

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

<https://dergipark.org.tr/en/pub/ymd>

e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article

Geliş Tarihi / Date Received : 07.08.2025

Kabul Tarihi / Date Accepted : 07.09.2025

Yayın Tarihi / Date Published : 30.09.2025

DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1759993>

e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

TİYATRONUN MÜZİKALİTE BOYUTU: DRAMATİK TASARIMDA MÜZİK KULLANIMI VE İŞLEVLERİ

DEMİRKOL, Simten¹

ÖZ

Bu çalışmada, müziğin tiyatro içindeki varlığı ve işlevleri çeşitli açılardan ele alınmıştır. Müzik, tiyatronun başlangıcından beri onun organik bileşenlerinden biri olmuştur. Buna karşın, müziğin ve sesin tiyatrodaki kullanımı zaman içinde değişikliğe uğramış; farklı tekniklerle zenginleşmiş, farklı amaçlarla anlam kazanmış, farklı yollarla anlatıma katkıda bulunmuştur. Konvansiyonel tiyatro anlayışında çoğunlukla tamamlayıcı bir unsur olarak değerlendirilen müzik, sonraki dönemlerde, özellikle modernist ve postmodernist yaklaşımlarla birlikte sahnelemenin asal öğelerinden biri haline gelmiştir. Yirminci yüzyıldan itibaren, sahneleme araçlarına yönelik yeni yaklaşımların oluşmasıyla, çeşitli tiyatro insanlarının düşünce, bakış açısı, yorum ve uygulamalarıyla zaman içinde şekil değiştirmiş, sorgulanmış, farklı bir araca dönüşmüştür. Araştırmada, müziğin tiyatro ve dramatik tasarım içinde nasıl bir yeri olduğuna dair yorumlar incelenip kavramsal bir çerçeve çizilmiş, müziğin bu alandaki yolculuğuna kısaca yer verilmiştir.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro ASD, simtendemirkol@anadolu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-7828-1362>

Söz konusu içeriğe ek olarak, müzik ve ses kullanımı konusunda örnekler verilmiş, işlevsel sınıflandırmalara değinilmiştir. Son bölümde ise, farklı yönetmenlerin müziğin tiyatrodaki rolü ve anlatım teknikleri içindeki yerine dair görüşleri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tiyatroda müzik, müzik ve anlatı, dramatik tasarım, müzik kullanımı, sahneleme.

THE MUSICAL DIMENSION OF THEATRE: THE USE AND FUNCTIONS OF MUSIC IN DRAMATIC STRUCTURE

ABSTRACT

In this study, the presence and functions of music within theatre are examined from various perspectives. Music has been one of the organic components of theatre since its inception. However, the use of music and sound in theatre has evolved over time; it has been enriched with various techniques, acquired new meanings through different purposes, and contributed to expression in diverse ways. While music has often been regarded as a complementary element in conventional theatre, it has become one of the essential components of staging, especially with modernist and postmodernist approaches. Since the 20th century, with the emergence of new interpretations concerning the elements of staging, music has been reshaped, questioned, and transformed into a different medium through the thoughts, perspectives, interpretations, and practices of various theatre practitioners. This study outlines a conceptual framework by examining interpretations regarding the role of music in theatre and dramatic design, and briefly traces the journey of music in this field. In addition, examples of the use of music and sound are provided, and functional classifications are discussed. In the final section, the views of different directors on the role of music within theatre and its place in narrative techniques are analyzed.

Keywords: Music in theatre, music and narrative, dramatic design, use of music, staging.

GİRİŞ

Tiyatronun temel araçlarından biri olarak müzik, tarih boyunca dramatik tasarımın ayrılmaz bir parçası olmuştur. Müziğin tiyatrodaki yeri, dramatik anlatıma katkısı, sahneleme sürecinde üstlendiği işlevler ve seyirciyle kurduğu ilişki, tiyatro sanatının evrimi içerisinde sürekli olarak

sorgulanmış ve farklı şekillerde yorumlanmıştır. Antik Yunan tiyatrosundan postdramatik tiyatroya uzanan geniş bir yelpazede, müziğin anlatıya doğrudan katılımı ve dramatik tasarımdaki merkezi rolü, tiyatronun estetik ve dramaturjik yapısını şekillendiren önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çağdaş tiyatro pratiğinde müzik, sahne atmosferini tamamlayan bir öge olmanın yanında hem seyircinin algısını hem de oyuncunun performansını etkileyen, karmaşık, çok katmanlı ve çok işlevli bir ifade aracıdır. Bu bağlamda, Appia'nın müziği sahnenin içsel özü olarak kavrayışından, Meyerhold'un oyunculuk ve dramaturji eğitiminde müziğe verdiği öneme; Artaud'nun duyularla kurduğu radikal ilişkiden, Brecht'in seyirciyi yabancılaştırma stratejilerine kadar pek çok farklı bakış açısı mevcuttur.

Bu çalışmada, müziğin tiyatro pratiğindeki işlevlerine dair kuramsal tartışmalar, tarihsel dönüşümler ve uygulama biçimleri incelenecektir. Tiyatroda müzikalite kavramı, müziğin dramatik yapı içindeki rolü, sahneleme sürecine getirdiği yaratıcı dönüşümler ve seyirci üzerinde yarattığı etkiler değerlendirilerek, tiyatronun bugün ve gelecekteki üretim biçimleri üzerine yeni perspektifler sunulmaya çalışılacaktır.

