

### GİRİŞ

Müzikli anlatımdaki “Melodi” kavramıyla, tiyatral anlatımdaki “dramatik aksiyon” ve “olay dizisi” kavramları arasında önemli benzerlikler görülmektedir. Her iki anlatımın “motoru” gibi görünen, “melodi”, “dramatik aksiyon” ve “olay dizisi” kavramları işlev yükledikleri anlatımın temel öğeleri olarak kabul edilebilir. Çünkü irdelediğimizde “melodi”nin müziğin temel özelliği, bunun yüzeydeki en yalın görünüşü ortaya çıkacaktır. Yine, “dramatik aksiyon”un, “dramatik bir durum yaratan” eylemin başlangıcı olarak ele alınması ve bunun “olay dizisinin” de başlamasına yol açması biçiminde tanımlanması olanaklıdır. Bu bağlamda “melodi”yi “müzik cümlesi” olarak ele alırsak, bu cümlelerin giderek paragrafları oluşturduğunu; “dramatik aksiyon”un olay başlatan ve geliştiren cümlelerinin de olay dizisi oluşturduğunu söyleyebiliriz. Ancak bu yargılarımıza temel aramak için, yukarıdaki kavramlar üzerinde derinlemesine durmak ve gelişimlerini, özelliklerini genişlemesine ele almak zorundayız.

Bunun için öncelikle, “müzikli anlatımda melodi” kavramı üzerinde durmalıyız.

### MELODİ KAVRAMI

Bir müzik eserinin belirli bir zamanı dolduran ses topluluğu olması bazı kaynakların ileri sürdüğü bir düşüncedir.<sup>1</sup> Bir müzik eserini oluşturan üç önemli müzik elemanından ilki “melodi”dir. Diğerleri ise, “armoni” ve “ritm”dir. Bunlar birbirine çok sıkı biçimde bağlı olup, çoğu zaman da birbirlerinden ayrılmazlar.

Melodi müzik cümlesidir. Eseri bize anlatan kısımdır. Melodisiz eser olmaz. Bütünüyle insanın aklına ve duygularına hitap edecek biçimde aralarında bağıntıları olan çeşitli yükseklikteki sesler toplamı olan melodi, eserde belli bir havayı oluşturur. Ezginin yatay görünüşü ile kuruluşu ve bağlantısı armoniyi meydana getiren bağımsız ve eş zamanlı ses bütünlerinin, yani akorların düşey görünüşü birbirine karşıttır. Aynı anda çalınmak amacıyla yazılan birden çok ezginin üst üste konması, kuruluşu kontrpuan kurallarına

\* Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü Başkanı.

<sup>1</sup> *Müzik Ansiklopedisi* 3, Sanem Matbaası, Ankara, 1985, s. 886.

bağlı olan çok sesliliğini oluşturur.<sup>2</sup>

Melodi, müziğin yüzeydeki görünüşüdür. Perspektifi olmayan bir resim nasılsa armonisi bulunmayan bir melodi de o kadar çıplaktır. Ancak melodi, çağlar boyunca müziğin temel özelliği olmuştur.

Türk Musikisi'nde name olarak da adlandırılan melodi Arapça "lagam", "Cem'ul-Cem'i: lagamat" sözcükleri ile karşılamaktadır. Aslında ses demektir.

Yılmaz Öztuna, Türk Musikisi'nde genellikle "motif" anlamında da kullanıldığını belir-  
tip, şu açıklamayı yapmaktadır:

*"Bu şekilde bir lahin parçasının teşekkülüne esas olan kısım demek olur. Seslerden name, namelerden cümle, cümlelerden hane, hanelerden müstakil musiki eseri inşa edilir. Türk. Ezgi, Ir, Fars. Neva, Yun. Melos, Fransızca Mélodie, İngilizce Melody, Almanca Melodie, İtalyanca, İspanyolca, Portekizce Melodia. Bu manada Arapça Farsça-  
da pek çok kelime vardır (...)"<sup>3</sup>*

Faruk Yener, melodiyi, "ritm" ögesinden yararlanarak bir biçim için art arda dizilmiş notalar"<sup>4</sup> olarak tanımlıyor. Bu bağlamda ritm ögesine değinecek olursak, eserin hareketini ve karakterini doğuran bir öge olduğunu söyleyebiliriz. Melodi, armoni ve ritmin birleşmesiyle bir müzik eseri ortaya çıkar. Eserin bir anlamı, bir hareketi vardır. Müzisyenin ifade etmesi gereken nokta da bu anlam ve harekettir.

Yabancı bir kaynakta ise melodi üzerine şu açıklamaları görürüz:

*"Bazı biçim ya da modellere sahip olan müzikal tonlar dizisi. Genel olarak melodi, uyumun ya da tonların eş zamanlı seslendirilişinin aksine olarak yatay -birbirinin peşi sıra işitilen- nota dizeleri ile kendisine ait müziğin görünüşüdür. Melodi, bir zaman periyo-  
dunun başından sonuna kadar hareketi, başlangıç noktasından en son hedefe dek perde değişimini gösterir."<sup>5</sup>*

Aynı kaynakta bunun, bazı ilkel insanlarda olduğu gibi kromatik (seslerin yarımşar ton arayla birbirlerini takip etmesi) olarak, ya da daha geniş aralıklı sıçrayışlarla bileşimde, değişebilen tarzlarda meydana getirebilir. Mevcut uyum sistemimizin etkisi altında melodilerin çoğu portenin bir çizgisi ya da aralığı yoluyla, hareketli normlarla doldurula-  
bilen ya da doldurulamayan akor (bir arada çalınan ahenkli birkaç çeşit nota) notalar arasındaki boşlukla bir akoron yataylığının arkası ile çözülebilir.

Bir başka yabancı kaynakta melodi, şu biçimde ele alınmaktadır:

*"Bir ritmik modelde çeşitli tonların bir sıra halinde ses tonu ile düzenlemesini yapmak Melodi, müzikte en anlamlı parçadır, olasılıkla da ilk melodi aracı insan sesiydi."<sup>6</sup>*

Türkçe'de "ezgi", "hava" sözcükleriyle de karşılanan "Melodi"nin kaynağını aslında sözden ve danstan aldığı pek çok kaynağın üzerinde birleştiği bir noktadır. Eski çağlarda melodinin türeyişi bu yolla gerçekleşmiştir. Bunun en iyi kanıtı, şiirde iç seslerin, kendi konumunda melodinin bulunması olgusudur. Bunu genelleştirecek olursak, çeşitli yazılarda (deneme, makale, inceleme, v.b.) "satır arası" diye betimlenen olgunun içinde çeşitli anlamları taşıması olduğunu söyleyebiliriz. Yine çeşitli yazın türlerinde (öykü,

<sup>2</sup>Müzik Ansiklopedisi 2, Sanem Matbaası, Ankara, 1985, s.491

<sup>3</sup>Öztuna, Yılmaz, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi 2*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990, s.96.

