

Teori, performans ve üslup perspektiflerinden müzik analizi

Music analysis from theory, performance, and style perspectives

Erdem Çöloğlu¹ 

¹ Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul Devlet Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye.

ÖZ

Bu çalışma Klasik Batı Müziği kapsamında müzik analizi, müzik teorisi ve müzik performansı arasındaki ilişki ve etkileşimi değerlendirmek amacıyla oluşturulmuştur. Müzik analizi ile müzik teorisi, özellikle müziği performans yönünü öne çıkaran bir perspektiften yaklaşıldığında, çoğu zaman birbirinin yerine geçen kavramlar şeklinde ele alınır. Aynı perspektiften bakıldığında müzik analizinin performans ile ilişkisi ve analizin sanatsal üretime ne şekilde yansıdığı da tartışmalıdır. Bu şüphe, analizin müzik parçasının teorik yanıyla, performansın ise sanatsal tarafıyla ilişkili olarak ele alınmasından doğar. Teorik alanın akademik yayınları ile müzikal performansın konser ve resitaleri arasındaki kategorik fark, iki alanı kimi zaman birbirinin karşıtıymış gibi gösterir. Oysaki analiz, teorisyenin da icracının da kullandığı bir gereçtir; gerek müzik teorisi ve müzik analizi gerekse müzik performansı, müzik yapıtını bir sanat ürünü olarak ele alır ve eserin sanatsal nitelikleri üzerine temellenir. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında analiz ve performans alanları arasındaki etkileşim üzerine yeni yaklaşımlar geliştirilmiş ve bu konu birçok müzik yazarının çalışmasında ele alınmıştır. Müzik, nesnel yönleri belirgin olan bir partiyonun hem farklı performanslar yoluyla farklı yorumlara dönüşmesine hem de öznel düşünsel çıkarımlara nesnel yöntem ve ilkeler yoluyla ulaşılmasına imkân tanıyan bir sanattır. İki alan, 'nesnel' yönleri belirgin olan bir metnin 'yorum' yoluyla gerçekleştirilmesi ortak paydasında birleşir.

Bu çalışma, müzik analizinin teori ve performans ile ilişkisini ve yorum olgusunun müzik analizi ile müzik performansı arasındaki bağlantı kurma işlevini araştırmayı amaçlar. Çalışmanın ilk adımında müzik teorisi ve müzik analizi arasındaki ilişki tanımlanmış, ardından müzik analizinin öznel yanlarına değinilmiş ve bu öznellik ilişkisi, müzik yapıtının özünü oluşturan 'yoruma açıklık' olgusu üzerinden değerlendirilmiştir. Çalışmanın son adımında üslubun bu alanlara etkisi araştırılmış ve performans kadar müzik analizi sürecinde de üslubun belirleyici bir etken olduğu gösterilmiştir.

Anahtar kelimeler: Klasik Batı Müziği, müzik analizi, müzik teorisi, performans, müzik eğitimi

ABSTRACT

This study was designed to evaluate the relationship and interaction between music analysis, music theory and music performance within the scope of Classical Western Music. Music analysis and music theory, especially when approached from a perspective that emphasizes the performative aspect of music, are often treated as interchangeable concepts. From the same perspective, the relationship between music analysis and performance, as well as how analysis reflects artistic production, is also a matter of debate. This skepticism arises from the tendency to associate analysis with the theoretical aspects of a musical piece and performance with its artistic aspects. The categorical difference between the academic publications of the theoretical field and the concerts and recitals of musical performance sometimes portrays the two areas as opposites. However, analysis is a tool used by both theorists and performers; both music theory and analysis, as well as musical performance, treat the musical work as an artistic product and are grounded in the artistic qualities of the work. Particularly in the second half of the 20th century, new approaches to the interaction between analysis and performance have been developed, and this topic has been addressed in the works of many music scholars.

Erdem Çöloğlu — erdemcologlu@gmail.com

Geliş tarihi/Received: 09.03.2025 — Kabul tarihi/Accepted: 27.04.2025 — Yayın tarihi/Published: 30.04.2025

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

Music is an art that allows a score with clear objective aspects to transform into different interpretations through various performances, while also enabling subjective intellectual inferences through objective methods and principles. The two fields converge on the common ground of realizing a text with clear 'objective' aspects through 'interpretation.' This study aims to explore the relationship between music analysis, theory, and performance, as well as the role of interpretation in connecting music analysis and musical performance. In the first step of the study, the relationship between music theory and analysis is defined, followed by a discussion of the subjective aspects of music analysis, which is evaluated through the concept of 'openness to interpretation,' which constitutes the essence of the musical work. In the final step of the study, the influence of style on these areas is investigated, and it is demonstrated that style is a determining factor not only in performance but also in the process of music analysis.

Keywords: Western Classical Music, music analysis, music theory, performance, music education

1. GİRİŞ

Her ne kadar sanat teorisi ya da bir sanat eserinin analizi fikri 20. yüzyıl öncesine dayansa da bir sanat alanı söz konusu olduğunda teori ve analiz sözcükleri başta bir tereddüt yaratır; müzik sanatı da bu tereddütten payına düşeni alır. Çağlar boyunca çok sayıda müzik teorisi geliştirilmiş, birçok yapıt farklı yaklaşımlarla analiz edilmiştir, buna rağmen bu analizlerin yapıtın sanatsal yönünü açıklama becerisine sahip olduğu konusunda müzisyenlerin uzlaştığını iddia etmek pek mümkün değildir. Bu tereddüt farklı sorularla kendini gösterebilir, birkaç örnek olarak: Bir yapıtın kavranması, içeriğinin anlaşılması, sanatsal bir keyif alınması için bu yapıtın analizi gerekli midir? Analiz üzerine temellenen bir yorum diğerlerinden daha mı etkilidir? Bir bestecinin başarısı müzik teorisine ve analize hâkimiyetiyle orantılı mıdır? Bir müzik parçasının anlamı/değeri teorik olgularla ilişkili olarak mı şekillenir? Analiz, bir müzik parçasının dinleyicide estetik etkilerin nedenini yarattığını açıklayabilir mi?

Birçok müzisyen için bu sorulara hızlı yanıtlar vermek oldukça kolay olabilir, ancak bu kolaylık çoğu kez yüzeyselliği de beraberinde getirir. Yukarıdaki soruların her biri için olumlu ya da olumsuz verilecek yanıtlar nesnel kesinliklerden ziyade, öznel kavrayışlara, deneyimlere dayanır.¹ Müzik teorisi ve analizin büyük ölçüde akademik/pedagojik alanlar olması nedeniyle bu sorular çoğunlukla konservatuvarlar, müzik fakülteleri gibi akademik çevrelerde doğar; kimi zaman müzik teorisyenleri ve müzikologlar arasında tartışılır, kimi zaman da öğrencilerin müzik teorisi eğitimi tartışmalarında gündeme gelir. Teorisyenler ve müzikologlar, konuyu kendi alanlarıyla sınırlı şekilde, analizin teorik ve teknik yönleriyle sınırlı tutar; yorumcular ise bu sorularla pek ilgilenmezler, teorik tartışmaları çoğunlukla sanat üretiminin dışında görürler. Müzik performansıyla ilgili kurumlarda, mesela bir orkestra konserinin, bir opera temsilinin ya da bir oda müziği topluluğunun prova sürecinde yoruma yönelik bir tercihin teorik meşruluğu aranmaz, ancak kimi zaman üsluba dair tespitler öne sürülebilir. Diğer taraftan teorisyenler de analizlerden elde edilen bulguların, geliştirilen teorilerin ve yaklaşımların, performans ya da dinleyiciyle ilişkisini pek önemsemezler; armonik bir ilişkinin yoruma neler getireceği ya da dinleyicinin algısında ne tür karşılık bulacağı, teorisyenlerin çoğunlukla ikinci plana attıkları konulardır. Durum bu açıdan değerlendirildiğinde müzik teorisi ve analiz müzik performansı bağlamında somut bir karşılık aramayan, yukarıdaki sorularla pek ilgilenmeyen, kendi dünyası içinde kalmayı tercih eden, değeri kendiliğinden menkul alanlarımı gibi gözükür. Performans ve teori arasında gelenekten gelen bir ayrılığın olması ve iki taraf arasındaki mesafeli duruş, bu ayrılığın alanların doğası gereği olabileceğini düşündürür. Ancak bu da şüpheyle yaklaşılması gereken hızlı bir yanıttır.