YÖNTEM

Bu çalışma, tiyatrodaki müzik kullanımının tarihsel ve kavramsal gelişimini, kuramsal altyapısını ve farklı yönetmenlerin konuya ilişkin yaklaşımlarını inceleyen nitel bir araştırmadır. Değişik başlıklar altında, müziğin işlevsel sınıflandırmaları, sahneleme pratikleri, oyunculuk eğitimi gibi farklı konular tematik analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Bu temalar, alıntılar aracılığıyla desteklenmiş ve farklı görüşlere yer verilmiştir. Araştırma, belgesel tarama yöntemiyle ilerletilmiş hem klasik tiyatro kuramcılarının metinlerine hem de çağdaş performans ve müzik teorilerine dayalı ikincil kaynaklar kullanılarak yapılandırılmıştır. Bu doğrultuda; Appia, Meyerhold, Artaud, Brecht gibi yönetmenlerin müzik anlayışları, müziğe bakışları incelenmiş; bu doğrultuda müziğin dramaturjik ve performatif işlevleri ele alınmıştır.

Evren, Örneklem ve Sınırlılıklar

Bu çalışmada tiyatrodaki müzik kavramı, oyunlarda müzik ve ses kullanımı, çeşitli tiyatro insanların konuya ilişkin fikir ve uygulamaları ile ilgili incelemeler mevcuttur. Müzikal ve opera türleri bu anlamda kapsamın dışında bırakılmıştır. Aynı şekilde, farklı bir tarihsel sürece sahip,

özündeki özelliklerden uzaklaşmadan günümüze ulaşan çeşitli geleneksel tiyatro formları da bu araştırmanın kapsamı dışındadır.

Ritüelistik- geleneksel tiyatro biçimlerine ve bu biçimlere ait müzik kullanımına yer yer değinilse de odak noktası dramatik tasarım içindeki müzik kullanımıdır ve ağırlıkla tiyatroda yönetmen rolünün oluşumundan sonraki dönemi mercek altına almaktadır. Bu amaçla ilk bölümlerde kavramsal bir çerçeve çizilmiş, sonraki bölümlerde bu eksenle farklı yönetmenlerin ve uygulayıcıların alanda kabul gören görüşlerine yer verilmiştir.

Amaç ve Önem

Birçok tiyatro insanı müzik ve tiyatro arasındaki organik ve kopmayacak bağı vurgulamışken hem bu ilişkinin iyi anlaşılması hem de tiyatro yönetmeninin çalışmasında müziğin yerine dikkat çekilmesi amaçlanmaktadır. Tiyatronun metin, dramaturji, farklı tasarım öğeleri ve elbette oyunculuk gibi çeşitli temel araç ve malzemeleri hakkında pek çok araştırma ve kaynak varken, tiyatroda müzik yahut oyun müziği konulu çalışmalara sayıca az rastlanmaktadır. Ülkemiz tiyatrosu, müzik kullanımı konusunda uygulamada çeşitliliğe sahipken, bu konudaki kuramsal çalışmalar henüz potansiyeli yansıtmamaktadır. Son yıllarda bu alanda küresel ölçekte yapılan çalışmalardan da beslenerek konuyu yorumlamak ve ileride yapılabilecek çalışmalara yön vermek amaçlanmaktadır.

Müzik ve Dramatik Tasarım İlişkisine Kavramsal Bir Bakış

Bu bölümde, müzik ve tiyatro ilişkisine yönelik kavramsal açıklamalar, müziğin dramatik yapı içerisindeki rolü ve dramaturjik işlevleri ele alınacaktır.

Müzik, tiyatroda zenginleştirici bir sahne öğesi olmanın yanı sıra, anlatıma katkıda bulunan, oyunun tonunu, ritmini ve hatta oyunculuk üslubunu şekillendiren, etkileyen, unsurlardan biridir. Tiyatronun müziksel/ezgisel kimliği üzerine yapılmış ilk yorumlardan biri Aristoteles'e aittir. Aristoteles, trajik şiiri analiz ederken, müziğe dair ayrıntılı bir çözümleme sunmasa da melopoiia (ezgi, müzikal unsur) üzerine yorumlarda bulunur. Ona göre müzik, öykü (mythos), karakterler, dil, düşünceler ve dekorasyon ile birlikte tragedyanın altı öğesinden biridir. Dil ve müziği ayrıca "taklit araçları" olarak tanımlar (Aristoteles, 1987: 23). Bu konu için önemli bir başka terim; Melos ise hem şiirsel düzeni hem de ezgisel niteliği ifade eder. Melos, dramın lirik bölümlerinde duyguyu yükseltmek amacıyla kullanılmıştır. Aristoteles'in ifadesiyle, ezgisel yapının dil ile uygun biçimde birleşmesi, izleyicinin ruhuna hitap eden bir müzikli-şiirsel dili meydana getirmiştir (Dunbar, 2011:

168). Ancak çağımızdaki tartışmaların, müziğin tiyatrodaki içsel varlığı ve müzikalite dispositivi kavramı üzerine şekillendiğini söylemek mümkündür.

1800'lü yılların sonu, tiyatronun yeniden “teatrallik kazanması”, tekrar biçimlenmesi ve müziğin bir sahne bileşeni, bir anlatı aracı ve kontrol edilen, tasarlanan bir sahne olgusu olarak kullanılması bağlamında önemli bir dönemdir.

Müziği temel ve vazgeçilmez sahne öğelerinden biri olarak gören düşünce ve teatral bakış, avangard akımlarda etkili olmakla kalmamış, sonraki yüzyıldaki (özellikle II. Dünya Savaşı sonrası) postmodern ve postdramatik tiyatro yapımlarında boyut değiştirerek devam etmiştir. Söz konusu gelişmelerin ardından tiyatrodaki müzik, halihazırdaki işitsel işlevinin yanı sıra, yapısal bir öge olmuş ve kavramsal bir boyuta evrilmiştir.