<sup>4</sup>Yener, Faruk, *Müzik Kılavuzu*, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1970, s.310

<sup>5</sup>Thompson, Oscar (Edit by). *The International CYCLOPEDIA of Music and Musical*. J.M.Dent and Sons Ltd, London, 1975, ss:13665-13666.

<sup>6</sup>Lloyd, Norman, *The Golden Encyclopedia of Music*, A Division Of Western Publishing Company Inc., New York . 1968

roman v.b.) "anlatılanın altındaki anlam" bu kapsamda değerlendirilebilir. Dramatik Öz'ün Anlatım Biçimleri'nde de bu olgu en belirgin ve bizi ilgilendiren yönüyle ortaya çıkmaktadır. Dramatik Öz'ün aktarılmasında üç küme vardır. Bunlardan birincisi, Sahne Sanatları, ikincisi Görüntü Sanatları, üçüncüsü Radyofonik Oyun'dur. Dramatik, oynanmak üzere biçimlendirilen bir tasarımdır. Eylemle varolur ve bu eylemi oyuncu gerçekleştirdiğinden, yukarıda sözünü ettiğimiz, "melodinin bulunması olgusu" özellikle Sahne Sanatları'nda tüm "canlılığı"yla kendini göstermektedir.

Gerçek yaşamda ya da sahnede aynı sözcüklerle oluşturulan cümleleri değişik melodilerle söylemek olanaklıdır. "Özür dilerim", söyleyiş biçimlerine göre şu anlamlara gelebilir: "Üzgünüm", "söylediğinizi anlayamadım", "sizinle aynı fikirde değilim", "kusura bakmayın", "akıllıca konuşmuyorsunuz".

Özdemir Nutku, oyunculukta tümceleri değerlendirme işinin hem önemli, hem de gerekli olduğunu söyleyip, "melodi"yle ilgili olarak şunları vurgulamaktadır.

Tümce parçalanmaz; duygusal ve mantıksal bir bütündür ve tek bir solunuma ve melodi dalgasıyla sağlanmalıdır. Şiirde de, tümce, tek bir soluma ve melodi dalgasıyla sağlanan duygusal ve mantıksal bir bütün olarak kabul edilmelidir. Şiirde birkaç dize (bazen daha çok) tek bir tümceyi ortaya çıkarır.<sup>7</sup>

Tümceleri değerlendirmenin önemi kadar onları oluşturmanın, istenilen anlamı var etmenin yazara da önemli görevler yüklediği yadsınamaz bir gerçektir. Bunun için yazar dili iyi kullanmalı, dile karşı duyarlılığını geliştirmeli, onun melodik yapısını da içinde duyumsayabilmelidir. Çünkü yazarın özellikle oyun yazarının işi çok zordur. Çünkü oyuncu bir tek rolü canlandırır. Oysa yazar, bütün rolleri kafasında canlandırdıktan sonra dramatik anlatımın özelliklerine uygun olarak, seçtiği türün de özelliklerine uyan bir dille yansıtmak zorundadır. Bu dilin yapısında da doğal olarak ezgisel (melodik) özellikler bulunur. Oyuncu yazarın oluşturduğu tümcelerin melodik yapısını çok iyi kavramalı ve en doğru anlamı var edecek biçimde, tavrına da uygun olarak verebilmelidir.

Özdemir Nutku'nun Grebanier'in **Playwriting** adlı yapıtından aktardığı Latince, "Puer bonus filiam agricolae amat" yani "İyi kalpli oğlan, çiftçinin kızını seviyor" tümcesinde, sözcüklerin yerlerinin değiştirilerek, farklı anlamlar oluşturduğunu görmekteyiz. Yukarıdaki örneğin tersine, burada kurulan tümceler, söylenecek melodinin de ipuçlarını vermektedir:

1. İyi kalpli oğlan, çiftçinin kızını seviyor.
2. Oğlan iyi kalpli, çiftçinin kızını seviyor.
3. Kızını seviyor çiftçinin iyi kalpli oğlan.
4. Çiftçinin kızını seviyor iyi kalpli oğlan.
5. Seviyor iyi kalpli oğlan çiftçinin kızını.
6. Seviyor çiftçinin kızını iyi kalpli oğlan.<sup>8</sup>

Birinci tümcede görüldüğü gibi vurgu "iyi kalpli oğlan" Sonraki önemli sözcük de "seviyor"dur. Öyleyse buradaki söyleyiş, "melodik anlam" iyi kalpli bir oğlanın çiftçinin

<sup>7</sup>Nutku, Özdemir, *Sahne Bilgisi 1*, İzlem Yayınları, İstanbul, 1982, s.217

<sup>8</sup>Özuna, Yılmaz, *Oyun Yazarı*, İzlem Yayınları, İstanbul, 1965, s.65.

kızını sevdiği yolunda olacaktır. İkinci örnekte ise, vurgu “oğlan” iye “iyi kalpli” üzerinde olduğundan, oğlanın kötü değil iyi kalpli olduğu yolunda bir söyleyiş gerekecektir. Üçüncü örnekteyse, vurgu “kızını” sözcüğündedir, yani sevilen çiftçinin kardeşi, karısı ya da herhangi bir yakını değil, kızıdır. Dördüncü örnekte vurgu “çiftçinin” üstünde, yani başkasının değil, çiftçinin kızını seviyor oğlan. Beşinci örnekte “Seviyor iyi kalpli oğlan” da vurgu, öyleyse seven iyi kalpli oğlan, başka birisi değil. Altıncı örnekte ise vurgu, “Seviyor çiftçinin kızını” sözcüklerinde, bunun da anlamı sevilen çiftçinin kızı, başka birisi değil.<sup>9</sup>

Buradaki örnekler, sözcüklerin yerinin değiştirilmesiyle, anlamın değişimini gündeme getirir ancak bize nasıl bir melodiyle söyleneceğinin ipuçlarını sunar. Şimdi “Melodi”yi biraz daha açabilmek için özelliklerine değinelim.