Bu çalışma sanatsal bir ürün olarak müzik yapıtı ve performans ile teori ve analiz arasındaki ilişkinin tartışması üzerine temellenir. Bu çalışmada geliştirilen tartışmanın özü, müzikal deneyimin tek yanıtı olmayan ve alternatif bakışlara olanak tanıyan sorularla kavranabileceği, kaçınılmaz olarak öznel yaklaşımlar içerdiği ve bu özelliğin hem performans hem de analize özel bir anlam ve işlev kazandıran temel olgu olduğu iddiasıdır.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırma, Klasik Batı Müziği kapsamında farkları benzerliklerinden daha çok dile getirilen müzik performansı ve müzik analizi alanlarını partiyonun nesnel içeriğinin öznel bir perspektif çerçevesinden değerlendirilmesi bağlamında, yani yorum ortak paydasında buluştuğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Her iki alanda da çıkış noktası yapıtın partiyonudur, her iki alanda da partiyonun farklı yönlerine yönelik bir araştırma çabası gözlenir. Performans, bu partiyonun estetik bir yorumu, analiz ise aynı partiyonun teorik

¹ Bu çalışma bu sorulara nesnel yanıtlar aramak yerine, müzik analizinin doğasında var olan öznellik üzerine odaklanmanın gereğine dikkat çeken bir yaklaşım üzerine temellenmiştir.

bir perspektiften değerlendirmesidir, ancak iki durumda da partiyon icracının/analistin yaratıcı bakışına muhtaçtır. Her ne kadar performans ve analiz olguları çalışmanın merkezinde yer alsada bu araştırmada ele alınan konu bir performans analizi değil, genel olarak analiz ile performans arasındaki örtülü ilişkidir.² Bu çalışmanın amacı yaratıcılıktan beslenen bir yorumun her iki alanda da müzik yapıtına katkı sağlayacağını göstermektir. Çalışmanın temel araştırma konuları şu şekildedir:

1. Müzik teorileri ile Müzik analizi alanlarının benzeştiği ve ayrıştığı noktalar,
2. Müzik analizi ile müzik performansı arasındaki benzerlikler ve farklar,
3. Müzik analizinin yapıta dair estetik bir sonuca ulaşma becerisi,
4. Müzik eğitiminde teori ve analizin işlevi,
5. İcracı ve dinleyicinin analiz sürecinde rolü,
6. Üslubun müzik analizi üzerine etkisi

1.2. Araştırmanın Önemi

Müzik teorisi, müzik analizi ve müzik performansı alanlarının birbirinden soyutlanmış şekilde ele alınması, müzik eğitimi veren kurumlarımızda eğitimin kalitesini olumsuz etkilemekte ve teorik eğitimin çalgı eğitimine katkısını sınırlamaktadır. Bu çalışmanın birincil amacı müzik eğitiminin teori-uygulama karşıtlaşmasını aşacak şekilde güncellenmesi olmamakla birlikte, bu girişime düşünsel bir arka plan sağlamak açısından önem taşımaktadır. Bu çalışma teorik ve analitik yaklaşımların müzik performansına yansımaları, analizin yapıtının estetik özü ile ilişkisinin gösterilmesi, çok yönlü ve derinlikli bir yorum bilinci geliştirilmesi ve müzik yapıtının temel varlık nedeni olan sanat zemine yerleşen bir analiz yaklaşımı benimsenmesi çerçevesinde yapılan tespitler mesleki kapsamın yanı sıra eğitim bağlamında da karşılık bulabilecek niteliktedir. Bu çalışmada analizin bir yorumun tasarlanması sürecinde yapıta farklı perspektiflerden yaklaşma becerisi kazandıracağı ve sanatın temel motifi olan yaratıcılık bağlamında analiz ve performansın 'yorum' ortak paydasında bulunduğu fikri öne sürülür. Bu perspektiften bakıldığında müzik eğitiminde ve müzik araştırmalarında analizin yaratıcılık ve yorum bağlamında ele alınabilir olması, bu konuların ilişkili olduğu tüm alanlara katkı sağlayacaktır.

2. YÖNTEM

Bu çalışmada, 20. yüzyılın önde gelen teorisyenlerinin performans ve kuram bağlamında müzik teorisinin işlevselliği ve işlerliğine yönelik görüşlerinin karşılaştırmalı bir incelemesi için ilgili literatürün metin analizi ve içerik analizi yöntemleriyle taranması üzerine temellenen nitel bir yaklaşım benimsenmiştir. Çalışmada ilk olarak teori ve analiz alanlarının kapsamı ele alınmış, elde edilen görüşler karşılaştırma yöntemiyle incelenerek bu alanların müzik performansı ile ilişkisi değerlendirilmiştir. Daha sonra müzik analizi ile müzik performansının kesiştiği temel noktalar farklı görüşlerin karşılaştırılması ile değerlendirilmiş, analiz ve performans süreçlerinde yorumun ve üslubun önemine dair çıkarımlar yapılmış, ayrıca bilimin ve sanatın kesişim noktasında müzik analizi, öznellik ve nesnellik perspektiflerinden değerlendirilmiştir. Çalışma boyunca alanlar arası etkileşimin mesleki ve akademik yansımaları dışında, eğitim bağlamındaki karşılığın da değerlendirilmiştir. Sonuçta alanlar arası etkileşim çerçevesinde müzik analizinin potansiyel açılımlarına yönelik öneriler sunulmuştur.

2.1. Araştırmanın Etik İzinleri

Yapılan bu çalışmada "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi" kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan "Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler" başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbirisi gerçekleştirilmemiştir.

² Rink (2002) performans ile analiz arasındaki ilişkinin iki temel başlıktan toplanabileceğini belirtir: (1) bir performansa destek olmak amacı güden analiz ve (2) performansın analizi (s. 37). Bu kapsamda bu çalışma Rink'in tanımladığı ilk kategoriye daha yakın bir noktada durur.

3. BULGULAR

3.1. Müzik Teorisi ve Müzik Analizi

Claude V. Palisca (Palisca ve Bent, 1980) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* kapsamında ‘Teori, Teorisyen (*Theory, theorists*) maddesinde, teorinin “günümüzde öncelikle müzik yapısının araştırılması olarak anlaşıldığını” belirtir (s. 741); Joseph Kerman (1985) Palisca’nın tanımından hareketle “geçmiş yüzyıllarda ve binyıllarda, [...] müzik hakkındaki neredeyse her türlü disiplinli düşüncenin müzik teorisi kapsamı içinde kabul edilmiş gibi görüldüğünü” söyler ve müzik teorisinin “müzik araştırmasının herhangi bir boyutunu ya da tüm boyutlarını kapsayacak şekilde ele alınabileceğini” öne sürer (s. 60). Amerikan teorisyen David Lewin (1969) teorisi “farklı müzik türlerinin genel ses-evrenlerini formülleştirme çabası” olarak tanımlar; teorisyen, öne sürdüğü savlara dayanak olarak “ilahi ya da doğal yasalara, bir sistemin düşünsel tutarlılığına ya da büyük bestecilerin yapıtlarını incelemek şeklinde ampirik yöntemlere” başvurabilir (s. 62). Bu tanımlardan hareketle müzik teorisinin özel bir içerik ya da yöntemi tanımlamadığını, müzikte yapıyı, öğeler arası ilişkileri araştıran birçok farklı yöntemden oluşan bir alanı kapsadığı görülebilir. Bu alan, Barok dönemin “Etkiler” Öğretisi (*Affektenlehre*), Jean-Philippe Rameau’nun armoni teorisi (*Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels*), Hugo Riemann’ın Perdeler Ağı (*Tonnetz*) Teorisi, Paul Hindemith’in müzik ve armoni teorisi, William Caplin’in Biçim İşlevleri Teorisi (*Formal Functions Theory*), James Hepokoski ve Warren Darcy’nin birlikte geliştirdikleri Sonat Teorisi (*Sonata Theory*) ve Allen Forte’nin Küme Teorisi (*Set Theory*) gibi, çok sayıda farklı teoriyi içerir. Bu teorilerin her biri ele aldığı repertuvarda müziğin yapısal özelliklerine dair ortak ilkeler belirler ve o repertuvarda öğeler arası ilişkilerin bu ilkeler çerçevesinde anlam kazandığını öne sürer. Tüm müzik teorileri çeşitli genellemeler, çıkarımlar ve tespitler yoluyla, bir üslupta müzik dilinin işleyişini açıklamaya çalışır. Ancak bu amaç birliğine karşın, teorilerin farklı iddiaları, farklı yöntemleri, farklı perspektifleri ve farklı terminolojileri vardır; bu perspektifler ve iddialar kimi zaman birbiriyle örtüşmez. Ayrıca her teori bütün bir repertuvarı açıklamak iddiası taşımaz; bir teorinin bir repertuvar için getirdiği perspektifi başka bir repertuvara uygulamak, her zaman anlamlı sonuçlara ulaşmaz. Bu nedenle farklı yaklaşımları ortak ilkelere indirgeyerek müzik teorisini tek bir yöntem/içerik olarak tanımlamak anlamlı bir sonuç doğurmaz.

