandırıldığı anlatılmaktadır. Üst katmanlardaki komşu sesler, grafikte sekizlik nota sapıyla belirtilmiştir.

¹⁷ Günümüzde erken müzik teorisi kapsamında ikili inişi ile ezgisel kapanış, *tenor kapanışı* (Lat., *clausula tenorizans*) olarak anılmaktadır. *Tenorizans* ve diğer ezgisel kapanış türleri için bkz: Turci-Escobar, 2007, s. 103.

Bu detaylandırmaların gözler önüne serdiği üzere *Chose Loyset*, görece küçük hacmine karşın oldukça ilginç bir modal yapı sergilemektedir. Müteakip kısım, analize dair kimi ilgi çekici hususlara münferiden odaklanmaktadır.

Dörtlü Yapısal İniş

İndirgemeye ilişkin ilk dikkat çekici husus, Schenker'in *temel çizgi*¹⁸ inişlerine yönelik bildirdiği normlardan ayrılan dörtlü yapısal iniştir. Schenker; tonal müzik bağlamında geliştirdiği teorisinde; arka plan seviyesinde, tonik triadının¹⁹ durucu derecelerinden birinden başlamak suretiyle üçlü, beşli veya sekizli mesafesini kat eden yanaşık inişler öngörmektedir (Schenker, 1979, s. 11-12).

Farklı olarak modal bir eser olan *Chose Loyset*'tin ezgisi ise, yüzey seviyesinde dahi görülebileceği üzere, hareketine Bb₃ sesinden başlamakta ve yanaşık adımlarla nihâî durak olan F₃'e inmektedir. Bu doğrusal yürüyüş, adımlarının taşıdığı niteliğe uygun olarak *fa-mi-re-ut* heceleri vasıtasıyla ifade edilmiştir.



Nota 5. *Chose Loyset*: Yapısal İniş ve Eşliği

Bu farkın kökeninde şüphesiz ki modal ve tonal müziklerin ontolojik farkı yatmaktadır. Schenkerci anlayışa göre tonal müziğin “arka planında” tüm yapısal seviyeleri yöneten triadik “doğal akoron” yatay ekseninde açılımı vardır: Doğal akoru var eden doğuşkanlar dizisi üyeleri, *temel yapının*²⁰ hem üst hem de pest partisinde arpejlenmektedir. Ancak üst partinin inici yöndeki hareketi, üyeler arası boşlukların geçit seslerle doldurulmasına binaen çizgiselleştirilmiştir (Schenker, 1979, s. 10-11). Dolayısıyla Schenkerci bakışta (tonal) müzik inşâsı; tek bir sonoritenin, yani tonik triadının, farklı katmanlarda çeşitli vasıtalarla içerik kazanması olarak özetlenebilmektedir.

Öte yandan, geleneği güncel bir bakışla yeniden yorumlayan kimi çalışmalar, modal müziğin kalbinde ise diadik bir nüve bulunduğu kanaatindedir. Bu bakımdan modal işleyiş; bu diadın bir kutbunu teşkil eden ve *cantus* geleneğinde (*modal*) *tenor* kisvesinde görünen bir ilk eksen ile diğer kutup olan *finalis* arasındaki ikiliğin, birbirini takip eden yapısal seslere aktarılması ve nihâyet *finalisin* ortaya çıkışıyla sonlandırılması olarak yorumlanmaktadır (Porterfield, 2014, s. 114-116). Bahsedilen aktarım süreci, ilk eksenin *finalisten* daima daha tizde bulunmasına binaen inici yönde gerçekleşmektedir. Doğaldır ki Schenkerci *temel çizgiden* farklı olarak triadik veya çizgisel olmak zorunda değildir ve adımlarının arkasındaki yapısal destek, armonik derecelerden farklı mahiyettedir. Tam da bu nedenle, aktarım adımlarının teşkil ettiği bütünlük, çalışma boyunca Schenkerci *temel çizgi* terimi yerine *yapısal iniş* kavramıyla karşılanmıştır.