### MELODİ’NİN ÖZELLİKLERİ

Bir melodi çizgisinin tanımlayıcı özelliklerini üç kümede ele almak olanaklıdır:

1.Çıkan, inen, kavislenen, zaman zaman tekrarlanan ya da kendine özgü daha başka biçimlerde hareket eden melodinin başından sonuna kadar bir dış çizgisi bulunmaktadır. Örneğin: “Benden selam olsun Bolu beyine” adlı türkü “Hey hey, yine de hey hey” sözleriyle tiz bir noktadan başlar; bir süre bu tiz bölgede direnir; sonra yavaş yavaş inerek karar noktasına ulaşır. Bu türkünün melodisi, yukarıda bir süre kaldıktan sonra yatık bir eğimle aşağı inen bir çizgiyle gösterilebilir. Bir melodinin hareketi atlamalı ya da bitişik olabilir. Atlamalı harekette uzak seslere sıçrayarak ulaşılır; bitişik harekette ise melodi adım adım ilerler. Hareket, melodinin dış çizgisinin ortaya çıkmasına katkıda bulunur.

2.Her melodinin, en pesle en tiz sesleri arasında kalan bir alanı vardır; melodi insan kulağının algılayabildiği notalar tayfı içinde belli bir mekanı kaplar. Bazı ilkel melodilerin alanı iki ya da üç sestem oluşur (örneğin, “yağ satarım, bal satarım” tekerlemesinde üç ses). Mozart’ın K.427 Do Minör Missa’sının “Kyrie Eleison”undaki soprano solusunun alanı ise iki oktava yayılır.

3.Melodinin bir de ses dizisi vardır. Müziksel bakımdan çok gelişmiş kültürlerde diziler, melodinin temelini oluşturur. Bir melodinin ses dizesinin yapısı, melodinin temel özelliğini belirler. Bununla birlikte melodi, dizi kavramından da önce gelir. Uzakdoğu müziğinin pentatonik melodileri ile bazı çocuk tekerlemelerinin iki ya da üç sesli yapısı buna örnektir. “Yağmur yağıyor, seller akıyor” tekerlemesi (aynı “yağ satarım, bal satarım”da olduğu gibi) sırasıyla birbirleriyle büyük ikili aralık oluşturan üç sestem kurulmuştur ve bitiş sesi ortadaki sestir. Batı Avrupa’nın armonik minör dizisi, majör dizide bulunmayan bir aralık içerir. Bu, birçok melodiye ilginç bir nitelik kazandıran artık ikili aralıktır (örneğin, La bemol-Si). Afrika ve Avrupa melodileri ise bazen (örneğin, üçlü ya da dördü) aralık zincirlerinden oluşur.

Bir melodi, temel çizgisinden çıkmamak koşuluyla süslenebilir. Bir melodinin süslenmesinde, süsleme notları (apozyatürler, triller, kaydırmalar, tremololar... vb.) ve standart

<sup>9</sup>A.g.y. ss. 65-66



perdeden hafif sapmalar gibi küçük melodi öğeleri kullanılabilir. Avrupa müziğinin büyük bölümünde süsleme vardır. Batı müziğinin dışındaki Türk, Hint, Arap, Japon gibi pek çok müzikte ise süsleme temeldir.

Bazı müzik sistemlerinde mod ya da melodi kalıbı adı verilen yapılar vardır. Bunlar melodilerin inşa edilmesinde kullanılan karmaşık formüller niteliğindedir.<sup>10</sup>

Melodinin konuşmadan ortaya çıkması büyük bir olasılıktır. Bütün konuşma biçimleri melodinin iki temel özelliğine sahip olması konusunda bir kaynaktan şu bilgileri almaktayız:

1. Bir sesin tiz ya da pest olmasını sağlayan ve titreşimlerin hızıyla ölçülen niteliklerin değişik biçimlere bürünmesi

2. Ritm ve hecelerin uyumu. Dilbilimde kullanılan vurgular ve hecelerin sayısal özelliği ritmi oluşturur. Bir sözcüğü bazıları bir hecesini fazla vurgulayarak ya da yüksek sesle; bazıları incelterek veya uzatarak söyler. İşte melodi budur.<sup>11</sup>

### MELODİNİN İFADE EDİLMESİ

Bir eserin ifadesinde aksanların büyük rolü olduğu kesindir. Ancak, eseri oluşturan melodilerin, yani müzik cümlelerinin ifadesi de aynı derecede önemlidir.

Müzik cümlelerinin ifadesine "phraser" (frazе) denir. Bir cümleyi ifade etmek için, önce o cümlenin yapısını görmek ve bölümlerini belirlemek gerekir. Cümlenin kısımları, yani "period"ları ortaya çıkarıldıktan sonra, en yüksek noktası işaretlenir ve yüksek noktaya doğru bir çıkış hazırlanır. Bu cümle kısımlarının bilinmesi, nerede virgül, nerede noktalı virgül ve nerede nokta geleceğini açıkça görmek içindir. Çünkü, müzik cümlesi ile edebiyat cümlesi arasında büyük yakınlık vardır. İkisinde de önemli kısımlar, durak yerleri, önemli sözcükler ya da sesler bulunur. Sonra da o cümleyi söylerken karşımızdakine merhametini anlatmak için sesimizi bazı sözcüklerde kuvvetli çıkarırız, bazılarında da biraz hafifletiriz. Cümlenin gerçek anlamı işte o zaman iyice belirir. Hatta aynı bir cümlenin sözcüklerine başka başka kuvvetler verilirse, anlamı da her seferinde değişik olabilir.

Bir melodinin anlamını belirtmek için de, böylece bazı sesleri kuvvetli, bazılarını hafifçe çalmak gerekir. Buna "nüans yapmak" denir. Bir melodi hiç nüans yapmadan çalınacak olursa, renksizleşir, anlamını yitirir. Ancak, bazı bestecilerin isteği üzerine, özellikle düz icra edilecek eserler, ya da eser bölümleri de vardır.

Müzikte nüans elemanları şunlardır: forte, piano, crescendo ve decrescendo. Yani, kuvvetli, hafif, kuvvetlenerek ve hafifleyerek... Bu dört elemanın değişik dereceleri vardır. Kuvvetli nüansın (mf, f, ff, fff); hafif nüansın (mp, p, pp, ppp) gibi dörder dereceleri olduğu gibi, çeşitli biçimlerde çalınabilir.

Bu nüans dereceleri bazı bestecilerin eserlerinde açık açık gösterilmekle beraber, bazılarında da gizlidir, ya da icracının istediğine (yorumuna) bırakılmıştır. Besteci tüm nüansları yazsa bile, duyduklarının hepsini kağıt üzerine dökmesi olanaksızdır. Bu olanaksızlık, icracıya her ne kadar özgürlük tanıyorsa da, bunları stile göre ve en doğal

<sup>10</sup>Anna Britanica Ansiklopedisi Cilt 22. Hiliriyer Yayınları, İstanbul 1994, ss: 241-242.

<sup>11</sup>Müzik Ansiklopedisi 3, Sanem Matbaası, Ankara, 1985, s.810

ifadenin gereklerine uyarak kullanmak zorunluluğu vardır.