Buna karşın günümüzde müzik okullarında bir ders olarak öğretilen müzik teorisi, çoğunlukla, farklı teorisyenler tarafından geliştirilen farklı yaklaşımlardan oluşan bir alan olarak gösterilmez. Bu anlamdaki müzik teorisi tonalite odaklıdır; akor, aralık, tonalite gibi kavramların, bunlar arasındaki ilişkiler yoluyla tonalitenin nasıl işlediğinin, yapının nasıl oluştuğunun öğretimini genel bir çerçevede gerçekleştirir. Müzik teorisinin böyle bir çerçeve içinde sınırlı kalması çeşitli sorunlar yaratabilir: Potansiyel ilk sorun, bu kapsamla sınırlı kaldığında ele alınan konuların dönemden ve üsluptan bağımsız, her türlü müzik parçasının ortak özelliği şeklinde algılanması riskidir. Dönem ve üslup ile ilişkilendirilmemesi durumunda, müzik tarihinin bir döneminde ortak kullanım yoluyla yaygınlaşmış olmasına karşın bu kavramlar aslında sahip olmadıkları bir genel-geçerlik kazanırlar. İkinci olarak, müzik yapının partisyondaki kodlamayla sınırlı kalması ve teorik içeriğin, yapının sanatsal ve estetik yönü göz ardı edilerek değerlendirilmesi riski oluşur. Dunsby ve Whittall’un belirttiği gibi (1988), analizin nedeni ve nasıl yapılması gerektiğinden daha temel bir soru, analiz edilenin ne olduğudur. Analizin nesnesi partiyon değil, müziktir ve müzik “alımladığımız bir fenomendir: Sadece bir sayfa üzerindeki işaretler değildir, performansta ya da zihnimizde ve ‘iç kulağımızda’ deneyimlenen seslerdir” (s. 10). Bunun da ötesinde bir müzik parçası sanatsal olduğu kadar tarihsel, toplumsal ve ekonomik ilişkiler üzerine de temellenir; Jim Samson’un (2014) belirttiği gibi “[...] müzikal süreçlerin [...] doğasındaki değişim, politik, sosyal ve entelektüel tarihlerin geniş kapsamıyla ilişkisiz şekilde, bir vakum içinde gerçekleşmez” (s.7). Bu amaçlar göz ardı edildiğinde müzik teorisi, bir parçanın sentaktik özelliklerinin gramer perspektifinden değerlendirilmesiyle yetinir. Son olarak tonal öğelerin tespitiyle sınırlı bir müzik teorisi, analizi kişisel bir bakış ve deneyim ile ilişkili bir süreç olmaktan çok, tek bir doğru yanıt arayan bir süreç olarak vurgular; bu yaklaşım müzik icracılığı ile analiz arasında yapay bir ayırım oluşturur; oysa “analitik bir gözlem sonucu zorunlu tutulabilecek tek, yegane bir performans kararı yoktur” (Schmalfeldt, 1985, s. 28). Bu yönleri içermemesi nedeniyle, müzik teorisi olarak yaygın karşılık bulmuş bu genel kapsamı bir çeşit ‘Tonal Müzik Grameri’ olarak tanımlamak gerekir.³ Gerçek anlamda bir müzik teorisi, sınırlı bir repertuvarda tespit edilen içerik ve ilişki türlerinin bu repertuvarı nasıl şekillendirdiği, nasıl sanatsal bir sonuca ulaştığı, besteci ve icracıyı nasıl yönlendirdiği, dinleyicide neden estetik bir karşılık bulduğu konuları üzerine açık ya da örtülü varsayımlar içerir. Lerdahl ve Jackendoff (1983) müzik teorisini “bir müzikal üslupta deneyim sahibi dinleyicinin müzikal sezgilerinin biçimsel betimlemesini açıklamayı amaçlar”

³ Bu çerçevede konservatuvarlarda ve diğer müzik eğitimi kurumlarının müfredatlarında yer alan müzik teorisi/kuramı derslerinin “tonal müzik grameri” şeklinde tanımlanması daha doğru olacaktır. Müzik teorileri/kuramları adı ise önceki paragrafta değinilen teorilerin öğretildiği bir ders için kullanılmalıdır.

(s. 1) ifadesiyle, dinleyiciye referansla tanımlar.⁴ Hepokoski ve Darcy (2011) Sonat Teorisinde “metne-uygun biçim analizi mekanizmaları ile ‘müzik olarak müzik’ temelli kişisel deneyimin estetik hissini birleştirmeyi” amaçladıklarını belirtirler (s. 1). Doğal olarak bu teorilerde kullanılan terimler, o teori bağlamında anlamlı ve açıklayıcıdır; bir terim ilgili teorinin özgün yaklaşımının dışında ele alındığında, yani bağlamını kaybettiğinde, açıklayıcılığını da önemli ölçüde kaybetmiş olur. Örneğin, Schenker’in *Arpeggiation* (Arpejleme) kavramı, bu çerçevede ele alındığında genel müzik analizindeki arpejlemeden çok farklı (ama ilişkisiz değil) bir durumu tanımlar (Forte, 1982, ss. 153-156). Bir Schenker analizinde “arpejleme” terimi Schenker’in yüklediği anlam dışında, yaygın anlamıyla ele alındığında işlerliğini kaybeder. Özellikle kalış, cümle, motif gibi biçim terimleri anonimleşmeden doğan anlam kaymalarından çok etkilenir.

19. yüzyılın ikinci yarısına kadar kaleme alınan neredeyse tüm teorik metinler, kendi dönemlerinin müziğine yöneliktir. Bu teorilerin temel işlevi, dönemin temel besteleme ilkelerini, estetik yaklaşımları ve yaygın tercihleri belirleyerek genç bestecilerin eğitime destek olmaktır. 19. yüzyılın ikinci yarısında müzikolojinin yeni bir araştırma alanı olarak güç kazanmasıyla birlikte kimi teorisyenler önceki dönemlerin müzik dillerini araştırmaya, bu dönemlere yönelik teoriler geliştirmeye yönelir. Scott Burnham’ın (2008) sözleriyle “19. yüzyılın sonunda, biçim analizi konusu bir tür araştırma programı gibi ele alınmaya başlar” (s. 880). Kurumsal müzik eğitiminin yaygınlaşması, kayıt teknolojisinin doğuşu, konser programlarının ağırlıklı olarak 19. yüzyıl repertuarı üzerine kurulu olması gibi birçok nedenden ötürü, 20. yüzyılın ilk yarısında tonal müziği açıklayan teoriler, doğmakta olan yeni müziğe yönelik teorilerden çok daha yaygındır. Sözelimi, 20. yüzyılın başında, tüm yapıtlarda ortak olan bir yapı çekirdeğinin (*Ursatz*) açılmanması fikri üzerine kurulu bir analiz yaklaşımı geliştiren Heinrich Schenker, çağdaşı Claude Debussy, Igor Stravinski ve Arnold Schönberg gibi bestecilerin üretimini göz ardı ederek 18. ve 19. yüzyıl repertuarını açıklamaya girişir. 20. yüzyılın ikinci yarısında eski müziğe yönelik teori sayısı daha da artar: Üretici Tonal Müzik Teorisi (Fred Lerdahl ve Ray Jackendoff – *Generative Theory of Tonal Music*), Biçim İşlevleri Teorisi (William Caplin – *Formal Functions*) ya da Sonat Teorisi (James Hepokoski ve Warren Darcy – *Sonata Theory*) gibi hâlen güçlü etkileri bulunan teorilerin hepsi 18. ve 19. yüzyılların artık kullanılmayan tonal üslubunu açıklamak üzere geliştirilmiş teorilerdir.⁵ Bir bakıma 18. yüzyıldan günümüzde uzanan süreçte müzik teorileri tarihi, pedagojik amaçlı teorilerden, araştırma amaçlı teorilere doğru yönelen bir tarihtir, Burnham (2008) bu değişimi “pedagoji sınıflandırmaya (*taxonomy*), öykünme ise tefekküre (*contemplation*) yerini bıraktı” sözleriyle açıklar (s. 880).

İster pedagojik ister müzikolojik amaçlı olsun bu teorilerin amacı, bir dönemin yapıtlarına dair genellemeler yapmak, öğeler arası ilişkileri şekillendiren genel ilkeleri belirlemek, bir bakıma o dönemdeki yaygın besteleme tercihlerini açıklamaktır. Müzik teorisi ile ilişkili ancak ondan farklı bir alan olan analiz, genel anlamıyla bir olgunun ilk bakışta dikkat çekmeyen, örtülü özelliklerini, öğeler arası ilişkileri, dış göndermeleri ve benzer hususları çeşitli teoriler, yaklaşımlar, perspektifler yoluyla ele alan bir araştırma yöntemidir. Analiz; tanıma, kavrama, öğrenme süreçlerinin sezgisel ve dolaysız yönü görece zayıf, bilinçli ve dolaylı yönelim yönü daha güçlü bir parçasıdır. Analiz bir eylemin adıdır, bir teorinin getirdiği yaklaşım üzerinden bir müzik parçasının deneyimlenmesidir. Her analiz bir teori çerçevesinde yapılır; bu teori analizin zeminidir. Bir yapıtın Schenkerci bir analiziyle, Biçim İşlevleri Teorisi’ne ya da Üretici Tonal Müzik Teorisi’ne dayanan başka analizleri arasında odak, terminoloji ve bulgular bağlamında önemli farklar bulunur.⁶ Farklı teorilere göre yapılan analizler aynı yapıtı farklı perspektiflerden gösterir. Analiz ile teori arasındaki etkileşim karşılıklıdır: Bir taraftan, analiz bir teorinin getirdiği yaklaşımı müzik parçası üzerinde uygulayarak onu bu perspektiften açıklamaya çalışır;⁷ diğer taraftan analiz yoluyla elde edilen sonuçlar teorinin varsayımlarını doğrular, derinleştirir, zenginleştirir ya da eleştirir, eksikleri gösterir, geçersiz kılar. Bir bakıma analiz hem bir teori üzerinden müzikal bir tasarımı ya da deneyimi açıklar, hem de teorinin yetkinliğini test eder. Ancak analizin temel amacı odağındaki müzik

⁴ Yazarlar bu noktada musical idiom ifadesini kullanırlar, cümlelerin bağlamı içinde bu ifade ‘müzikal üslup’ olarak çevrilmiştir.

⁵ Diğer taraftan aynı dönemde 20. yüzyıl müziğine yönelik yeni teoriler de geliştirilir; sözelimi Allen Forte post-tonal repertuvara yönelik Küme Teorisi’ni (Set Theory) açıklayan *The Structure of Atonal Music* adlı kitabını 1973 yılında yayımlar. Kerman (1985, ss. 60-61), 20. yüzyılın son çeyreğinde müzik teorisini ‘avangart kompozisyonun bir yan-ürünü’ olarak görme eğiliminin, çağlar boyu tekrarlanan bir eğilimle örtüştüğünden bahseder. Yine de müzik tarihi kapsamında ele alındığında 20. yüzyılın ikinci yarısı, eski repertuvara yönelik geliştirilen teori sayısının dönemin müziğe yönelik teori sayısına oranla belirgin şekilde arttığı bir dönemdir. Bu artışın nedenlerini entelektüel bağlamda görmek mümkündür; sözelimi tamamlanmış bir repertuar üzerine araştırma yapmanın hâlen gelişmekte olan bir repertuar üzerine araştırma yapmaya göre daha tutarlı sonuçlar sağlaması bir neden olabilir, ama asıl nedenler çalgı eğitimi ve sanatsal performans bağlamında 18. ve 19. yüzyıl repertuarının ezici yaygınlığı gibi sosyolojik ve pedagojik bağlamda tespit edilir.