Bu noktada tiyatrodaki müzik, sahnelemenin özüne dair yapısal özelliklerden biridir ve yaratıcı bir boyutu, bir işlevi vardır. Bu işlevle birlikte tartışmaya açılan “müzikalite” kavramına ilişkin pek çok görüş ve yorum bulunmaktadır. David Roesner’in bu kavramla ilgili çalışmaları ve tanımlamaları alan adına kıymetlidir.

Roesner, Foucault’nun düşüncesi ile temellendirdiği bakış açısı ile, kavrama bir dispoitif olarak yaklaşır; müzikaliteyi bir “estetik dispoitif” olarak görür (Roesner, 2014: 10). Müzikalite, buradaki kullanımıyla kişisel müzik yatkınlığı, yeteneği, beğenisi yahut eğilimi ya da teknik bir müzikal farkındalık anlamını taşımaz. Burada söz konusu olan, müziğin ve müziksel öğelerin içsel varlığıdır. Roesner “tiyatronun müzikalitesi” kavramını kullanırken müziğin tiyatronun içinde zaten organik ve doğal bir şekilde varlığını kabul eder. Onu dışarıdan “eklenen” bir öge olarak görmez. Aksine bu niteliğin içindeki özden ortaya çıkışı söz konusudur (Roesner, 2014: 10). Dolayısıyla müzikalite kavramı bu noktada, kişisel yetenek ya da beceriye karşılık gelen normatif anlamıyla değil, “tiyatro ve müzik arasındaki keşifsel, bulgusal ilişki” anlamıyla kullanılmaktadır.

Yani müzikalite, sesi müzikal ya da teknik olarak algılamak ya da kullanmaktan fazlasıdır. Bu bağlamda müzikalite, sesin yanında sessizlikler, hareketler, jestler, ışık ve renk düzeni gibi işitsel olmayan unsurlarda da müzikal özelliklere ya da ilişkilenebilirliğe de odaklanma anlamına gelmektedir (Roesner, 2014: 14). Bjerstedt, *Musicality in Spoken Theatre* (2017) adlı çalışmasında tiyatro literatüründe, tiyatro ile müzik arasındaki ilişkiye dair farklı görüşler bulunduğunun altını çizerek, tarihsel olarak bakıldığında, bu ayrımın net olmadığını, aksine, müzik ve tiyatronun çoğu zaman büyük ölçüde bütünleşmiş olduğunu vurgular ve bakış açısını genişleterek, Batı Kültürü

dışındaki kültürlerde örneğin Hindistan, Çin ve Japonya'nın sahne sanatlarında, tiyatro ve müzik arasında sıkı, hatta ayrılmaz bir bağın göze çarptığını ifade eder (Bjerstedt, 2017: 55). Ancak hem kendisinin çalışması, hem de bu çalışmanın kapsamı ve kullanılan kaynaklar, söz konusu iki sanat formunun ayrı değerlendirilebildiği bir kültürel bağlama, yani çağdaş Batı sözlü tiyatrosuna odaklanmaktadır.

Bjerstedt müzikalite kavramına Roesner'dan farklı bakarak, çalışmasında oyuncudaki müzikalite kavramını da ele alır. Bir diğer ifadeyle, müzikalitenin bedenselleşmiş, uygulanmış hâli üzerinde durarak, oyunculara atfedilen nitelikler ve yetiler bağlamında nasıl kullanıldığı ile ilgilenir (Bjerstedt, 2017: 58).

Tiyatroda Müzik Düşüncesinin Kısa Geçmişi

Tiyatroda metnin ezgisel niteliğine dair günümüzdeki algının kökleri antik Yunan dramına dayandırılır. Söz konusu dönemin tiyatro anlayışında, müzik ve ritmin biçimsel bağlılığı ve ilişkisi, şarkı, dans ile metnin birleşimiyle oluşan eşduyusal (synaesthetic) bir deneyim mevcuttur (Dunbar, 2011: 168).

Antik Roma'da müzik ve koro eşliğinde sahneye çıkan “profesyonel oyuncu” kavramının yükselişiyle, MÖ V. yüzyıldaki şehir devleti yapısının bir uzantısı olan eşduyusal kültür pratikleri, biçimsel farklılıkların belirginleşmesiyle ortadan kalkmış, siyasal bir kimlik kazanan topluluk önünde konuşma olgusu, dram sanatını da etkileyerek retorik müziğin önüne geçmesine neden olmuştur. Rönesans ve modern klasik dönem boyunca, antik yazarların didaktik ve retorik yaklaşımları, müzik aletlerindeki teknik gelişmeler, arya ve farklı müzik formlarında insani duyguların ifadesine yönelik arayışlar ve bestecilik alanındaki yeniliklere karşın, müziği sahne sanatları alanında gölgede bırakmıştır (Dunbar, 2011: 168).

Tiyatronun edebi ve şiirsel dili konusunda çığır açan Shakespeare, bu sanatta aynı zamanda sahneleme konusunda da devrim niteliğinde biçimsel buluşlara imza atmış ve anlatımı geri dönülmez bir noktada geliştirmiş ve zenginleştirmiştir. Bridgewater, *Music in Theatre* adlı çalışmasında, şarkıyı oyunun eylemi içinde önemli bir dramatik unsur haline getiren kişinin Shakespeare olduğunu dile getirir ve Ophelia ve Desdemona'nın şarkılarının dramatik etkilerine dikkat çekerken, metin içinde ustalıkla yerleştirildiklerini ekler (Bridgewater, 1955: 387).