Nüanslar, bir eserin çeşitli kısımlarını birbirine bağlamak suretiyle onu bir bütün haline koyar. Aynı zamanda da tablonun aydınlık ve karanlık kısımlarını belirtir. Her cümle kendi yapılışına göre nüanslanmalıdır.

Nüans kurallarının en önemlisi şudur:

“Çıkıcı bir geçitte eserler giderek güçlenir (yani crescendo yapılır), inici geçitte ise sesler giderek hafifletilir (decrescendo yapılır)”. Bu kural cümlelerin ifadesinde büyük rol oynar ve doğal bir kuraldır. Cümlelerin kısımları saptandıktan sonra, çıkıcı kısımlarda sesleri kuvvetlendirmek, inici kısımlarda ise hafifletmek suretiyle cümlelerin en yüksek noktası belirtilmiş olur.

Cümle ya da cümle kısımlarının bitişleri, son sesler hafifletilerek belli edilir. Sesleri hafifletmek (decrescendo) sükunete gidişi ifade eder. Bir cümlelerin sonu, ya da bir eserin sonu da, bir ses hareketinin bitişidir. Bu bitiş etkisi, seslerin giderek söndürülmesiyle verilebilir. Fakat, parlak ve güçlü bir bitiş gerektiren eserler de vardır. Bunların bitişleri besteci tarafından kuvvetli nüanslar yazılarak saptanır.

Kısaca aktardığım bu doğal müzik kurallarının uygulanmasıyla bir müzik cümlesini doğru olarak ifadelendirmek mümkündür. Ancak, o cümleye refakat eden kısmın yapılışı, armonik bünyesi, ritmik hareketi de göz önünde tutulmalıdır. Cümlelerin ifadesi kadar, bu “ikinci plan”ın (yani refakat edici kısmın) da değeri verilmelidir.

Şurası bir gerçektir ki, melodi, eşlikçi kısımdan daha belirgin çalınarak her zaman ön planda tutulmalıdır. Ama armoni ya da kontrpuan figürleri de melodi kadar önemlidir; ihmal edilemezler. Hatta çok zaman, melodinin ifadesi o eşlikçi kısmın hareketine ve yapılışına göre renk alır. İkinci planın ifadesi için armoni ve kontrpuan kurallarını bilmek fazlasıyla işe yarar. Bir tonalitenin kuvvetli dereceleri, modülasyonlardır. Dissanon akorlar ve sert etkileri hep ifadenin düzgünlüğünü sağlayacak yararlı bilgilerdir. İfadenin ayırt edici niteliği, açık ve dakik olmaktır. Ufacık bir ritm, ses, pedal ya da nüans yanışı, eseri bozmaya yeter. **İcracı kendini dinlemeye** alışmalı ve en küçük kusurlarına bile göz yummamalıdır. Bu bağlamda **Schumann**’ın bir öğüdü var: “Daima en iyi müzisyen yanınızda sizi dinliyormuş gibi çalınız!”<sup>12</sup>

## MELODİ’İN EVRİMİ

Melodi kaynağını aslında “söz”den ve “dans”tan alır. Eski çağlarda melodinin türeyişi bu yolla gerçekleşmiştir. Özdemir Nutku, ilkel insanın doğayla olan ilişkilerinde, tiyatroyun ortaya çıkmasında etken olan av törenlerinden söz etmektedir. Bu av törenlerinde melodileri ve belli anlamlara gelen sesleri gördüğümüzden söz eden Nutku, taklit ve dansın varlığından söz ediyor. Binlerce yıl önce yaşayan ve hayvan postları giyen insanlar, bir ateşin çevresinde atlayıp zıplayarak korkunç sesler çıkarıyorlarmış. Yüzlerine korku verici, büyük maskeler takan bu insanların ellerinde de yay, ok ve ilkel baltalar varmış. Ateşin çevresinde dans eden bu insanlar avlarının başarısını dile getirmek için bu ilkel

<sup>12</sup>A g. y., ss 887-888

oyunları oynuyorlarmış.

*"Bu ilkel oyunlarda oyuncular önceleri ellerini çırparak ya da ayaklarını yere vurarak bir tartım buluyorlardı. Sonradan bu oyuna ezgiler girdi ve belli anlamlara gelen sesler. Bu oyunlar av törenlerinden doğa güçlerine olan saygıyla karışık korkuya kadar gelişti."*<sup>13</sup>

Cevat Çapan ise, "İlkel diller"den söz ederken, bunları ikiye ayırmakta, "gündelik konuşma"yla "şiirsel dil" arasında kesin bir ayırım olmadığını söylemektedir. Bu konular da George Thompson'dan alıntı yapan Çapan, konuşmasının ortaya çıkışını şöyle aktarmaktadır:

*"Başlangıç evrelerinde üretim çalışması topluca yapılırdı. Bir çok insan elbirliği yaparak birlikte çalışırdı. Bu koşullar altında araçların kullanılması yeni bir bildirişme yolu çıkardı ortaya. Hayvan seslerinin anlatımı sınırlıdır. Sesler insanda açık saçıklık kazanmış, gelişip düzenlenerek çalışan toplulukların hareketleri arasında bir uyum sağlamıştır. Böylece insan araçları bulmakla konuşmayı da bulmuştur... Topluluklar tıpkı bir küçükler orkestrasındaki gibi birlikte çalışıyorlardı; ellerin ve ayakların her hareketi, taşa ve değneğe her dokunuş bir ağızdan söylenen bir ezgiye göre ayarlanıyordu. Bu ezginin eşliği olmadan iş yapılamıyordu. Böylece konuşma asıl üretim tekniğinin bir parçası olarak ortaya çıktı."*<sup>14</sup>

Çapan, ilkel insanların büyücülük danslarında da dili etkileyen bir özellik olduğunu belirtiyor. Bir arada ve düzenli olarak yapılan bu dansların ritmi ile çalışan insanların ölçülür hareketleri bu hareketlere eşlik eden seslere yani konuşmaya bir biçim veriyormuş.