⁶ Farklı analiz teorilerinin karşılaştırmalı bir değerlendirmesi için bkz. (Cook, 1994).

⁷ Bir analizin bulguları parçanın yapısal özellikleriyle sınırlı olmak zorunda değildir; bir müzik parçası felsefi, tarihsel, sosyal yönlerden ya da performans/dinleyici bağlamındaki karşılığı gibi yönlerden de analiz edilebilir.

yapıtını açıklamaktır, Lewin'e göre "analiz sanat yapıtı üzerinden [teorinin] genel ilkelerin[in] kanıtlanmasına değil, özgün bir bütün olarak sanat yapıtını açıklamaya yönelmelidir" (Kerman, 1985, s. 68).

3.2. Müzik Analizinin Öznel Yönü

Joseph Kerman (1985) 19. yüzyılın ilk çeyreğinde Ernst Theodor Amadeus Hoffman'ın kaleme aldığı ünlü Beethoven değerlendirmelerinden sonra teori ve analizin bir arada anılmaya başladığını ve müzik eleştirisi alanında bu kavramların yaygınlaştığını belirtir. Kerman, bu dönemin analiz yaklaşımını "müzik yapıtlarını teknik işlemlere, tasvirlerle, indirgemelere ve ispatlara maruz bırakarak bunların nasıl 'işlediklerini' gösterme iddiasında olan süreç" şeklinde tanımlar (s. 65). Ancak müzik yapıtlarının biçim, armonik içerik, ezgi tasarımı yönlerinden değerlendirilmesi konusunda daha eski tarihli birçok kaynak vardır; analiz (ve teori) 19. yüzyılın icadı değildir. Kerman'ın sözleri 19. yüzyılın pozitivist ortamının müzik eleştirisi üzerine yansımalarına, analizin teori ile ilişkili hâle gelerek müzik yapıtıdan türemeyen bir çerçeveye sıkıştırılmak istenmesine karşı örtülü bir eleştiridir. Kerman'ın eleştirisi önceki sayfalarda teorisi tanımlarken 'spekülasyon' ifadesini ısrarla kullanmasıyla örtüşür.⁸ Bu ısrarlı kullanım, yazarın nezdinde müzik teorisinin nesnel yönünün tartışmalı olduğunu, daha doğrusu bu nesnellüğün diğer bilim alanlarından farklı ve kendine has yönleri olduğunu çağırıştır. Yazarın eleştirileri haksız değildir: Müzik analizi, araştırma nesnesi olan müzik yapıtının sanatsal ve öznel yönünü geri plana atıp, onu nesnel bir yaklaşımla ele almaya çalıştıkça, açıklamaya çalıştığı nesnenin doğasından uzaklaşmaya başlar; tutarlı bir açıklama getirdiği husus müzik yapıtı değil, teorisinin uygulanabilirliği olur.⁹

Birçok yazarın da dikkat çektiği gibi, Schenker analizi ya da Küme Teorisi (*Set Theory*) gibi, süreçlerin açıkça tanımlandığı, terimlerin ve yöntemlerin açıkça belirtildiği pozitivist yönü güçlü teorilerde dahi, kişisel seçimler analiz sürecini belirgin şekilde yönlendirir. Oysa, analist her zaman bir özne olarak analiz sürecinin bir parçasıdır. Pearsall (1999) bu hususta şunları söyler: "Teorisyenler müziğe genelde yapı teorileri ve bunların epistemolojik dayanakları üzerine yoğunlaşarak yaklaşırlar. Ancak, yapı hakkındaki varsayımlar bizim müzik analisti olarak 'yönelimsel' ve yaratıcı doğamızı her zaman dikkate almayabilir" (s. 232). Kimi zaman analist teorisinin doğruluğu uğruna müzikal gerçekliği göz ardı edebilir. Kerman (1985), Schenker'in kendi yaptığı bir Beethoven analizinden hareketle Schenker analizine karşı üç eleştiri getirir; bu eleştirilerin temeli seçilen temanın birçok belirgin özelliğinin (teori uğruna) göz ardı edilmesidir (s. 81,82). Schenker analizinin özünde olan indirgeme (*reduction*) süreci seslerin yapısal hiyerarşi bağlamında değerlendirilmesini gerektirir; yapısal bağlamda hangi notanın diğerinden daha öncelikli olacağı, teorisinin öngördüğü (ancak nesnel bir kanıtlanma süreciyle desteklenmeyen) ilkeler çerçevesinde yapılır. Bu değerlendirmede kimi tercihler yaygın bir uzlaşıyla belirlenebilecek görece nesnel tespitlerken, kimi tercihler analistin bakış açısına, kişisel algılamasına ve öne sürdüğü varsayıma göre değişebilen öznel seçimlerdir. Nicholas Cook (1987), benzer eleştirileri Forte'nin geliştirdiği Küme Teorisi'ne ve ilk olarak Nattiez'nin kuramlaştırdığı göstergebilimsel (*semiotic, semiological*) analize karşı getirir (ss. 147-151,178-182). Bir bütünün gruplara ayrılması ve grup içeriklerinin karşılaştırılması üzerine temellenen bu teorilerde grup sınırlarının belirlenmesi kimi noktalarda öznel kararları gerektirir; farklı gruplamalar, analiz bulgularını doğrudan etkiler. Bu açıdan değerlendirildiğinde analizin sunduğu perspektif, kaçınılmaz olarak analistin kişisel yaklaşımlarını içerir; bu nedenle analiz kimi noktalarda nesnel sınırların ötesinde bir yorum yönü de barındırır.

Kerman ve Cook'un eleştirilerinde gözlenen öznellik, aslında teorilerin yetersizliğinden kaynaklanmaz; bestelemeyen performans ve dinleme deneyimine uzanan çerçevede müzik parçasının kendi doğasının kaçınılmaz bir sonucudur. Müzik yapıtı kaçınılmaz olarak dinleyicisine göre şekillenen bir bütündür, Hyer'ın (1990) tespit ettiği gibi, müziğin neyi içerdiği konusunda nesnel bir yaklaşım mümkün değildir, zira müziğin neyi içerdiği öznel yorumlamalara göre değişir (s. 96). Hangi teoriye dayanırsa dayansın, bir yapıtın analizi analistin kişisel tercih ve deneyimlerini, bakış açısını içerir. Müzikte analizin temel amacı mutlak ve nesnel gerçekleri göstermek değil, alternatif bakışlar, farklı yaklaşımlar getirmek, kapsamı, yöntemi ve amacı önceden çizilmiş bir perspektif üzerinden müzik parçasını yorumlamaktır. Analist bir teorisinin uygulayıcısı değil, bir teori yoluyla ele aldığı parçaya kişisel bakışını yansıtan bir yorumcudur, "[...] analiz sadece entelektüel bir müzikal keşif eylemi olmayabilir, aynı zamanda bazı yönlerden, belirlenmemiş, zekice bir yaratıcı ifade eylemi de olabilir" (Pearsall, 1999, s. 232). Bu yönden değerlendirildiğinde bir yapıtın analizi, o yapıtın

⁸ "Theory, in its root meaning of contemplation or speculation, like 'musicology', or the science of music, can be taken to cover the study of music in any or all of its dimensions."; "[...] and the first thing to ask about theory in any historical period is what musical elements theorists felt it necessary to speculate about." (Kerman, 1985, s. 61).

⁹ Benzer şekilde bir diğer yazar, Peter Kivy (1993), oldukça iğneleyici ama tutarlı bir üslupta, 19. yüzyıl teorilerinde gözlenen kolaycı modellemelerine karşı çıkarak, müziğin organizm modeli ve dil modellemelerine uygun olmadığını, ancak "sonik duvar kağıdı" modelinin müziğe uygun olabileceğini gösterir (Kivy, 1993, s. 327-359). Kivy'nin sözleri, Kerman'ın sözlerine paralel şekilde, müzik teorisinin pozitivist nesnellik çabasına örtülü bir eleştiri olarak değerlendirilebilir.

performansından farklı türde bir yorumdur. Sözelimi, Robert Hatten'in (1994) *Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation* adlı kitabında yer verdiği Op.130 Yaylı Dörtlü'nün "Cavatina" bölümünün analizi (s. 203-225), aynı yapıtın, örneğin, Alban Berg Dörtlüsü ya da *Quatuor Ebène* tarafından yapılan bir performansı gibi, 'yapıt hakkında bir yorum'dur. Performansta ve analizde yorumcu öznel bakışı, yaratıcılığı ve deneyimi ölçüsünde çarpıcı sonuçlara ulaşır ya da alışageldik olanı tekrarlamakla yetinir. Yetkin bir yorum, bir yapıtın beklenmedik bir perspektiften yepyeni bir yönünün açığa çıkmasını sağlar. Analiz ve çalgı performansı birbirinin yerine geçemez, birbirini geçerli ya da geçersiz kılamaz; farklı performanslar gibi, farklı analizler de o yapıtı çoğaltır. Ayrıca performansı analiz sürecinin tümüyle dışında bir süreç olarak görmek de mümkün değildir, yorumlayacağı yapıt üzerine yoğunlaşan icracının yapıtla ilişkisi, Rink'e göre farklı türden bir analiz süreci olarak görülebilir (2002, s. 36); yazarın "icracının analizi" (*performer's analysis*) ve "bilgi-temelli sezgi" (*informed intuition*) ifadeleriyle tanımladığı süreç, yorumun sezgi ile bilgiyi bir araya getiren bir olgu olduğu, bu yönüyle performans sürecinin analizi de içerdiğini/içerebileceğini gösterir (Rink, 1990, s. 328).