“Much Ado About Nothing (Kuru Gürültü) oyununda, aktörün kendisi şarkı söyler. As You Like It (Beğendiğiniz Gibi) ve Twelfth Night'ta (On İkinci Gece), şarkılar atmosfer ya da bağlam açısından oyunla ilgilidir. A Midsummer Night's Dream (Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası) oyununda bunlar

dans şarkılarıdır. The Tempest'te (Fırtına), Shakespeare şarkıyı en etkili ve dramatik biçimde kullanma konusunda zirveye ulaşır" (Bridgewater, 1955: 389).

Aynı kaynakta son derece saygın bestecilerin, Shakespeare oyunlarına ara müzikler besteledikleri bilgisi de verilir. Bunlara örnek olarak Tchaikovsky - Hamlet, Sibelius - The Tempest, Fauré - The Merchant of Venice Humperdinck – The Merchant of Venice, Twelfth Night ve A Winter's Tale verilebilir. Ancak bu eserlerden belki de en önemlisi Mendelssohn'ın A Midsummer Night's Dream için besteledikleridir. Bu beste batılı seyirciler tarafından fazlasıyla benimsenmiştir (Bridgewater, 1955: 390).

Rönesans'ta şiirin ve antik metinlere ilginin yükselişi ile birlikte geri planda kalan diğer sahneleme öğelerine müzik de dahil olmuş olsa da Alman Klasik Romantik Dönemi'nde müzik, şiirin yanında değerlendirilmiş; şiirin müziksel yönü ön plana çıkarılmıştır. Melodi ve şiirin felsefi boyutu, Gesamtkunstwerk anlayışı ile birlikte Wagner tarafından bir başka boyuta taşınmıştır. Wagner, sonsuz melodi (Unendliche Melodie) kavramıyla, şiirsel dilin müzik içinde eriyişini operayla ifade etmiştir (Dunbar, 2011: 169). Bu bakış açısı ve beraberindeki uygulamalar, sahneleme öğeleri ile ilgili yaklaşımları geri dönülmez bir şekilde değiştirmiştir. Sonrasındaki dönem, Adolphe Appia'nın çalışmalarından itibaren ileriki bir bölümde ele alınacaktır.

Müzik ve Ses Kullanımına Ait İşlevsel Sınıflandırmalar

Ronald Mitchell, Music in Play Production adlı çalışmasında müziğin temel işlevleri hakkında bilgi verirken, tiyatrodaki müziğin varoluşu ile ilgili farklı örnekleri ele alarak şu ifadeyi kullanmıştır: *"Bazı oyunlar müzikle doğar, bazıları müziğe yönetmenin çabasıyla ulaşır, bazılarında ise müzik zorla eklenir"* (Mitchell, 1951: 242).

Mitchell, müzik kullanımı ile ilgili kararları yönetmene bırakırken, bu kararlar alınırken sorulacak örnek sorular üzerinde durur. Bu soruları adeta bir kılavuz olarak kullanır. Hazırladığınız oyun için en uygun müzik türü nedir? Ne kadar kullanılmalı? Nerelerde ve ne şekilde kullanılmalı? Dikkat dağıtıcı mı, yoksa özellikle dikkat çekmeyecek bir işleve mi sahip olmalı? Seyircinin müziğin farkında olup keyif alması mı yoksa bilinç dışı bir biçimde farkında olmadan, sahnedeki eylem ya da diyaloglara odaklanması mı arzu edilir? Ayrıca müzik nasıl icra edilecek? Canlı mı, yoksa kayıttan mı çalınacak? Kaç kişi tarafından, hangi tür enstrümanlarla çalınacak? (Mitchell, 1951: 242).

Bu sorulardan da anlaşılacağı üzere, müzikle ilgili farklı seçimlerin, anlatım, üslup, içerik gibi unsurlar göz önünde bulundurulmadan yapılabilmesi mümkün değildir. Mitchell aynı zamanda

“uygunluk” kavramının da altını çizerken, dönemi, yapım stilini, egemen modayı, müzik tarihini ve hatta seyirci beklentisini hesaba katarak hareket etmeyi savunur (Mitchell, 1951: 243) ve bu bakış açısı, bölüm başında bahsedilen “müzikle doğma” düşüncesinin yanında müziğin yine de iyi tasarlanmış ve özenle düşünülmüş bir eşlikçi unsur olarak görüldüğü düşüncesinin altını çizer niteliktedir.

Mitchell aynı zamanda, “*Bir oyun, üstüne eklediğiniz müziği alt edebilecek kadar iyi olmalıdır*” yorumunu yapar. Oyun yeterince iyi değilse, müziğin hiç kullanılmaması gerektiğini savunurken, bir başka noktaya, sessizliğin gücüne de dikkat çeker. Yani müzik her zaman var olduğu anlarda değil, bazen de var olmadığı anlarda asıl etkisini gösterebilir. Bazen gereklidir, bazen de yalnızca etkilidir ya da müziğin gerçekten duyulduğu anlar kısa süreli dikkat dağıtıcı bir etkiye sahipken, onun hatırlandığı anlar çok daha güçlü bir etki bırakabilir (Mitchell, 1951: 246). Müzik genellikle oyun boyunca sürekli çalınmaz; arada sırada, bazen anlamlı bir gerekçeyle, bazen görünürde sebepsizce kullanılır. Bu durum oyunun türüne ve sahnelenme tarzına, anlatım amaç ve araçlarına göre değişiklik gösterir.