Bu arada konuşma gelişti. Araçların kullanılmasında yönetici bir eşlik olmaktan çıktı; bireyler arasında açık seçik, bütünüyle belirli bir bildirişme yolu, yani bugünkü anlamıyla dil oldu... Büyücülük danslarında ise bir söz sanatı olarak devam etti ve burada büyü görevini korudu. Böylece bütün dillerde iki konuşma biçimi olduğunu görüyoruz: Biri, insanların birbirleriyle bildirişmelerine yarayan bildiğimiz gündelik konuşma; öbürü de, toplu olarak törenlerde kullanılan, daha yoğun, olağan dışı, ritimli ve büyüsel olan şiirli konuşma.<sup>15</sup>

Şiirde, diğer yazınsal türlerde ve dramatik özün anlatım biçimlerinde, iç seslerin, satır aralarının, görünenin ardındaki anlamın, kendi konumlarında melodinin bulunması olgusunu daha önce açıklamıştır. Ortaçağ'da ise Avrupa ve Bizans düz şarkılarında, trubadurların melodilerinde, Hint müziğinin raga'larıyla Arap müziğinin makamlarında akorlara bağlı olmayan tek çizgili melodinin son derece gelişmiş olduğunu görüyoruz. Aynı anda birkaç melodi çizgisinin bir araya gelmesi çokseslilik (polifoni), bir melodiyi değişik biçimlerde çeşitleyerek aynı anda seslendirmek heterofonidir; melodinin akorlarla birleştirilmesi ise eşseslilik (homofoni); bu sonuncu armonik çokseslilik olarak da tanımlanabilir.

15. ve 16. yüzyıllarda kontrpuan ustaları, bestecilerini genellikle benimsedikleri bir melodiye dayandırıyorlardı. 17. yüzyılın başlarında saray müziği ve çalgı eşliğinde şarkılar

<sup>13</sup>Nutku, Özdemir, *Dünya Tiyatrosu Tarihi I*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s.17.

<sup>14</sup>Thompson, George, *Studies In Ancient Greek Society: The Prehistoric Aegean* (London: Lawrence and Wishart 1949). Aktaran: Cevat Çapan, *Değişen Tiyatro*, Adam Yayınları, İstanbul, 1982, s.15



yoluyla bağımsızlık kazanmaya başladı. Operalar ve dramatik müziğin gelişmesi melodiye yeni bir hız verdi. Şarkılar, arietta ve romans, Almanya'da lied'in ortaya çıkmasını getirdi. Operanın lirik drama yönelmesi, kesintili melodinin yerini sürekli melodinin almasını sağladı. Wagner'in yapıtları bu gelişimin örnekleridir. Batı müziğinde melodi, 19. yüzyıl sonlarında bir armoni kümesinin üst yüzü olarak kabul ediliyordu. Bu akorun en üst notası melodi sesi idi. Akorlar renklerine ve aralarındaki bağıntıdan oluşan yön duygusuna göre seçiliyor ve istenen sesler melodi oluşturacak biçimde genellikle akorların en tiz seslerine yerleştiriliyordu. Bu durumda melodinin temelini akorlar oluşturuyordu. İyi bir müzikçi böyle akorlara göre oluşturulmuş bir melodiye (yalnızca tek sesli notası olsa bile) piyano, gitar gibi çok sesli çalgılarda ussal bir çözümlenmeyle uygun akorlar basabiliyordu.

19. ve 20. yüzyılların eşikli Fransız şarkı bestesi olarak da melodiyi görmekteyiz. 19. yüzyılda Alman Lied'lerini örnek alan, genellikle de ciddi bir lirik şiirin solo ses ve piyano için bestelenmesiyle oluşan bir parçaydı; şiir ve müzik formlarını belirgin bir biçimde bütünleştiriyordu. İlk kez 1820'lerde "melodie" sözcüğüyle Fransa'da karşılanan bu yapı, o dönemde Schubert Lied'lerinin popüler Fransızca çeviri ve uyarlamalarını tanıyordu. Daha önce Fransız romansının her kıtada aynı müziğin yinlendiği katı formunda ve egemen hafif havasından sıyrılmış olan bu üslupta ürün veren ilk önemli besteci Berlioz'du. Fransız şiirinin çok yönlülüğüyle müziksellikini fark eden ve Verlaine ile Baudelaire'den esinlenen başka yetenekli besteciler de melodiyi tipik Fransız şarkı geleneği içinde biçimlendirirler. Meyerbeer, Liszt, Gounod, Bizet, Massenet, Saint-Saens, Lalo ve Franck bu türün gelişmesine katkıda bulundu. Bu alanda daha çok öğretmenliğiyle tanınan Franck'ı öğrencilerinden Henri Duparc'ı 1868-77 arasında bestelediği 16 şarkı Fransız müziğinin en önemli ve en beğenilen türlerinden birinin temelini oluşturdu. Hemen hemen aynı zamanda şarkı yazmaya başlayan G.Faure La Bonne Chanson, La Chanson d'Eve, Le Jardin clos. L'Horizon chimérique gibi dizi şarkılarında Fransız sanat ve kültürüne özgü ülkelere yer verdi. Başta Ravel olmak üzere genç kuşak bestecileri önemli ölçüde etkileyen Faure'nin şarkıları Lied örneğinden kesin biçimde ayrılışın göstergesi ve Debussy'nin Chanson de Bilitis'i de (1897) coşkulu ifadesini bulan Fransız izlenimci üslubunun habercisi oldu. Ravel ve Albert Roussel'i şarkılarında gene bu eğilimin görülmesine karşılık, 20. yüzyılın sonraki vokal besteleri romantizmin ve izlenimciliğin çeşitli biçimlerine duyulan tepkiyi yansıtıyordu. Fransız Altıların'ın (Les Six) iki üyesi Francis Poulenc ile Darius Milhaud da melodiye önemli katkılarda bulundular. Daha yakın dönemlerde ise Fransız sanat şarkıları daha seçmeci nitelik kazandı ve on iki ton tekniği ile temasız diziselliğe yönelerek klasik melodi anlayışından bütünüyle uzaklaştı.

### **DRAMATİK AKSİYON**

Aksiyon bir oyunun belirleyici ve temel koşuludur. Ancak biz aksiyonu tanımlarken herhangi bir eylemden ya da oluntudan değil, dramatikten yola çıkmasını, dramatik olanı



getirecek olan aksiyonu ya da eylemi anlarız.

Murat Tuncay, Dramatik Olan'ı kısa bir tanımlamayla şöyle açıklamaktadır:

*"İnsanla ilgili, düşünsel ve toplumsal boyutu olan bir konuda, koşulları ve ağırlıkları dengelenerek karşı karşıya getirilen karşıtlıkların çatışmasından elde edilen aksiyonla ulaşılan sonuçtur."*<sup>16</sup>

Oyunda dramatik süreci karşılayan aksiyon, olaylar dizisi ve dramatik öykünün gerçekleşmesi olarak yer alır. Aksiyonu var eden dramatik durumdan kaynaklanan dramatik çelişme ve çatışmalardır. Aksiyon, dramatik karşıtlık, çelişme ve çatışmalarla yürür. Olaylar dizisinin neden ve sonuç ilintilerini, dramatik anların düğümlemesini oluşturur. Bu nedenle de aksiyon, hem içeriğin hem de biçimin bileşkenidir. İçerik-biçim bağlamında nasıl içeriksel eylem ile biçimsel eylemden söz edebiliyorsak, burada aksiyon bağlamında da (içeriğe bağlı olarak) iç aksiyon ile (biçime bağlı olarak) dış aksiyondan söz edebiliriz.