Cone (1969), müziğin icrasında, incelenmesinde ve deneyimlenmesinde sanatçının ve gözlemcinin eyleminin 'eleştirir' üzerine temellenmesi gerektiğini savunur (s. 71); Lewin (1969) de aynı kanıdadır: "Analiz daima parçaya karşı eleştirel bir yaklaşımı yansıtmalıdır" (s. 62,63). Buradaki eleştiri, yapıt üzerinde düşünen zihnin geliştirdiği özgün bir yorumdur. Performans ile teori arasındaki farkın en görünür olduğu nokta bu eleştirinin zemindir. Yorum niteliği kazanmış bir performans, estetik ve sanatsal bir zemin üzerinde temellenmiş bir eleştiridir, dinleyicisinde estetik ve duysal bir haz amaçlar. Analiz ise entelektüel bir zemin üzerinde temellenen araştırmacı, temkinli ve ölçülü bir eleştirel bakışın ürettiği bir yorumdur. Performans ve analiz yapıtı örtülü bir metin şeklinde ele alarak farklı yönlerini ortaya çıkarmayı amaçlar. Performanstan doğan sanatsal deneyim ile analizin yarattığı entelektüel deneyim birbirini besler.

Bu açıdan yaklaşıldığında analiz, performans ve müzik teorileri alanlarını 'yorum' ortak paydasında buluşturarak iki alan arasında iletişimi sağlama potansiyeli taşıyan bir araçtır. Analiz yoluyla performans teorii, teori de performansı zenginleştirebilir; iki alana da katkı sağlayacak yeni verilere, yaklaşımlara ve deneyimlere ulaşılabilir. Bunun ilk adımı analizi müziğin gramer özelliklerinin tespitiyle ya da müzik teorilerinin uygulamasıyla sınırlamadan, müzik yapıtını kültürel, sosyal ve psikolojik yönleriyle ele almak ve yorumcuyu/dinleyiciyi etkin roller olarak değerlendirmektir. Analiz müzik grameri öğelerinin müzik parçası üzerinde tespitiyle ve etiketlemeye yönelik bir çözümlemeyle sınırlı kaldığı sürece yoruma katkısı tartışmalıdır. Analiz müzik yapıtını tarihsel bir çerçevede, dönemiyle etkileşim içinde, sosyal bir olgu olarak ele alabilir, müzik gramerini öğretmeye yönelik pedagojik amaçların ötesinde, müzik yapıtını amacı (sanatsal, sosyal, ekonomik, politik, vb.) çerçevesinde değerlendirebilir. Bu şekilde ele alındığında herhangi bir müzik teorisiyle sıkı ilişkili olsa dahi, analiz, teori dünyasının ötesine geçen bir işlerlik ve açıklama gücü kazanacaktır.

Yukarıdaki görüşler müzik analizinin kişisel yorumlamayı ve deneyimi de içeren bir yaklaşım üzerine temellendiğini gösterir. Yukarıda değinilen teoriler ampirik gözlemler sonucu elde edilen verilere dayanır; bu teoriler açık tanımlanmış bir kapsama, yöntemlere ve bulguları ifade edebilecek terminolojiye sahiptir. Analist, teorinin çizdiği çerçevede, bu yöntemleri ve terimleri kullanarak araştırmasını yapar. Ama analist incelediği yapıta dair kişisel ve kimi zaman spekülatif yorumunu, şahsi deneyimini katmadığı sürece elde ettiği veriler müzik yapıtının sanatsal yönünü, estetik değerini ifade etmekte çoğu kez yetersiz kalır. Bir müzik yapıtı bestecinin seçimlerinden, icracının yorumuna ve dinleyici deneyimine uzanan süreçte, sosyal, kültürel, psikolojik, ekonomik, vb. etkenler arasındaki karmaşık bir etkileşim sonucu oluşur. Bu parametrelerin tümünü ölçümleyebilen, değerlere çeviren ve verilerden nesnel ilkeler türeten bir üst-teori olmadığı sürece, analiz yoruma ihtiyaç duyar. Müzik parçaları bu açıklıktan ve yorum çoğulluğundan beslenir, birbirinden farklı perspektifler sayesinde derinleşir. Her parça bu çoğulluğu içermeyen, sözelimi bir marş, bir sonat bölümüne göre tek anlamlı olmaya daha meyillidir, çünkü marşın sosyal işlevi uzlaşmış bir anlam gerektirir.¹⁰ Diğer taraftan bir sonat bölümünün farklı yorumlara açık olması, onun sanatsal varlık nedenidir. Analizin ortaya çıkarmaya çalıştığı hususlar bu sanatsal amaçlardır; bu amaca ulaşmak için nesnel yaklaşımlarla öznel yorumun birlikteliği kaçınılmazdır.

Bir teorisyenin/müzikoloğun üretiminde analiz çalışmaları çoğunlukla akademik ya da eğitsel bir amaca hizmet eder, ancak analiz edilen yapıt estetik bir nesne olduğu için bu çalışmalar sanatsal bir yön de içerir. Bu tür çalışmalar yazarın kişisel deneyiminin, düşünsel bir zeminde, metin yoluyla aktarılmasıdır ve tüm etkili yorumlarda olduğu gibi yaratıcı bir yaklaşım içerdiği sürece anlamlıdır. İşlevli ve verimli bir analiz, dayandığı teorinin nesnel yaklaşımı ile yazarın kişisel görüş ve deneyiminden doğan öznel tespitleri arasında sağlıklı

¹⁰ Bu nedenle analiz ve müzik teorisi eğitiminde öncelikle bu tür marşlar, pedagojik amaçlı bestelenmiş parçalar ve çocuk şarkıları örnek gösterilir.

bir dengeyi yansıtır. Bu nedenle müzik teorisi ve analiz alanları pozitif bilimlere oranla öznelliğe daha geniş bir alan bırakır. Müzik teorisi ve analize yönelik yöntemleri ve terminolojiyi başka bir alandan haritalayarak aktarmak, analiz ile nesnesi arasındaki ilişkiyi yıpratır. Bu nedenle müzik teorisini ve analizi, müzik yapıtının ve müzikal deneyimin kendine özgü doğasını koruyarak, sanatsal ve estetik bir çerçeve içinde kalarak, müziğin zamansal ve soyut bir sanat olduğunu unutmadan tanımlamak gerekir.

Bu araştırmanın ele aldığı çerçevede dinleyicinin yapıt ile ilişkisi estetik bir deneyim, sanatsal bir eylemdir. Besteci ve yorumcunun amacı bu estetik etkiyi, sanatsal hazzı yaratabilmek, dinleyicisinde estetik bir karşılık bulmaktır. Analiz bu sürecin doğal bir parçası değildir, zira “bir eseri bir gün ne şekilde icra edeceği üzerine düşünmek bir şey, eseri icra etmek başka bir şeydir” (Schmalfeldt 1985, s. 19). Besteciler ve yorumcular yapıtların analiz edilebilir, teorik ya da teknik bir yönü olduğunu inkâr etmezler ama bunu açıkça dile getirmeyi de anlamlı bulmazlar. Bir besteci biçimi, tasarımı, ses tercihlerini hangi yöntemlerle tasarladığını açıklamamanın yapıtın estetik yönünü zayıflatacağını, yapıtın ‘kavranabilir’ olması için dinleyicinin bu açıklamalara gerek duymaması gerektiğini düşünebilir. Bir yorumcu için de yorumun biçimle ya da armonik içerikle ilişkisi sezgisel bir ilişkidir; yorum kendi kendini açıklamalı ve anlamlı kılmalıdır. Dinleyicinin bir yapıtı kavraması için iç ilişkileri ve nedenlerini bilmesi gerekmez. Dinleyicinin yapıtı ‘kendiliğinden’, bir kılavuz olmadan kavraması beklenir; dinleyicide estetik bir etki oluşuyorsa bunun nedeni çok da önemli değildir. Yetkin bir sanatçı ile üretimi arasındaki ilişki, ya da dinleyicinin deneyimlediği yapıt ile ilişkisi, teknik/teorik boyutun ötesindedir. Dinleyici açısından analiz, estetik deneyimin kaçınılmaz bir parçası değildir.