“Oyunun geneline yayılmış bol miktarda müzik yerine, dikkatle seçilmiş küçük bir müzik parçası çok daha etkilidir. Bu yüzden, tek bir ses ya da birkaç enstrümanın kullanımı, büyük korolar ya da tam orkestra yerine daha uygun olabilir. Canlı müzik genellikle kayıtlı müzikten daha az ustalıkla çalınır, daha az güvenilirdir ve çok daha fazla prova gerektirir, ama genellikle buna değer. Seyirciler çoğu zaman kaydedilmiş sesin farkındadır, fakat canlı müziğe verdikleri tepkiler daha içten olur” (Mitchell, 1951: 247).

Bir oyunda müziğin kullanımı kadar, bir diğer ses unsuru olan efektler de benzer estetik düşünce ve seçimlerle yerleştirilir, bununla ilgili Kaye ve Lebrecht, “*Sound and Music for the Theatre: The Art and Technique of Design*” adlı çalışmalarında hem ses hem de müzik öğelerini belirli işlevlere göre sınıflandırmış ve bu öğeleri, çerçeveyici ses işaretleri (framing cues; oyun öncesi, perde arası ve selamlama), fon müziği (underscoring), geçiş sesleri/müziği, ve özgül ses işaretleri (specific cues) olmak üzere 4 başlıkta incelemişlerdir. Çerçeveyici ses işaretlerini, bir yapımın başını ve sonunu oluşturan “kitap kapakları”na benzeterek, oyunun gerçek eyleminin dışında olduklarını, sahnelemeden bağımsız işlediklerini savunmuşlardır. Bu bakış açısı ile gösteri öncesi müzik (preshow) bir “prelüd”, perde arası müziği (entr’acte) bir “köprü” ve selamlama müziği bir “koda” işlevi görür (Kaye ve Lebrecht, 2009: 22).

Fon müziği (underscoring), bir sahnedeki eyleme eşlik eden müziktir ve sahnedeki karakterler tarafından duyulmaz. Amacı, o anki duygusal durumu vurgulamaktır. Sahnenin odağının

korunması için, bu müziğin sahne arkasından gelmesi yararlı olabilir. Bu, seyircinin müziği oyuncular “üzerinden” duymasını sağlar ve sesi fiziksel olarak da arka planda tutar.

Geçiş sesleri veya müzikleri, eylemin zaman veya mekân bakımından ilerleyişini temsil eder; oyun içindeki olayların dışında yer alır ve bir sahneyi bir sonrakiyle ilişkilendirebilir. Bu tür ses veya müzik işaretlerinin sahneden uzak hoparlörlerden verilmesi, seyircinin algısında onların (seyirci olarak) oyunun eylemi dışındaki varlıklarını pekiştirir.

Özgül işaretler (specific cues) ise sahnedeki karakterlerin farkında olduğu seslerdir ve aksiyonla ilintili oldukları yorumunu yapmak yanlış olmaz. Bu sesler diğer biçimlere kıyasla daha çok bilgi verme amacı taşırlar. Oyun atmosferinin bir parçası olan işitsel ipuçları oldukları söylenebilir. Bu seslerin sahne üzerindeki kaynaklardan geliyormuş gibi duyulması gerekir ve yerleşimleri, bu kaynakların sahnede nerede konumlandığına göre belirlenir (Kaye ve Lebrecht, 2009: 23).

Müzik ve ses kullanımı söz konusu olduğunda hem teknik hem de sahne anlatımı açısından hesaba katılması gereken bir diğer unsur ise, bu işitsel öğelerin canlı mı, yoksa çeşitli kayıt teknolojileri kullanılarak mı oyuna dahil edilecekleridir. Kaye ve Lebrecht’in çalışmalarının bir bölümünde kimi profesyonellere bu konudaki görüşleri sorulmuştur:

“Lütfen canlı müzisyenlerle çalışmanın ve MIDI enstrümanlar kullanmanın artı ve eksilerini açıklayınız?”²

RICHARD P: Canlı müzisyenler bir partisyona duygu ve esneklik katarlar; MIDI teknolojisi ise tamamen yeni bir ses ve ses manipülasyonu dünyası sunar. Bu ikisi arasında ille de bir tercih yapmak gerekmez; ben aynı partiyon içinde ikisinin birlikte kullanılmasından yanayım.

VICTORIA D: Müzikte, tercihim canlı müzisyenlerden yanadır, çünkü onların sunduğu incelikli ifadeyi başka hiçbir şey veremez. Gerçek bir insanın, bütün hayatı boyunca ustalaşmak için çalıştığı kendi enstrümanı, nefesiyle ve enerjisiyle ses üretmesinin yerine geçebilecek hiçbir şey yok.

Ama bu her zaman mümkün olmuyor ve canlı müzisyenleri çok iyi taklit eden harika bilgisayar programları var. Hatta bu programlar her geçen gün daha da iyi hale geliyor.

MIDI’nin avantajı, süreç içinde kolayca değiştirilebilmesi ya da manipüle edilebilmesidir. Oysa canlı bir kayıt değiştirilecekse, tekrar düzenlenmesi ya da baştan kaydedilmesi gerekir.

MICHELLE D: Canlı müzisyenlerin en büyük avantajı, performans sırasında fiziki olarak oradalarsa, her gösteriye özel olarak tepki verebilmeleridir. Oyuncular zamanla daha rahat hale gelir ve sahneleri bazen daha hızlı, bazen daha yavaş oynamak ister. Bu da önceden kaydedilmiş bir fon müziğini bozabilir. Eğer müzisyenler sahnedeysen, oyunculara eşlik edebilirler, onları sınırlamak yerine desteklerler.