¹⁸ Alm., *Urlinie*. Schenker Analizi'nde arka plan seviyesinde ortaya çıkan *temel yapının* çizgisel iniş biçimindeki bileşeni.

¹⁹ İng., *triad*. Kök, üçlü ve beşliden müteşekkil perde sınıfı (İng., *pitch class*) öbeği.

²⁰ Alm., *Ursatz*. Schenker Analizi'nde doğrusal bir *temel çizgi* (Alm., *Urlinie*) ile ona eşlik eden *bas arpejlemesinden* (Alm., *Bassbrechung*) müteşekkil arka plan oluşumu. *Temel yapı* için bkz: Schenker, 1979, s. 10.

Bu anlayışa uygun surette, incelenen eserdeki modal işleyiş; en kısa biçimde, *fa* nitelikli bir merkezde beliren dinamizmin yanaşık iniçi adımlar üzerinden iletilmesi ve nihâyet *ut* nitelikli bir durakta sonlandırılması olarak söze dökülebilmektedir.

Bu aktarımın adımları; daha önce analiz detaylarında dikkat çekilen yapısal destekleri²¹ sayesinde belirginleşmektedir. Bahsi geçen yapısal destek unsurları; *finalis* ile irtibatlı hattı teşkil eden, G₃ ve F₃ perdelerinden oluşan iki terimli (İng., *binary*) bir hareket meydana getirmektedir²². Çizgisel inişin adımları; ilk iki adımda kısa menzilli tâlî hareketler vasıtasıyla, son iki adımda ise hatların birleştiği noktalar olmak bakımından, bahsi geçen iki perdeden biriyle ilişkilendirilmektedir. Öte yandan bu iki perde, eser boyunca farklı katmanlarda farklı işlevlere sahiptir: F₃ önce alt bir katmanda G₃'ü işleyen bir komşu iken eser sonunda arka planda tüm hareketi sona erdiren kalıcı durak olarak belirlemektedir. İkinci cümlede yinelenen komşuluğu ise derin seviyelerdeki bir yapısal iniş adımı desteğidir. Diğer taraftan G₃ orta planda *baş sese* uzatılması için kutupluk yaparken özellikle ezginin sondan ikinci ölçüsünde F₃'e yönelik gerilimin had safhada biriktirildiği bir yapısal basamak konumundadır.

Kesintili İniş Olasılığı

Schenker Analizi'nin ortaya koyduğu, form üretici bir fenomen olarak *kesinti* (Alm., *Unterbrechung*); arka plandaki inişin nihâî hedefine varmazdan evvelki son adımında yarıda bırakılması ve yeniden *baş sese* dönüp ikinci defada tamamlanması biçiminde özetlenebilmektedir (Schenker, 1979, s. 36; 39).

Chose Loyset'te ilk cümleyi teşkil eden Bb-G inişi, tam da bu tanıma uyuyor gibi görünmektedir. Dolayısıyla belki de akla gelen ilk seçenek olarak, 8. ölçüde bir kesinti gerçekleştiği ve buna uygun surette, analizin aşağıdaki gibi şekillenmesi gerektiği mâkul bir önermedir:

fa mi re fa mi re ut

Nota 6. Alternatif Analiz: Kesintili İniş

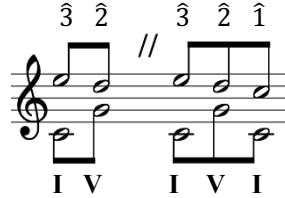
Görüldüğü üzere bu analiz önerisinde; “//” sembolünün işaret ettiği kesintiye kadar yapısal inişin üç adımı kat edilmiş, 9. ölçüde tekrar *baş sese* dönülmüş ve ikinci yarıda iniş

²¹ Çalışma kapsamında yapısal destek ile anlatılmak istenen; yarattıkları bağlam sayesinde yapısal seslerin seçiminde belirleyici olan, böylesi seslerle hareket/yönelim/işlev bakımından ilişkili unsurlardır.