Diğer taraftan analizin öncelikli olarak müzisyenlerin formasyonunda karşılık bulduğu olduğu düşünülebilir. Narmour (1988) ‘eş-yaratıcı’ olarak tanımladığı müzik icracıları için teori ve analiz yetkinliğinin şart olduğunu savunur; Wallace Berry (1990) ve Dunsby de (1989) benzer görüşleri dile getirirler, Dunsby’ye göre “icracı yapıyı tespit etmeli, onu gerçek zamanda temsil edecek ölçüde sindirmeli ve kontrol etmeli ve ideal şartlarda, doğru bir şekilde aktarmalıdır” (s. 232). Bununla birlikte, analiz ve performans arasındaki etkileşim bir zorunluluktan çok bir tercih olarak ele alınmalıdır. Analizin temel işlevi bir zorunluluğu yerine getirmek değil, yapıtı farklı bir perspektiften tanıma imkânı sunmaktır. Narmour, Berry ve Dunsby tarafından vurgulanan analiz yetkinliği, bir yorumcunun seçimlerini yönlendiren birçok etkenden biri olarak yorumda karşılık bulabilir. Rothstein’in sözleriyle (1995) “Bir şeyin analitik olarak doğru olduğuna ikna olmak bir şey, bu bilgiyi bir performansta dinleyicisine nasıl aktaracağına – ve hatta aktarmanın gerekip gerekmediğine – karar vermek başka bir şeydir” (s. 238). Müzik eğitiminin bir ayağı teknik beceri ve yetkinlik kazanmak, diğer ayağı ise, kültüre, sanata, müziğe ve yapıtlara yönelik kişisel bir bakış geliştirebilmektir. Teknik beceri ve hâkimiyet, eşsiz bir yorumun, incelikli ve yaratıcı bir ifadenin sese dönüşebilmesi için gerekli olsa da yeterli değildir. Performans kusursuz bir teknik becerinin, çalgısal bir hüner sergilemenin ötesinde bir olgu olarak ele alındığında, teknik yetkinlik kişisel bir yorumun ifade edilebilmesi yönünde bir araca dönüşür. Ancak teknik yetkinlik yorumun kaynağı değildir; yorum çok daha karmaşık bir sürecin sonucunda oluşur. Kişisel bir yorum, yorumcunun tempo, dinamik, artikülasyon, genel karakter, ifade ve cümleleme gibi yapıttan doğan parametrelerdeki tercihlerinin yanı sıra, yorumcunun teknik becerisi, ses kimliği (tonu), sanat anlayışı gibi kişisel özellikleri arasında, çoğu zaman bilinçli bir süreçten çok refleks ve alışkanlıklarla şekillenir. Yorum, yorumcunun hayatı boyunca edindiği kazanımın ve deneyimin performansla yansımasıdır. Her yorumun temelinde icracının bir sanatçı olarak deneyimleri yatar. Bu deneyimler çok çeşitlidir: Çalmak, dinlemek ya da bestelemek gibi doğrudan müzikle ilgili deneyimlerin yanı sıra, okumak, izlemek, düşünmek gibi kişisel sanat deneyimleri de sanatçının kimliğinin oluşmasında oldukça etkilidir; bu deneyimler sanatçının alışkanlıklarını ve tercihlerini de şekillendirir. Cone’un (1968) “Her geçerli yorum [...] bir ideale yaklaşma [girişimi] değil, bir tercihtir” (s. 34) tespitinden hareketle, bir sanatçının yapıta ‘kendi yorumunu’ getirmesi (teknik becerisinin yanı sıra) tüm bu deneyimlerin, alışkanlıkların, tercihlerin bir yansımasıdır; yorum bir tercihler bütünüdür. Bu kapsamda analiz, yapıta performans dışında bir perspektiften yaklaşarak deneyimi zenginleştirir, ancak bu deneyimin her zaman yönelimsel (*intentional*) olması beklenmemelidir.

Sanat ile özgünlük ve yaratıcılık arasında doğrudan bir ilişki vardır, zanaatkarın başarılı ürünü tekrarlamaya yönelik üretim modeli ile sanatsal üretim arasındaki fark, eşsizliği sağlayan özgünlük ve yaratıcılık fikirleridir; analiz bu bağlamda icracıya ya da teorisyene bir yapıtın özgün yanlarını, yaratıcı yönlerini gösterme potansiyelini taşıyan bir yöntemdir.

3.3. Üslup ve Müzik Analizi

Bir bestecinin bazı akor bağlantılarını sıkça kullanması ya da aynı dönemde yaşamış bestecilerin benzer tavırları tercih etmesi gibi, sınırlı bir kapsamda gözlenen yaygın tercihler olarak tanımlanabilecek olan üslup, yorumda olduğu gibi analizde de temel bir belirleyendir. Bir müzik parçasını oluşturan yapısal ilişkiler neredeyse her zaman üslup bağlamında anlam kazanır, bu nedenle müzikte anlamın bir kısmı, yapıt ile üslubun ilişkisinden doğar. Analizin bir amacı, bir yapıt üslubu çerçevesinde ele alarak üslup özelliklerinin örtüştüğü ve ayrıştığı hususları belirlemek, bu sayede yapıtın hangi yönlerden özgün kimliğini kazandığını araştırmak, parçanın tarihsel önemine, sanatsal değerine dair saptamalar yapmaktır.

Üslubun müzik teorisi ve analiz üzerine etkisi özellikle 1980 sonrası geliştirilen teorilerin üsluplara belirgin atıflarında gözlenir. Üretici Tonal Müzik Teorisinde, müzik teorisi tanımlanırken ‘dinleyicinin deneyimli olduğu müzikal üsluba’ atıf yapılır (bkz. dipnot 6) ve geliştirdikleri teorinin tonal müzikte gruplama ilkelerine dair varsayımlar içerdiğini belirtilir. Caplin (1998) geliştirdiği Biçim İşlevleri teorisinin çerçevesini Haydn, Mozart ve Beethoven’ın çalgı müziği ile sınırlar (s. 3). Hepokoski ve Darcy de (2011) Sonat Teorisinin sonat üslubunda bestelenen parçalarda biçimi açıklama iddiasında olduğunu belirtir (ss. 1,2).

Leonard Meyer (1989) üslubu “insan davranışında ya da insan davranışının ürettiği yapılarda, bir kısıt kümesi (*set of constraints*) çerçevesinde yapılan bir dizi tercihin sonucu oluşan bir örüntüleniş yinelemesi” olarak tanımlar (ss. 3,4); “insan seçimi ortaya çıkan örüntüleme üzerinde bir rol oynadığı anda, üslup olası hâle gelir.” Ancak bu seçim her zaman bilinçli değildir:

“Seçim sözcüğü bilinçli bir farkındalık ve kasıtlı bir niyet önerir gibidir. Ancak, yaptığımız seçimlerin sadece çok küçük bir kısmı bu türdendir. İnsan davranışının büyük kısmı alışılmış ve otomatik davranışların neredeyse kesintisiz diziliminden oluşur. [...] Açık bir farkla, davranışların en büyük dilimi doğuştan gelen bilişsel modlar ve yanıtlar arasındaki etkileşimin bir sonucudur” (s. 4).

Bireyin sosyal bir bağlamda var olduğuna, seçimlerinin bu bağlam tarafından yönlendirildiğine dikkat çeken kısıt kümesi olgusu, kolektif ya da bireysel ölçekli ele alınabilir. Kolektif bağlamda ele alındığında kısıt kümesi bir çağın, bir coğrafyanın, bir sosyal topluluğun, dolayısıyla bir kültürün ürünüdür; aynı kültürün parçası olan bestecilerin tercihleri büyük ölçüde benzerirken, çağ, coğrafya ya da sosyal topluluk değiştiğinde kültürel farklar artar, benzerlikler azalır, dolayısıyla kısıt kümesi de dönüşür. 12. yüzyıl Fransız gezgin müzisyen-ozanlarının tercihlerini gösteren kısıt kümesi ile 16. yüzyıl İtalyan saraylarında müzik yapan bestecilerin kısıt kümesi birbirinden farklıdır. Bu farklar performans bağlamında olduğu kadar analiz bağlamında da çok belirleyicidir.

Kolektif kısıt kümesi bir dönemin üslubunu tanımlar, bir bestecinin bu küme içinde kendisini diğerlerinden ayıran tercihleri ise bestecinin bireysel üslubudur. Meyer’in (1989) belirttiği gibi “[...] bir bireyin konuşma ya da yazma üslubu büyük ölçüde, kendi yaratmadığı ama kullanmayı öğrendiği dilin ve diyalektin kısıtları çerçevesinde yapılmış sözcüksel [*lexical*], dilbilgisel [*grammatical*] ve sözdizimsel [*syntactical*] seçimler sonucu oluşur” (s. 3) Ancak bu üsluplar birbirine karışmış bir şekilde, sürekli ve karşılıklı bir etkileşim içinde var olurlar. Bir taraftan kolektif üslup kendini oluşturan bireysel üslupların ortaklıklarıdır, bu nedenle bireysel üslupların kendilerine has özellikleri vardır, diğer taraftan kolektif üslup bireysel üsluplar üzerine etkilidir. Kolektif üslup tarihsel birikimin bir sonucudur ve bireysel üslup bunun içinde doğar, ancak özellikle yaratıcı ve özgünlük arayışındaki sanatçı kendi tercihleri ve arayışları yoluyla kolektif üslubu dönüştürerek çağdaşları ve izleyen kuşaklar için kısıt kümesini yeniden şekillendirir. Bu nedenle kısıt kümeleri ve üsluplar statik öğeler değildir ve sürekli devinim halindedir. Kültürler arası mesafeler arttıkça üslup farklar belirginleşir, ancak bu farklar devininin sürekliliğini ortadan kaldırmaz. Demin verilen örneğin aksine, 12. yüzyıl Fransız gezgin müzisyen-ozanların müziği ile aynı dönemin Alman *Minnesinger* ve *Meistersinger* müzisyen-ozanları arasında her ne kadar farklar olsa da 16. yüzyıl İtalyan saray bestecileri ile karşılaştırıldığında, benzerlikler farklardan çok daha güçlüdür.