Gerçek bir insanı taklit etmeye çalışan MIDI enstrümanlarla (örneğin bir flüt sesi çalmak) çalışmanın hiçbir avantajını görmüyorum, ancak MIDI enstrümanlarıyla yeni sesler (yeni enstrümanlar) yaratmak her zaman heyecan verici bir yolculuk — ve bestecinin paletine sayısız yeni renk kazandırdı” (Kaye ve Lebrecht, 2009: 243, 244, 245).

² Michelle DiBucci ve Richard Peaslee, uluslararası tanınan oyun ve film müziği bestecileri; Victoria Deiorio, DePaul Üniversitesi, Tiyatro Bölümü, Ses Tasarımı Bölüm başkanı (Kaye ve Lebrecht, 225).

Günümüzde yönetmen ve müzisyenlerin hem oyun kayıtları hem de oyunlarının icrasında eşlik için müzisyenlerin canlı performanslarını tercih ettikleri anlaşılrsa da çoğunlukla maddi yahut fiziksel imkânsızlıklar nedeniyle uygulamada bunun zor olduğu bilinmektedir. Öte yandan, yeni kayıt ve ses teknolojilerinin yarattığı farklı imkanlarla yeni sesler üretilmesi ve kullanılması, seslerin bozulması/deforme edilmesi, yepyeni seslerin yaratılması, farklı seslerin birleştirilmesi ve tekrarlanması, anlatımı zenginleştirecek yeni malzemeler sunmaktadır. Ses Tasarımı üzerine çalışan Deiorio, tasarımın diğer sahne elemanları ve anlatım seçimleri ile olan ilişkisi üzerinde durur. Metnin gerekliliklerini anlamamanın, seyircinin beklentisini, hikâyenin geçtiği ortamı, ses tasarımcısının birlikte çalıştığı ekip arkadaşlarının tasarladığı görsel unsurları, yapısal geçişleri ve duygusal dinamikleri özümsemenin, bir sanatçının (müzik/ses tasarımcısı) o yapıta katabileceği, kendine özgü ve biricik bakış açısını ortaya çıkaracak seçimleri yapmasına olanak vereceğini belirtir (Deiorio, 2019 :175).

Bu bilgiler ışığında, estetik ve teknik müziksel tercihlerin anlatı ile kol kola yürüdüğünü söylemek mümkündür. Müziği bu yolculukta dekor, kostüm ve benzeri diğer öğelerden ayıran ve anlatı ile yan yana getiren teknik bir özellik, zamansal olmasıdır (Sontag, 1966: 36). Sontag burada müzik, tiyatro ve hatta sinemanın paylaştıkları bir akıştan bahseder. Bu sanatlar, anlatım için düzenli ve lineer olmasa bile bir akışa ihtiyaç duyar ve mevcut anlatıları bir akış ile ilerler ve bu akış zamansaldır.

Bu bölümde ele alınan müzik kullanımı, müziğin işlevi, ses/efekt ve icra ile ilgili temel düşüncelerdir. Çeşitli yönetmenlerin bu konu hakkındaki farklı görüş ve uygulamalarına takip eden bölümde yer verilmiştir.

Farklı Yönetmenlerin Müzik Kullanımına Yönelik Tercihleri

Çağdaş tiyatro düşüncesi içerisinde, farklı sahneleme öğelerinin ayrışması, tiyatronun metin hakimiyetinden çıkması ve yönetmenin yorumunun öne çıkışı ile birlikte, söz konusu öğelerin anlatıya uygun form, içerik ve tercihlerle kullanımının önünün açıldığı yeni bir döneme girilmiştir. Müzik kullanımı konusunda yorum ve yaratıcılıklarıyla öne çıkan bazı isimlerin düşünceleri bu bölümde derlenmiştir.

Bahsedilen dönemde müzik konusuna eğilerek önemli değişimlere öncülük eden yönetmenlerden biri Appia'dır. Appia'nın sahnede müziğe dair düşünceleri 20. hatta 21. yüzyıldaki yapımları etkilemiştir.

Appia, müziğin sahneden “sözcüklere dökülemeyen”i anlattığını, dilsel ve geleneksel yollarla ifade edilemeyen sahneye taşıdığını ifade eder. Müzik bu durumda eserin “içsel öz”üne ulaşmak ve sanat yapıtının birliğini tesis etmek işlevlerine sahip olur (Roesner, 2014: 25). Bu görüş zamanın “sembolik” ruhu ile uyum içindedir. Appia’nın bu düşüncesi hem ondan etkilenen ve onu takip eden uygulayıcılar hem de ona karşı çıkıp farklı düşünceleri savunan tiyatrocuları gündeme getirmesi bakımından ayrıca önemlidir.

Appia’nın müzikalite düşüncesi, genel teatral yaratının estetiği yanında, dekor, ışık, sahne düzeni ve zamanlamanın uyumunu hedeflerken, bu prensip içinde oyunculuğu da başka bir yere koyar. Appia, hareket, jest ve sesli ifadeyi uyumla birleştiren bütünsel bir anlatım yapısını hedefler. Diğer teatral öğeler bir şekilde stilize edilmiş olsa da oyuncunun performansında doğallığı ön plana koyarak; “gerçekliğe” ulaşmayı arzular. Buna karşın, sonraki tiyatrocular müzikaliteyi çoğunlukla yabancılaştırma ve psikoloji karşıtı bir oyunculuk biçimi olarak kullanmışlardır (Roesner, 2014: 27). Öz varlık düşüncesinden beslenen ve bu ekseninde çalışmalar yapan bir diğer tiyatro insanı Meyerhold’dur. Her şeyden önce Meyerhold’un Biyomekanik oyunculuk düşüncesi müzikal ritim temellidir.