²² Nitekim söz konusu iki perde arasındaki “gelgit”, çalışmanın ilerleyen kısımlarında görüleceği üzere oldukça önemli bir başka açılımda da karşımıza çıkmaktadır: G₃'ün son ana kadar süregiden hâkimiyeti, ezginin son notasına dek modun kimliğine yönelik farklı bir sanı uyandırmaktadır.

tamamlanmıştır. Ezginin açık-kapalı bitişli yapısı da, kesintili arka plandan doğan iki kısımlı form normuna²³ paralel görünmektedir.

Hâl böyleyken bu alternatif analizin daha yakından incelenmesi, kesinti önermesini tekrar düşünmeyi gerektirecektir. Bu noktada; en önce Schenker'in kesinti fikrini irdelemek yerinde olacaktır.



Nota 7. Schenkerci Jenerik Kesinti

Yukarıda da görüldüğü üzere Schenkerci bir kesintide; tonik derecesi bağlamında ortaya konan bir *baş sest*ten başlayan iniş, dominant armoni dâhilinde var olan 2. dizi derecesinde (2̂) duraklamaktadır. Kesintiyle ortaya çıkan “yarım kalmışlık”, tekrarlanan inişin hedefine ulaşmasıyla giderilmektedir. Hedef ses 1̂ ise, doğal akorun kökenindeki doğuşkanları üreten temel sesi (İng., *fundamental tone*) temsil etmekle daha en baştan “dönülecek yuva” niteliğindedir²⁴.

Burada incelememiz açısından kritik olan hususlar, tonal bir *temel yapıyı* biçimlendiren kesinti için tonal merkezin/hedefin en baştan açıkça bilinmesi ve buna bağlı olarak, Schenker'in de belirttiği gibi (1979, s. 39) kesinti anında (bu merkezin karşı kutbu olan) dominantta, toniğe ilerlemeye yönelik bir gerilim biriktirilmesidir.

Buradan hareketle, *Chose Loyset*'teki olası kesintinin bu nitelikleri yansıtmadığı anlaşılmaktadır. Eserin başında modun kimliği hakkında farklı bir sanı oluşması bakımından sözde kesintinin gerçekleştiği noktada bir tamamlanmamışlık hissi uyanmamaktadır. İnişin nihâi hedefi, yani *finalis* baştan açık edilmediğinden, eserin hemen başında Bb₃ sesinin ilk defa ilişkilendiği G₃ muhtemel hedef olarak anlaşılmaktadır. Bu muhtemel hedefin, 6-8. ölçülerde “resmiyet” kazanmasına binaen 8. ölçüde kesintiye uğratılan, yarım kalan bir yapı algısı oluşmamaktadır. Hatta esere bir bütün olarak bakıldığında kesintiye uğrayan tek bir *temel yapı* yerine birbirine eklemlenen iki ayrı çizgi izlenimi doğmaktadır: İlk yarıda Bb₃'ten G₃'e bir üçlü, ikinci yarıda ise Bb₃'ten F₃'e bir dördümlü iniş tüm unsurlarıyla açıkça görülmektedir. Buna binaen 1-8. ölçülerdeki Bb-G inişini, bir *temel çizgi* parçası olarak değil, kendi içinde bütün teşkil eder surette, *baş sesi* farklı bir modal tip dâhilinde ortaya koyan bir detaylandırma olarak yorumlama yoluna gidilmiştir.

Kesinti aleyhindeki bu görüşü güçlendiren bir diğer argüman ise, Bb₃-A₃-G₃ yapısal tekrarlarının varlığıdır. Söz konusu üçlü iniş; eserin üçte ikisinden fazlasında, ön ve orta planlarda yinelenmiş durumdadır. *Mi* basamağını destekleyen A₃-F₃ ilişkilenebilir dahi bu üçlü motifini yankılamaktadır. Öte yandan kesintiye oluşturan ikili (3̂ – 2̂), dördümlü (5̂ – 2̂; 8̂ – 5̂) veya yedili (8̂ – 2̂) yürüyüşlerin yapısal motif²⁵ teşkil edemeyeceği âşikârdır. Dolayısıyla; özel bir modal tipe işaret eden, *baş sesin* yapısal desteği mahiyetindeki bir üçlü inişin *baş ses* uzatması kapsamında yineleniyor olması, kesintiye nazaran daha tutarlı bir yorum olarak görülmektedir.