Besteci besteleme sürecinde farklı üsluplarla sürekli bir hesaplaşma halindedir; A. Hodeir'e (1971) göre "[...] her türün, her biçimin kendine en uygun gelen bir deyişi vardır. Sanki yaratıcı kendi deyişi ile eserin türüyle biçiminin deyişi arasında bir bağdaşma yolu bulmalıdır" (s. 15). Hodeir'in tespiti üslup (deyiş), tür ve biçim kavramları arasındaki sıkı etkileşime ve bu etkileşimin besteleme süreci üzerine etkisine dikkat çeker. Bu tespit dikkate alındığında, bir müzik parçasının hangi üslup içinde bestelendiği, hangi yönlerden bu üslubun içinde kaldığını, hangi yönlerden beklenmedik seçimlerle kısıt kümesini dönüştürdüğünü görmek, bestecinin bilinçli ya da alışkanlıktan gelen tercih süreçlerini kavramak, tercihlerin nedenlerini, sonuçlarını ve yapıta etkisini değerlendirmek, biçim ve yapı analizi çerçevesinde büyük önem kazanır. Bir müzik parçasındaki armonik ya da yapısal bir ilişkinin değeri, içkin özelliklerinin yanı sıra, üslup içinde yaygınlığı ya da seyrekliğiyle de bağlantılıdır. Bir üsluba göre istisnai ve çığır açıcı olan bir tercih başka bir üslupta son derece sıradan olabilir; bu nedenle yapıt hakkında bir fikir geliştirebilmek için yapıtı üslup kapsamında ele almak gerekir. Bunun dışında üslup, yapıtın analizine zemin oluşturacak teorinin seçimi için de çok önemlidir; Schönberg'in *Piyano için Altı Parça* adlı yapıtını Üretici Tonal Müzik Teorisi ile incelemek, ya da Schubert *Moments Musicaux* içinden bir bölümü Küme Teorisi çerçevesinde ele almak –ilginç bir deneyim olsa da– anlamlı sonuçlara ulaşmaya pek yardımcı olamaz.

Diğer taraftan her bestecinin bireysel üslubu için ayrı teoriler geliştirmek de anlamlı değildir; bu girişim bireysel üsluplar arasındaki karşılaştırmalar ve saptamalar yapmayı güçleştirir ve daha geniş kapsamlı üslupların, sözgelimi dönem üslubunun bütünlüğünü zedeler. Haydn ile Mozart arasında önemli üslup farkları, Klasik üslup bütünü içinde ele alındığında anlam kazanır; iki bestecinin birbirinden ayrıldığı noktaları göstermek için bu iki bestecinin aynı zeminde ele alınması gerekir. Kimi zaman bir türün farklı üsluplarda karşılaştırılması da bu açıdan anlamlıdır. Sözgelimi, *Waldstein Sonatı*'nın ilk bölümünde ögeler arasındaki ilişki Klasik ve Romantik üsluplarda sonat biçiminin karşılaştırılması yoluyla değerlendirildiğinde, yeniden sergide ana temadaki değişikliğin yarattığı uzaklaşma illüzyonu ve dinamizm özel bir anlam kazanır. Bir müzik teorisi, ele alınan yapıtı üslubu içinde değerlendirebilecek özelliklere sahip olmalı, ancak yakın üsluplarla benzerlikleri göz ardı edecek ölçüde kapalı olmamalıdır.

Üslup bir analizin odak noktasıyla, yani analistin merkeze aldığı iddia ile de sıkı sıkıya ilişkilidir. Bu iddianın doğru savunulması, yorumun sağlam bir zeminde temellenmesi için analizin odak noktasıyla, seçilen kısıt kümesinin örtüşmesi gerekir. Örneğin Mozart'ın bir yapıtı ile Haydn'ın bir yapıtını karşılaştırırken Klasik üslubun kısıt kümesi içinde kalarak bir analiz stratejisi geliştirmek gerekirken, Mozart'ın K. 491 *Piyano Konçertosu* ile K. 466 *Piyano Konçertosu* arasındaki bir karşılaştırma için kısıt kümesini Mozart üslubu ile –hatta konçerto türü ile– sınırlamak daha doğru olabilir. Ya da Haydn'ın *Yaradılış Oratoryosu* ile Brahms'ın *Alman Requiem'i* arasında tonal tasarımın karşılaştırılmasına yönelik bir analizin de doğal olarak, daha geniş bir kısıt kümesinden, örneğin fonksiyonel tonalitenin sınırlarını çizen kısıt kümesinden hareket etmesi gerekir.

Bu yüzden bir analize zemin oluşturacak teorisi belirlemek ve yorumun temelleneceği odak noktasını seçmek etkili bir analizin ilk iki adımındır. Ama üslup ile teori ve analiz arasındaki ilişkiyi sınırlayıcı olarak görmemek ve bir çıkış noktası olarak ele almak gerekir; bir üslupta sınırlanarak geliştirilmiş bir teorinin farklı üsluplara uygulanabilirliği de araştırılabilir, analiz bunu da amaçlar. Kimi zaman bu araştırmalar yeni teorilerin türetilmesine olanak sağlar. Örneğin Schenker'in tonal müzikle sınırlı tuttuğu analiz yöntemi, İkinci Dünya Savaşı sonrasında post-tonal analizlerde de kullanılmış ve bir bakıma Küme Teorisi'ne kaynak olmuştur. Benzer şekilde, Klasik sonat biçimleriyle sınırlı Biçim İşlevleri Teorisi'nden geliştirilen kavramlar, bu repertuvar dışında Rönesans müziğinden Schönberg'e kadar birçok üslup üzerinde denenmiş ve ilginç sonuçlara ulaşmıştır. Bu çerçevede yapılan analizler, Klasik sonat üslubunun biçim bağlamındaki kısıt kümesinin bazı ögelerinin önceki üsluplardan taşındığını, bazılarının ise izleyen üsluplara uzandığını göstermiştir. Ancak analiz sadece dönem üslubunun yapıta yansımalarını tespit etmek amacıyla değildir, bireysel üslupların ayrıştığı noktaları, iki bestecinin bireysel üslupları arasındaki ilişkileri, bir üslup özelliğinin besteciye özel kökenini araştırmak, müzik analizinin öncelikli amaçları arasındadır. Bu bağlamda 'üslup' sözcüğünü sadece bir döneme, bir türe, bir dile ait, kolektif yönüyle ele almamak, bestecilerin bireysel üsluplarının da bu kapsamda dair olduğunu unutmamak gerekir. Özetle, kolektif ya da bireysel, bir analiz her zaman üslup ile ilişkili bir zemine yerleşmelidir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada müzik analizine farklı perspektiflerden yaklaşılarak, analizin işlevi, kapsamı ve müzik performansı ile ilişkisi değerlendirilmiştir. Araştırmada geliştirilen fikirlerden hareketle, teori ile analiz olgularını birbirinden ayırarak tanımlamanın ve analizi müzik yapıtının sanatsal ve teorik yönleri arasındaki etkileşimi görünür kılacak bir yöntem olarak ele almanın müzik icracılığı ve müzik araştırmacılığı alanlarına sağlayacağı katkılar üzerinde durulmuştur. Analizin yapıtın farklı düzlemde bir yorumu olarak değer kazandığı, icracının olduğu gibi analistin de becerisi ve deneyimi kapsamında yapıta yeni karşılıklar bulduğu bir zemin olduğu gösterilmiştir. Analiz, bir performans besleyebileceği gibi, kendi bütünlüğü içinde de metin olarak düzenlenmiş bir düzlemde yapıta farklı yorumlar getiren potansiyeli taşımaktadır.

Etkileşim üzerine temellenen bu tür bir perspektifin müzik eğitimindeki yerine bu çalışmada kısaca değinilmiştir, ancak bu araştırmada geliştirilen fikirlerin temel uygulama alanı konservatuvar ve benzeri müzik okullarında sürdürülen müzik eğitimidir. Bu çerçevede müzik analizine yönelik yaratıcı çalışmaların müzik eğitiminde performansa yönelik alanlarla birlikte ele alınması önerilmektedir. Çalgı temelli derslerin, müzik yapıtının bir sanat ürünü olduğunu göz önüne alan analitik yaklaşımlarla desteklenmesinin, eğitime sağlayacağı düşünülmektedir. Bu çalışmalarda analiz temel amaç değildir ama yapıta farklı perspektiflerden yaklaşabilme becerisi kazandırır. Rosen'in (2002) tespit ettiği üzere analiz yorumcunun partiyonun çerçevesini anlamasına yardımcı olur, ama performansın gerçekleşmesi için yorumcunun sanatsal iç güdülerini, deneyimini ve yorum tercihlerini yapıta taşıması gerekir. Benzer şekilde, teorik çalışmalarda da ele alınan yapıtın amacının bir teorisi doğrulamak olmadığı, yapıtın varoluş nedeninin estetik bir arayışa dayandığı gerçeğinin göz ardı edilmemesi gerekir. Rink'in (2002) sözleriyle "En önde gelen, 'müziği' yansıtmaktır, kalan her şey bu amaca yönelik bir araçtır" (s. 56), analiz de bu yolda yapıtın yorumcuyu besleyebilecek, ilham verebilecek başka türden bir okumasıdır.

Bu çerçevede araştırmanın sonuçları ve öneriler şu şekilde özetlenebilir: (1) Analiz, yapıtın sanatsal ve teorik yönleri arasındaki etkileşimi açığa çıkarır. (2) Yorumcu ve analist, becerileri ve deneyimleri çerçevesinde yapıta yeni anlamlar katabilirler, bu bağlamda iki alan da yapıttan hareketle ve yapıtla ilişkili anlam yaratma potansiyeli taşımaktadır. (3) Analiz, bir araştırma metnine dönüştüğünde yorum niteliğini yitirmez: bu tür bir metin, yapıt hakkındaki bir mutlaklığı göstermekten çok, araştırmacının yakaladığı ve yapıtın o ana kadar örtülü kalmış olan bir potansiyelini sunar. Bir yapıtın, farklı performanslarda farklı yorumlara olanak tanımasına paralel şekilde, farklı analizlerde de aynı yapıt, farklı kimliklere bürünebilir. (4) Müzik eğitimi, analitik ve performans odaklı yaklaşımların birlikte ele alınmasıyla gelişebilir, bu alanlar birbirlerini dışlayan değil, besleyen alanlardır. (5) Analiz, yorumcuların partiyonu kavramlarına katkı sağlar ama performans her zaman sanatsal sezgiyi de gerektirir. (6) Bir yorumcunun eğitiminde teorik çalışmalar yapıtın sanatsal özüne odaklanmalı ve salt teorisi destekler nitelikte olmamalıdır.