Aristotelesçi klasik tiyatrodan ve kapalı oyunda iç aksiyon, psikolojik ya da tinsel aksiyon olarak karşımıza çıkarken, Aristotelesçi olmayan ve açık oyunda, iç aksiyon tarihsel nesnellik kazanmış, maddi ya da tarihsel-toplumsal praksis olarak karşımıza çıkmaktadır. İç aksiyon açısından nasıl ayırım yapabiliyorsak, dış aksiyon açısından da ayırım yaparak, kaba dolantılara, giriş-çıkışlara, oyuncuların fiziksel hareketlerine, oyunda fiziksel olay ya da edimlere dayalı "fiziksel eylem"i ayırabiliriz. Dramatik çatışmaların iç çatışmalara ve gelişmelere değil, dış çatışma ve gelişmelere dayalı olduğu fiziksel eyleme daha çok komedyada da, bulvar komedyasında, düz gerçekçi oyunlarla rastlanır. Burada dış aksiyon, dolantıların kendisine ya da fiziksel hareketlerin kendisine dayalıdır.<sup>17</sup>

Aristoteles, aksiyonun yapısını "başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan", "belli bir ölçü içine sığdırılmış"<sup>18</sup> biçiminde tanımlamıştır. Tragedya ve komedyayı bu bağlamda ayırmıştır.

## OLAY DİZİSİ

Olaylar dizisi olarak adlandırılabilir. Dram sanatı tekniğin bir ögesi olup aksiyona biçim verir. Özdemir Nutku, İngiliz Yazarı Somerset Maugham'dan bir alıntı<sup>19</sup> yaparak "olay dizisi"nin öykünün düzenlendiği doku olmasını vurgulamaktadır. Buradan yola çıkarak da olay dizisinin, yazarın amacı ölçüsünde öykünün büyütüldüğü ve düzenlendiği doku olduğunu söylemektedir. Beş oyun yazarı aynı öyküyü alıp oyun yazdığında, beşinin de olay dizisinin farklı olacağını vurgulayan Nutku, her zaman öykünün öğelerini kendi görüşüne göre vurgulayacağını belirtmektedir. Burada kimi olay sırasına göre, kimi ortadan başlayarak geri dönüş yaparak, kimi de sonucu gösterdikten sonra başa dönerek öyküyü düzenleyecektir. Ya da başka bir düzene yönelecektir. Yazarın öyküsünü düzenleme işlemine olay dizisi yapımı denir. İngilizce'de "Plot" olarak adlandırılan oyun için büyük önem taşımaktadır. Çünkü sahne yapıtı aksiyonla yansıtılır ve aksiyona biçim veren olay dizisidir. Aristoteles "olayların nasıl örülmesi gerektiği"<sup>20</sup> üzerinde konuşurken,

<sup>16</sup>Tuncay, Murat, *Dramatik Olan*, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir, 1992, s.46.

<sup>17</sup>Çalışlar, Aziz, *Tiyatro'nun ABC'si*, Simavi Yayınları, İstanbul, 1993, ss. 24-26.

<sup>18</sup>Aristoteles, *Poetika*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983, s.27.

<sup>19</sup>Nutku, Özdemir, *Dram Sanatı*, Kablo Yayınları, İstanbul, 1990, s. 166.

<sup>20</sup>Aristoteles, *Poetika*, Remzi Kitabevi, Çev: İsmail Tunali, İstanbul, 1983, s.27.

“başı, ortası ve sonu olan şey”<sup>21</sup> olarak tanımlar. Olay dizisi, neden-sonuç bağı ve mantıksal gelişim içinde belli bir yerde başlayan, gelişen sonra da sonuçlanan bir bütündür. Böyle organik bir gelişmenin nerede başlayıp nerede biteceğine de oyun yazarı karar vermektedir.

Olay dizisini ortaya çıkaran temel öğeler şunlardır:

**1.SERİM:** Oyunun öyküsünü seyirci için anlaşılabilir yapmak için verilen ek bilgidir. Yazarın, olabildiğince erken bir noktada seyircinin ilgisini çekmesi gerekir. Onun için de, eğer gerekiyorsa oyun başlamadan önceki olayları da seyircinin bilgisine sunduktan sonra, olabildiğince çabuk ve ekonomik bir biçimde kişileri tanıtmaya yoluna gider. Ayrıca oyunun teması ve bu temayla ortaya çıkan sonuçlar oyunun yapısında organik bir biçimde işlenmiş olarak seyirciye açıklanır. Serim, yazarın ustalığı oranında farketirmeden ve aksiyonun gelişimi içinde gerçekleştirilir. Oyunun başında, yoğun bir biçimde durumun açıklanması, olayların anlatılması ve kişilerin tanıtılması ile ağır basan serim, aksiyonun organik bir parçasıdır. Serim, oyun kişilerini geliştirirken, oyun kişilerinden gelişerek perde son olarak kapanıncaya kadar sürer. Oyunda serimi durdurduğumuz an karakter gelişmesi ve buna koşut olarak oyunun gelişimi de durur, Serimde çatışmalar önem kazanır, çünkü serim ancak çatışmalarla serpilir ve genişler. Oyunda kullanılan eşyalar, simgeler ve motifler de serimi renklendirir.