²³ Kesinti sonucunda ortaya çıkan iki kısımlı form için bkz.: Schenker, 1979, s. 132.

²⁴ *Temel çizginin* 1̂'e inme zorunluluğuna ilişkin olarak bkz.: Schenker, 1979, s. 13'te 5 numaralı dipnot.

²⁵ Yapısal motiften kasıt, farklı katmanlara yayılmak yoluyla eserde bütünlük sağlayan örüntülerdir.

Baş sesin teşekkülü bakımından adeta bir yapısal motif olarak kullanılan Bb-G üçlü inişinin eserin büyük bir kısmına yayılmış olması gerçeği, bizi bir sonraki kritik hususa getirmektedir.

Modal Kimlik “Sürprizi”

Yapısal işlevi ne olursa olsun, ilk cümlelerin, ezgi bütününden farklı bir modal tip sergilediği açıktır. Burada; *Re (G): fa-re* formülüyle betimlenen, G₃'e aktarılmış bir *Protus plagalis* sonoritesi mevcuttur.

Hatta *Re (G): fa-re* tipi parçada o denli baskındır ki, mevcut Orta Çağ dans ezgilerinin tümünü günümüz dizekli notasına aktarmış olan McGee dahi, en sonda gelen kritik G₃-F₃ adımını yok saymaktadır: “ ‘Chose Loyset’ yazmada üç kısım olarak işaretlenmiştir, lâkin gerçekte aynı ezgisel figür altı defa yazılmıştır.” (1990, s. 38)²⁶.

Gerçekten de parçanın son sesi olarak gelişine kadar F₃ *finalisine* bir gönderme bulunmamakta, neredeyse eser bitene kadar karar sesinin G₃ olduğu izlenimi süregitmektedir.

Bu örnek, modal müziğe dair son derece önemli bir fenomeni bir kez daha hatırlatmaktadır: Ezgisel seyrin nihâî çözümünün ancak en sonda verilmesine binaen, bir eserin modal kimliği *finalis* gelene kadar belirsiz kalmaktadır. Orta Çağ nazariyatının en önemli isimlerinden Arezzolu Guido; ünlü *Micrologus* risâlesinde, Latince bir kelimenin dil bilgisel işlevinin son hecesinin çekimi vasıtasıyla belirlenebilmesine benzer şekilde hangi modun söz konusu olduğunun da ancak *finalis* geldiğinde anlaşılabilirliğini bildirmektedir. Bir diğer ifadeyle, ancak *cantus* sona erdiğinde öncesinde olanlar anlam kazandığı için, kişi modal yargıyı *finalisi* işitene kadar ertelemelidir²⁷.

Hâl böyleyken gerçekleştirilen analiz; yüzey seviyesinde rastlanan modal muğlaklığın, yapısal seslerden birinin daha derin katmanlardaki detaylandırılma biçimine bağlı olarak ortaya çıktığını tespit etmiştir. Anımsanacağı üzere, işitmeye *Protus plagalis* sonoritesi olarak yansıyan süreç; yapısal bakımdan, *baş ses* Bb₃'ün G₃'le ilişkilendirmek yoluyla ortaya konulmasıdır. Modal müzik dağarındaki diğer örneklerde de benzer durumların mevcudiyeti şüphesiz ki araştırılmaya değerdir. Bununla birlikte yüzeydeki “aldatıcı” modal izlenimlerin yapısal seslerin teşekkülünde rol oynuyor olduğu fikri, kuvvetli bir varsayımdır²⁸.

III. Sonuç

Çalışmada gerçekleştirilen indirgeme yoluyla tedkik, *Chose Loyset*'in sınırlı hacmi ve yüzeydeki yalın görüntüsüne karşın kayda değer bir müzik içeriğine sahip olduğunu gözler önüne sermiştir.