Etik kurul onayı

Bu çalışma insan, hayvan veya hassas veriler içermediği için etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: EÇ; verilerin toplanması: EÇ; sonuçların analizi ve yorumlanması: EÇ; çalışmanın yazımı: EÇ. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Ethical approval

This study does not require ethics committee approval as it does not involve human, animal or sensitive data.

Author contribution

Study conception and design: EÇ; data collection: EÇ; analysis and interpretation of results: EÇ; draft manuscript preparation: EÇ. All authors reviewed the results and approved the final version of the article.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

KAYNAKLAR

- Berry, W. (1990). *Musical structure and performance*. Yale University Press.
- Burnham, S. (2008). Form. T. Christensen (Ed.), *The Cambridge history of western music theory* içinde (s. 880-906). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521623711.030>
- Caplin, W. E. (1998). *Classical form*. Oxford University Press.
- Cone, E. (1968). *Musical form and musical performance*. Norton.
- Cone, E. (1969). Behind the beyond: Mr. Cone replies. *Perspectives of New Music*, 7(2), 70-72.
- Cook, N. (1987). Musical form and the listener. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46(1), 23-29.
- Cook, N. (1994). *A guide to musical analysis*. Oxford University Press.
- Dunsby, J. (1989). Guest editorial: Performance and analysis of music. *Music Analysis*, 8(1-2), 5-20.
- Dunsby, J. ve Whittall, A. (1988). *Music analysis in theory and practice*. Yale University Press.
- Forte, A. (1982). *Introduction to Schenkerian analysis*. W. W. Norton & Company.
- Hatten, R. (1994). *Beethoven: Markedness, correlation, and interpretation*. Indiana University Press.
- Hepokoski, J. ve Darcy, W. (2011). *Elements of sonata theory*. Oxford University Press.
- Hodeir, A. (1971). *Müzikte türler ve biçimler* (İ. Usmanbaş, Çev.). Pan Yayıncılık.
- Hyer, B. (1990). *Tonal intuitions in "Tristan und Isolde"* (Yayın No. 9016457) [Doktora tezi, Yale University]. ProQuest Dissertations and Theses Global.
- Kerman, J. (1985). *Contemplating music*. Harvard University Press.
- Kivy, P. (1993). *The fine art of repetition*. Cambridge University Press.
- Lerdahl, F. ve Jackendoff, R. (1983). *A generative theory of tonal music*. MIT Press.
- Lewin, D. (1969). Behind the beyond: A response to Edward T. Cone. *Perspectives of New Music*, 7(2), 59-69.
- Meyer, L. B. (1989). *Style and music*. The University of Chicago Press.
- Narmour, E. (1988). On the relationship of analytical theory to performance and interpretation. E. Narmour ve R. Solie (Ed.), *Explorations in music, the art, and ideas* içinde (s. 317-340). Pendragon Press.
- Palisca, C. ve Bent, I. (1980). Theory, theorists. S. Sadie (Ed.), *The new grove dictionary of music and musicians* içinde (s. 741-762). Macmillan Publishers.
- Pearsall, E. (1999). Mind and music: On intentionality, music theory, and analysis. *Journal of Music Theory*, 43(2), 231-255.
- Rink, J. (1990). Review of wallace berry, musical structure and performance. *Music Analysis*, 9, 319-339.
- Rink, J. (2002). Analysis and (or?) performance. J. Rink (Ed.), *Musical performance – a guide to understand* içinde (s. 35-58). Cambridge University Press.
- Rosen, C. (2002). *Piano notes-the world of the pianist*. Free Press.
- Rothstein, W. (1995). Analysis and the act of performance. J. Rink (Ed.), *The practice of performance* içinde (s. 217-240). Cambridge University Press.
- Samson, J. (2014). The musical work and nineteenth-century history. J. Samson (Ed.), *Nineteenth-century music* içinde (s. 3-27). Cambridge University Press.
- Schmalfeldt, J. (1985). On the relation of analysis to performance: Beethoven's Bagatelles Op. 126, Nos. 2 and 5. *Journal of Music Theory*, 29, 1-31.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

Although the idea of art theory or the analysis of an artwork dates back to before the 20th century, the terms "theory" and "analysis" often evoke hesitation when applied to art, including music. Throughout history, numerous music theories have been developed, and many works have been analyzed through various approaches. However, it is difficult to claim that musicians universally agree on the ability of these analyses to explain the artistic essence of a work. This hesitation raises questions such as: Is analysis necessary to understand or appreciate a piece of art? Is an interpretation based on analysis more effective than others? Is a composer's success proportional to their mastery of music theory and analysis? Does the meaning/value

of a musical piece depend on theoretical constructs? Can analysis explain the aesthetic impact a piece has on listeners?

While many musicians might quickly answer these questions, such answers often remain superficial. Responses to these questions are largely subjective, relying on personal understanding and experience rather than objective truths. Music theory and analysis, being primarily academic/pedagogical fields, are often discussed in conservatories, music faculties, or among music theorists and musicologists. Performers, on the other hand, tend to disregard theoretical debates, seeing them as separate from artistic production. In performance contexts, such as orchestral rehearsals or opera productions, theoretical justification for interpretative choices is rarely sought, though stylistic observations may occasionally arise. Similarly, theorists often overlook how their analyses and theories relate to performance or listener experience, focusing instead on technical and theoretical aspects.

This divide between theory and performance suggests a traditional separation, with each field operating within its own boundaries. However, this separation should not be accepted uncritically. This study explores the relationship between music as an artistic product and performance on one hand, and theory and analysis as seemingly scientific constructs on the other. The core argument is that musical experience is multifaceted, open to alternative perspectives, and inherently subjective. This subjectivity, rather than being a limitation, is what gives both performance and analysis their unique meaning and function. The study emphasizes that musical understanding cannot be reduced to singular answers and thrives on the diversity of subjective interpretations.

2. Method

In the research, first, a literature review was conducted on the scope of the fields of theory and analysis, and the obtained views were examined using the comparison method to evaluate the relationship of these fields with music performance. Subsequently, the fundamental points where music analysis and music performance intersect were assessed by comparing different perspectives, and inferences were made regarding the importance of interpretation and style in the processes of analysis and performance.

3. Findings, Discussion and Results

Music theory, broadly understood as the study of musical structure, does not prescribe a specific content or method but includes various approaches to studying musical structure and relationships between elements. Each theory identifies common principles in its repertoire and explains how elements interact within those principles. However, theories differ in claims, methods, perspectives, and terminology, and they do not always overlap. Not all theories aim to explain entire repertoires, and applying one theory's perspective to another repertoire may not yield meaningful results.

In music schools, music theory is often taught as a tonal-focused discipline, emphasizing chords, intervals, and tonal relationships. This narrow focus risks treating these concepts as universal, independent of historical or stylistic context, and overlooks the artistic and aesthetic dimensions of music. A theory limited to tonal elements risks reducing analysis to a search for a single "correct" answer, rather than a personal, interpretive process. This approach is better described as "Tonal Music Grammar" rather than true music theory.

Analysis is a research method that examines the hidden features, relationships, and external references of a musical work through various theories and perspectives. It is a conscious, indirect process that complements intuitive understanding. Analysis is always grounded in a theoretical framework, but different theories yield different interpretations of the same work.

Analysis is inherently interpretive, reflecting the analyst's personal perspective and experience. It is not about uncovering absolute truths but offering alternative viewpoints and enriching understanding. Even in highly systematic theories like Schenkerian analysis or *Set Theory*, personal choices play a significant role. Analysis and performance are both forms of interpretation, but they operate on different levels: performance is an aesthetic act, while analysis is an intellectual one. Both contribute to the work's meaning and can enrich each other. The musical score is not the work itself but a coded representation. Performers and analysts interpret the score to reconstruct the composer's intentions, but this process always involves personal choices. Performers focus on the artistic and aesthetic aspects of the score, while analysts examine its structural and

historical dimensions. Both approaches reveal different facets of the work. Both analysis and performance must consider the work's stylistic context to understand its structural relationships and artistic value.

Analysis should be integrated into music education, particularly in conservatories, to complement performance training. Analytical approaches that treat the musical work as an artistic product can enrich instrumental lessons and foster a deeper understanding of the repertoire. As Charles Rosen (2002) notes, analysis helps performers understand the score's framework, but performance requires artistic intuition and personal interpretation.

Analysis is not an end in itself, but a tool for developing the ability to approach a work from multiple perspectives. It should not be reduced to labeling musical elements but should explore the work's artistic, social, and cultural dimensions.

To summarize: (1) Analysis reveals the interaction between artistic and theoretical aspects of music. (2) Both performers and analysts bring new meanings to a work through their skills and experiences. (3) When analysis is transformed into a research article, it does not lose its interpretive quality. (4) Integrating analytical and performance-oriented approaches can enhance music education. (5) Analysis helps performers understand the score, but performance requires artistic intuition and interpretation. (6) Theoretical studies should focus on the aesthetic essence of the work, not just validating theories.