**2.ÇATIŞMA:** Olay dizisinin temel öğelerinden biridir. Aristoteles'in “orta” bölümü olarak saptadığı kesim, bir oyunun en hareketli yeridir. Çünkü aksiyonun gelişmesi ve doruğa yükselmesi bu bölümde gerçekleşir. Serim'de seyirciye açıklanan olayların ve kişilerin çatışmaya girerek geliştiği yer burasıdır. Olay dizisini geliştiren, herhangi bir maddi ya da ruhsal karşıtlık, engeller, geciktirmeler, tartışmalar çatışma kapsamına girer. Dört çeşit çatışma bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, olay dizisi içinde bir oyun kişinin ya da bir olayın durumunu değiştirmeyen “dural çatışma”dır. Aksiyonu ilerletmeyen herhangi bir ilişki bu kapsama girer. İkincisi, “atlamalı çatışma”dır. Bu çatışma aksiyonu hızlı ilerletebildiği gibi, eğer hazırsızlık ve inandırıcı olmayan bir yolda kullanılırsa mantıksal diziyi bozmaktan başka bir işe yaramaz. Üçüncüsü ve en başarılı olarak kabul edilen “basamaklı çatışma”dır. Orkestrasyonu iyi hazırlanmış bir kişileştirme düzeni ve estetik dengesi tam olan bir oyun bu çatışmayla gelişir. Bu çatışmada, oyunu bütünleyen ve sahneleri inandırıcı yapan bir düzen vardır. Her oyun kişinin davranışı baştan sona hesaplanmış, her durum baştan sona incelenmiştir. Bu çatışma düzeninde kişiler isteklerinde ısrarlı ve bir düşünce ya da duygu üzerinde direnen karakterlerdir. Yani karakterler karardır, her atılıma, bir karşıt atılım yer alır. Bu atılımlar bazen belirgin, bazen belirsiz olabilir ancak önemli olan bu atılımların çatışmayı inandırıcı bir biçimde sonuca götürmesidir. Dördüncüsü ise, büyük bir bombanın patlamasına benzeyen “önceden belirtilen çatışma”dır. Bu çatışma gelmeden önce seyirciye ima edilen çatışmadır. Böylece seyircinin ilgisi sürekli diri tutulmuş olur.

**3.DÜĞÜM:** Olay dizisinin gelişimi sırasında ortaya çıkan bir takım duygusal odak nok-

<sup>21</sup>A.g.y., s.27.

talardır. Düğümler çoğu kez çıkarların, duyguların birbiriyle çarpıştığı bir durumdur, içinde bulunduğu durumda bir tepkiyi getirir. Düğüm ögesi, çatışmalardan, çevrilen dolaplardan, bir takım gizlerden elde edilebildiği gibi, kişilerin karakter özelliklerinden de yaratılabilir. Orta bölüm başlangıcını, son asal düğüm noktası da bölümün bitimini verir. Böylece olay dizisinin başlangıcını, ortasını ve bitimini elde etmiş oluruz.

**4.DORUK NOKTA:** Kişiler ön plandaysa kişilerde, durumlar ön plandaysa durumlarda “değişim”i getiren bir noktadır. Olay dizisindeki düğümler serisinin en üst noktasıdır. Burası her zaman en heyecan verici nokta olmayabilir. Aksiyonun bu noktadan başlayarak yön değiştirmesi ve “çözüm”ün sınırlarına dayanılmasıdır.

**5.ÇÖZÜM:** Oyunun son bölümüdür; olay dizisinde ortaya çıkan sorunlar, düğümler bu aşamada çözülürler. Çözüm’ün başarılı olabilmesi için belirgin, anlaşılır ve ilginç olması gerekir. Çözüm’de oyunun son sözleri de büyük önem taşımaktadır. Oyunun etkisini yitirmemesi için bu gerekli olan bir şeydir.

### **DRAMATİK AKSİYON VE OLAY DİZİSİ’NİN MELODİ’YLE KARŞILAŞTIRILMASI**

Şimdiye kadar irdelediğimiz müzikli anlatımdaki “melodi” kavramıyla tiyatral anlatımdaki “Dramatik Aksiyon” kavramları arasında önemli benzerlikler görülmektedir. Daha ileri gidip müzikli anlatımdaki “Armoni” kavramıyla, tiyatral anlatımdaki “Aksiyon”un biçimlenmesi olarak kabul ettiğimiz “Olay Dizisi”nin örtüştüğünü söyleyebiliriz. Çünkü armoniye değinirken, bunun “melodinin giydirilmiş biçimi” olduğunu söylemiş ve bu bölümde tartışmak üzere şu soruyu sormuştum: “Dramatik Aksiyon” ve “Olay Dizisi” kavramları büyük ölçüde “Melodi”yle örtüştürülecek olursa bunların “giydirilmesinden” anlamamız gereken nedir?

Öyle görülüyor ki, melodiyle olay dizisi arasında bağlantı kurmamız güç. Her ne kadar melodiler anlamı olan sesler bütünüyse de ve bu seslerin çoğalıp bir araya gelmesi benzerlik gibi görünse de, bu bütünselliğin adı armoni olmaktadır. Dramatik aksiyon tiyatral anlatımın olmazsa olmaz ögesidir, melodi de müzikli anlatımın. Değindiğimiz gibi, melodinin giysisi armoni olmaktadır, dramatik aksiyonu da ancak olay dizisiyle giydirebileceğimizi, yukarıda irdelediğimiz üzere görmüş bulunuyoruz.

Dramatik aksiyonun, “dramatik bir durum yaratan” eylemin başlangıcı olarak ele alınması ve bunun olay dizisini başlatması olgusu; melodinin müzik cümlesi olarak tanınması ve tek bir çizgi üzerinde sürmesi, her biri kendi başına birer paragraf olan olay dizisiyle pek örtüşmüyor.

Marvin Rosenberg bir yazısında<sup>22</sup> bizim konumuzun boyutlarını büyüterek “yalın eylem melodramını”, çoğunluğun sevdiği gündelik melodilere benzeterek melodram üzerinde ilginç görüşlerde bulunmuştur: Melodramın bir başlangıçtan bir sona doğru ince bir çizgi üzerinde ilerleyen minik umut kemerleri kurduğunu, sonra onları tamamlayarak bir bitişe doğru götürdüğünü, seyirciyi baştan tavlayarak beklemelerini sağladığını ve doyurucu bir sonla noktalandığını belirtiyor. Ona göre akorlar, melodi çizgisinin dört

<sup>22</sup>Rosenberg, Marvin. “Dramatik Biçim Üzerine Bir Beazetme”, *Yeni Dergi*, s.374, Haziran 1971, s 81