Bu açıdan bakıldığında, bu dönemde aktif olan sanatçıların hem geçmişten gelen malzemeyi kullandıkları görülür (*commedia dell’arte*, kukla tiyatrosu, vodvil gibi halk tiyatrosu temelli, fiziksel ve doğaçlamaya dayalı biçimler) hem de doğalcılıktan uzaklaşıp stilize, simgesel, soyut bir tiyatro dili oluşturma amacı güttükleri gözlemlenebilir. Sanatçıların *commedia dell’arte* başta olmak üzere geçmişteki tiyatro biçimlerine yönelirken, fiziksel ustalığa, grotesk mizaha ve oyunsuluğa, doğaçlama formuna, biçimin canlılığına ve oyuncunun seyirciyle etkileşimine özel olarak eğildikleri görülür (Roesner, 2014: 58).

Meyerhold oyuncunun yönetmen ve yazarın katkılarını içselleştirerek doğrudan seyirciyle bağ kurduğu “Doğrusal Tiyatro” türünü tercih eder (“Üçgensel Tiyatro”nun aksine). Bu düşüncede oyuncu, yönetmenin isteklerine koşulsuz teslim olan biri değil, sürece doğrudan katkıda bulunan biridir ve bu bakış açısı Appia’nın düşüncelerinden net bir şekilde ayrılır. Appia’nın oyuncusu bir şefi takip eden bir orkestra elemanına benzetilebilecekken, Meyerhold’un düşüncesindeki oyuncu, daha çok bir virtüözü andırır (Roesner, 2014: 60).

Ayrıca Meyerhold’un sadece müziksel değeri için değil, dramaturjik katkısı ve müziğin sahneyi ritimsel olarak düzenleme konusundaki rolünün iyi anlaşılması bakımından, müzik eğitimini tiyatro eğitiminin önemli bir parçası olarak gördüğü göze çarpar. Ona göre bir yönetmen derin bir

müzik bilgisine sahip olmalıdır (Robinson, 1986: 287). Meyerhold, müziği tematik bağlantı aracı olarak konumlandırmış ve dramaturjinin de bir parçası olarak kullanmıştır.

Meyerhold müziğin işlevini bir başka boyuta da taşır ve onu “oyuncunun çalışması” için de kullanır. Müziği karakter çalışması pratiğinin içine sokarak, karakterin duyguları, iç yapısı ve o sahnedeki ritmi üzerine çalışmalar yaptığı bilinmektedir. Müzik bu noktada oyuncuya zamanlama, fiziksel kontrol, çevresel farkındalık gibi bir dizi alanda meleke kazandırır. Dahası, sahneleme sırasında da karakterler için leitmotivler kullandığı bilinmektedir. Bu anlayışta hem Wagner’in hem de dönemin önemli kültür ürünleri olan sessiz filmlerin etkisi görülür (Roesner, 2014: 65).

Müziksel çalışmayı çalışma pratiklerinin içinde kullanan bir başka isim Michael Chekhov’dur. Chekhov sahneleme konusunda getirdiği çeşitli yeni fikirlerin yanında, oyuncunun eğitimi için bir dizi kavram ve teknik geliştirmiştir. Bu tekniklerin çağdaş tiyatro eğitimi ve pratiği üzerindeki etkisi, *The Rhythm of Space and the Sound of Time* (2008) adlı çalışmada ele alınmıştır. Chekhov, “performansın kompozisyonu” başlığı altında duraklama (pause), crescendo ve diminuendo, içsel ve dışsal tempo gibi kavramlara dayalı egzersizlerden bahsetmiştir. Bu noktada “atmosfer” kavramını müziksel bir benzetmeyle tanımlar ve “*atmosferler, müzikteki farklı tonaliteler gibi somut ifade biçimleridir ve tıpkı müzik dinler gibi dinlenmeleri gerekir*” yorumunda bulunur (Bjerstedt, 2017: 56).

Bjerstedt, *Musicality in Spoken Theatre* adlı çalışmasında, Chekhov’un psikolojik jest kavramının da melodik ve ritmik boyutlarıyla müziksel bir niteliğe sahip olduğundan ve oyuncunun bilinçdışına ulaşmayı amaçladığından bahsetmiştir. Ayrıca, müziği psikolojik jestlere çevirmeye yönelik egzersizlerden de söz etmektedir. Chekhov’a göre, müziği ilham kaynağı olarak seçmesinin temel nedeni, müziği doğalcı tiyatroya göre epeyce farklı bir sanat formu olarak görmesidir (Bjerstedt, 2017: 56).

Bjerstedt aynı zamanda müzik ve tiyatronun, birbirine bağlı ama açık temas noktaları olmayan iki sanat dalı olarak algılanması ile ilgili Jacques Copeau’nun çalışmalarından örnek vermiştir. Copeau, oyuncu eğitimine müziği özellikle dahil etmeye önem vermiştir: bireysel ve koro halinde şan eğitimi, nota bilgisi ve temel enstrüman becerileri bu eğitimde yer almıştır. Ancak Copeau’nun biyografisine göre, bu yaklaşımın gerekçeleri pek net değildir: “*Müzik, Copeau için bir gizemdi; belki de bu yüzden onu sürekli eğitime dahil etmeye çalıştı*” (Rudlin, 2000, aktaran Bjerstedt, 2017: 56). Dolayısıyla, Copeau’nun tiyatronun müziğe ihtiyaç duyduğu yönündeki görüşünün arkasında,

müziği tiyatrodan bir ölçüde yabancı bir unsur olarak algılamasının olabileceğine dair bir düşünce de mevcuttur.