Partide üç kez işitilen ve *Ut (F):fa-ut* biçiminde formülleştirilmiş olan ezgi, tonal arka plan normlarında rastlanmayan biçimde dörtlü bir yapısal iniş sergilemektedir. Söz konusu inişin basamakları, son durağı teşkil eden *finalisin* niteliğine referansla *fa-mi-re-ut* heceleriyle ifade edilecek surette, Bb₃'ten F₃'e bir yanaşık ilerleyiş mâhiyetindedir. Modal diadlar kapsamında

²⁶ Cümlelerin orijinali şu şekildedir: “ ‘Chose Loyset’ is marked off in the manuscript in three sections, but actually the same melodic figure is written out six times.”

²⁷ Bkz: *Micrologus*, Capitulum XI (Erişim: 27.07.2022, <https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/GUIMIC>).

²⁸ Porterfield'in indirgemelerindeki benzer yorumlar için bkz: 2014, s. 111; 131, 162; 167; 184 vb...

fa-ut olarak simgelenen dörtlü inişe, farklı katmanlarda farklı işlevler üstlenen G_3 ve F_3 perdelerinden ibâret iki terimli bir hareket eşlik etmektedir.

İki cümleden oluşan ezgide ilk cümlelerin *finalisten* bir önceki basamakta tamamlanması, kesintili bir yapısal iniş olasılığını akla getirmektedir. Buna karşın bu kalışın Schenkerci kesintinin kritik özelliklerinden yoksun oluşu ve olası kesintiyi meydana getiren üçlü yürüyüşün gerek aynı gerekse farklı planlarda yinelenmek bakımından bir yapısal motif gibi kullanılması, kesinti aleyhinde bir değerlendirmeye gerekçe teşkil etmiştir.

Ezgide, kalıcı durağı teşkil eden F_3 *finalisi* en sonda belirene dek farklı bir modun işlendiği izlenimi hâkimdir. Bu muğlaklığa; yapısal inişin *baş sesinin* ortaya konulmasında farklı bir modal tipten yararlanılmasının sebebiyet verdiği tespit edilmiştir.

Bilindiği üzere anadilimizde, Orta Çağ müziğine dair yayınlar dikkat çekecek derecede azdır. Bilhassa güncel yaklaşımlarla yoğrulmuş, ufuk açıcı, özgün çalışmalara ihtiyacımız ortadadır. Hiçbir analizin nihâî ve mutlak olmadığı bilinciyle, bu analitik çalışmanın merceğine aldığı esere yönelik bir ilgi uyandırması ve modal müzik analizlerine özgün bir katkı sağlaması büyük bir mutluluk kaynağı olacaktır.

KAYNAKLAR

Apel, W. (1949). *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*. ABD: The Medieval Academy of America.

Everist, M. (2007). *Motets, French Tenors, and the Polyphonic Chanson ca. 1300*. The Journal of Musicology, 24(3), s. 365-406.

Guido d'Arezzo *Micrologus*. Erişim: 27.07.2022, <https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/GUIMIC>

Judd, C. C. (1992). *Modal Types and "Ut, Re, Mi" Tonalities: Tonal Coherence in Sacred Vocal Polyphony from about 1500*, Journal of the American Musicological Society, 45(3), s. 428-467.

McGee, T. J. (1990). *Medieval Instrumental Dances [Kindle Edisyonu]*. ABD: Indiana University Press.

Page, C. (1993). *Johannes de Grocheio on Secular Music: A Corrected Text and a New Translation*. Plainsong and Medieval Music, 2(1), s. 17-41.

Porterfield, R. (2014). *Melodic Function and Modal Process in Gregorian Chant*. [Doktora Tezi]. City University of New York, ABD.

Schenker, H. (1979). *Free Composition*. (E. Oster, Çev.). New York: Longman Inc.

Stakel, S. L., Relihan, J. C. (1985). *The Montpellier Codex Part 4: Texts and Translations*. H. Tischler (Ed.). ABD: A-R Editions.

Turci-Escobar, J. (2007). *Softening the Edges: Cadential Attenuation in Gesualdo's Six Books of Madrigals. Theory and Practice*, 32, s. 101-135.