bir yanında dönüp durmalarına karşın aslında melodinin içindedir. Tabii, bu ileriye doğru yürüyen ince çizgiden bıkan, doğaçtan çalan müzikçiler, melodiyi tümleyici temalarla kalınlaştırılmış değılseler. Bu da, şarkının bunca yükü taşıyamayacak kadar zayıf olan ana ipliğini tanınmaz duruma getirecek ya da temelden yıkacaktır. Bunun gibi, ağzına kadar tumturaklı konuşmalar ve zoraki kişilerle dolu olan yapmacık melodramda eylem çizgisi boğulup kalacak, oyun nereye gideceğini şaşırılmış durumda ıkınıp sıkınıp duracaktır. Oidipus'un karmaşık ilerleyişinin, yani bir anlamda olay dizisinin, müziksel paralelinin olsa olsa bir klasik senfoni, örneğin bir Beethoven olacağını savlamaktadır. Müzikçiler de bu biçime dramatik adını vermişler; yapıtın doğru ileriye çizgisi dinleyiciyi ardından sürükler, bir şeyler umdurur, bu umutları doyurur. bir yandan da yeni umutlara doğru götürür, bütün bunlar, "final"de salıverilen bir heyecan doruğuna kadar üst üste yığılır. Ama müziksel çizgi, birbirine uydurulan karşılıklı ezgilerle yoğunlaştırılmıştır; yardımcı temalar, bir oyundaki yardımcı kişiler gibi ana temaya karşı çıkarlar ya da ona uyarlar ve yapıtın bütünü geniş bir cephe halinde en yüce heyecana doğru ilerler. Klasik bir senfoninin sonu tam bir bitimdir; böylesine tam olarak son bulan az şey vardır: Dam kraş kraş DAM KRAŞ DAM! Ona göre yanılığa hiç yer kalmamıştır çünkü çizginin sonu burasıdır. Rosenberg karmaşık oyunların sonunda pek yanılmadığımızı söylemektedir. Oyun yazarları, tiyatrodan çıkmadan önce seyirciyi adamakıllı sarsmaya bayıldıklarından bazen aşırılığa bile kaçıldığı söylenebilirmiş. **Hamlet**'te ard arda gelen ölümlerde ya da Cyrano'nun uzun yiğitlik gösterilerinde olduğu gibi.

Ona göre deneysel müzik, klasik senfoninin dramatik, yatay, kontrapuntal çizgisinden vazgeçerek, birbirinin ardından gelen dikeyleri, akorlu yaşantı anlarını yeğlemektedir; yapıtın bütünü zihinde bir çizgi değil, bir doku biçimini almaktadır. Bu modern müzik çatışmalı bir özetlemesi olan bir bitime ulaşmaya çalışmıyor, beste sanki daha büyük çapta kalıpsız bir sürekliliğin bir parçası gibi duruyormuş, o kadar!

## SONUÇ

Müzikli anlatımla tiyatral anlatım arasında büyük bir koşutluk olduğu çok açık ortada. Bu yalnızca, melodiyle aksiyonun, armoniyle olay dizisinin de ötesinde bir benzerlik. Öyle ki, müziğin enstrümanlarını tiyatro sahnesinin oyuncularına benzetebiliriz. Bunların uyumlu bir bütün halinde varolabilmeleri için tiyatrodaki yönetmene, müzikte şefe gereksinim çağımızın vazgeçilmez koşullarındandır.

Bu iki sanat dalının yazınsal anlamda olsun, öyküsel anlamda olsun birbirlerinden konu alıp verdikleri de biliniyor. Hatta bazı oyun yazarlarının -örneğin Çehov'un **Vişne Bahçesi**- çeşitli klasik müziklerin tartım, ezgi ve armonilerinden yararlanarak ya da bilinçaltının bir itilimiyle oyun yazdıkları da biliniyor. Örneğin Özdemir Nutku, Anton Çehov'un **Vişne Bahçesi**'yle L.Beethoven'in **5.Senfoni**'si arasında böyle bir bağ kurmuştur.\* Ancak bu iki sanat dalının benzeşmeleri, birbirine olan koşutlukları üzerinde kaynak o kadar az ki, ancak ayrı ayrı ele alıp, birtakım çıkarımlara gitmek gerekiyordu.

\* Modern Tiyatro Akımları I, Dost Yayınları, Ankara, 1963, s. 120.



---

Yine Turgay Gonenç'in müziksel ve yazınsal yapıtlar arasında kurduğu bağ dikkate değerdir. Gonenç, Marquez'in, Hesse'nin, Mann'ın, Çekhov'un kimi eserlerini, bazı müzik parçalarının temposundan, iniş çıkışlarından, dramatik aksiyonundan etkilendiklerini ayrıntılı bir biçimde değerlendirmiştir.\*

Tüm bunlar göstermektedir ki, bu konuda daha geniş açılımlar için başka çalışmaların artmasına da gereksinim duyulmaktadır.

\*Gonenç, Turgay, "Roman ve Çoksesli Müzik". *Hürriyet Gösteri Dergisi*. s: 214, Kasım 1999, ss: 38-40.

## KAYNAKÇA

### KİTAPLAR

- ARISTOTELES, **Ana Britanlca Ansiklopedisi**, Clit 22, Hürriyet Yayınları, İstanbul, 1994.
- ÇALIŞLAR, Aziz, **Poetika**, Çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983.
- ÇALIŞLAR, Aziz, **Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü**, Kültür Yayınevi, İstanbul, 1978.
- ÇAPAN, Cevat, **Tiyatro'nun ABC'si**, Simavi Yayınları, İstanbul, 1993.
- EGRİ, Lagos, **Değişen Tiyatro**, Adam Yayınları, İstanbul, 1982.
- LLOYD, Norma, **Piyas Yazma Sanatı**, Çev: Suat Taşer, Yazko, İstanbul, 1982.
- The Golden Encyclopedia of/Music**, A Division of Western Publishing Company Inc., New York, 1968.
- Meydan Larousse**, Cilt 8, Meydan Yayınları, İstanbul, 1972.
- Müzik Ansiklopedisi I,II,III,IV**, Sanem Yayınları, Ankara, 1985.
- NUTKU, Özdemir, **Dram Sanatı**, Kabalcı yayınıları, İstanbul, 1990.
- NUTKU, Özdemir, **Oyun Yazarı**, İzlem Yayınları, İstanbul, 1965.
- NUTKU, Özdemir, **Sahne Bilgisi**, İzlem Yayınları, İstanbul, 1982.
- NUTKU, Özdemir, **Dünya Tiyatrosu Tarihi I**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985.
- NUTKU, Özdemir, **Modern Tiyatro Akımları I**, Dost Yayınları, Ankara, 1963.
- NUTKU, Özdemir, **Tiyatro Yönetmenin Çalışması**, DFCF. Yayınları, Ankara, 1974.
- ÖZTUNA, Yılmaz, **Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi II**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990.
- THOMPSON, Oscar, **The International CYCLOPEDIA of Music and Muscal**, J.M.Dent and Sons Ltd., London, 1975.
- TUNCAY, Murat, **Dramatik Olan**, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir, 1992.
- WEBERN, Anton, **Yeni Müziğe Doğru**, Çev: Ali Bucak, Pan Yayınları, İstanbul.
- YENER, Faruk, **Müzik Kılavuzu**, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1970.

### MAKALELER

- GÖNENÇ, Turgay, "Roman ve Çoksesli Müzik", **Hürriyet Gösteri Dergisi**, s: 214, Kasım 1999.
- ROSENBERG, Marvin, "Dramatik Biçim Üzerine Bir Benzetme", Çev: Haluk Şahin, **Yeni Dergi**, Haziran 1971.