Alandaki bir başka önemli isim Artaud'nun tiyatro düşüncesindeyse, müzik ve ağırlıklı olarak ses/efekt, zihni duyular aracılığıyla uyarmak maksadıyla kullanılmak istenmiştir. Artaud'un tiyatro bakışı kişisel benliğin çatışmalarını ifade etme amacını taşır, coşku ve haz hisleriyle bağlantılıdır. 20. yüzyılın başlarında, Artaud'nun Tiyatro ve İkizi (1938)'nde ifade ettiği gibi fikirleri, tiyatrodaki melos ile konuşma arasındaki eski ve organik bağı yeniden gündeme getirmiştir.

Artaud, metnin (ve aslında diğer sahne öğelerinin de), anlamın öncesinde, çağrışım yaratan kullanımlarına öncelik vermiş; metin ve konuşmanın bir ses olarak işlev görme biçimiyle ilgilenmiştir. Anlamdan arındırılmış ses kullanımını benimseyen, 19. yüzyıl romantik tiyatrosunun taklitçi gerçekçiliğinin tamamen reddedilmesiyle birlikte ortaya çıkan bu örtük dil, savaşlar arası dönemin Fransız yeni-klasik anlayışıyla da örtüşmektedir (Dunbar, 2011: 169).

Heile, ilintili sanatların süreçlerini karşılaştırırken, modern dansın, 20. yüzyıl başında ortaya çıkan “dil krizi”ne (Sprachkrise) kısmen bir tepki olarak doğduğundan, 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan happening, performans sanatı ve fiziksel tiyatro gibi yeni tiyatro ve performans biçimlerinin de logos merkezci anlayışa ve bununla birlikte aklın mutlak hâkimiyetine meydan okuduğundan bahsetmektedir. Bu açıdan bakıldığında müzik tiyatrosu, bu melez sanat formlarına klasik operaya olduğundan çok daha fazla borçludur (Heile, 2006: 72).

Cocteau ve Stravinsky'nin çalışmalarına bakıldığında, benzer bir anlayış göze çarpar. Bu anlayış sözcüklerin çağrışımsal/anlamsal etkilerinden ziyade, fonetik etkileriyle, ses ve biçim olarak nasıl duyulduklarıyla ilgilenmiştir (Dunbar, 2011: 169). Cocteau'nun uygulamalarında konuşma ve karakterin bağının kesildiği, karakter dışı anlatıcıların ve koroların kullanıldığı göze çarpmıştır. Fakat, neredeyse aynı yıllarda Brecht, müziğin hem sözü hem anlamı kucakladığı, seyircinin çağrışım, duyu ve duygulardan soyutlanarak, yabancılaşarak düşünmeye itildiği bir başka tiyatro düşüncesini savunmuştur.

Brecht, diğer teatral öğelerin yanı sıra müziği de önemli bir yabancılaştırma etmeni olarak görmüş ve kullanmıştır. Çelik, Y., & Şen, Y. (2010) Epik Tiyatroda Müzik; Oyun İçin mi, Oyuna Karşı mı? adlı çalışmalarında bu kullanımla ilgili şu bilgileri verirler:

“Müziğin ritmi seyirciyi oyundan uzaklaştırır ve oyun hakkında yorumlar yapabilecek konuma getirir. Hatta oyunun müzikli kısımları oyunun akışını kesip, olayları yabancı gösterecek biçimde yerleştirilir. Seyirci olayların durduğu bu anda, olup bitenlerle ilgili olarak düşünme olanağı bulur ve bunları düşünürken, söylenen şarkılarda aynı zamanda olaylarla ilgili yorumları da dinler. Epik Tiyatro'da eylemin kesintiye uğratılmasının temel unsurlardan biri olduğu düşünülürse, Brecht'in

şarkı ve müziklerinin bu tiyatrodaki esas işlevi ve önemi daha kolay algılanacaktır” (Çelik ve Şen, 2010: 32).

Müziğin diğer sanatlara ilham ve model oluşu öyle eski ve yaygındır ki, tiyatroda tam olarak nerede başladığını tespit etmek güçtür; fakat postdramatik tiyatro tarafından bu anlayışın benimsenmesi, kısmen Samuel Beckett’in eserlerinden etkilenmiştir. Beckett’in “tüm şeylerin gerçek doğasını açığa çıkaran tek sanatın müzik” olduğunu söyleyen Schopenhauer’ın görüşlerini benimsediği bilinmektedir (Kulezic-Wilson, 2011: 34).

Çok yönlü yaratıcılığı ile tanınan Beckett’in romanlarında, sahne ve radyo yapıtlarında müziğin doğrudan kullanımı, dilde geleneksel ölçü ve müzikal araçlara başvurusu, müziği bilincin işleyişine dair bir metafor olarak kullanması, onun tiyatroda müzik kullanımı konusundaki bakış açısına dair ipuçları taşımaktadır. Bu nedenle, Beckett’in vizyonu yalnızca edebi söylem biçimlerini değiştirmekle sınırlı kalmaz. Onun “müzik dinleme deneyimine benzer” bir algısal deneyim arayışı, onu tiyatroya yöneltir. Dilin hem somut bir ses olarak var olduğu hem de müzikal bir sese dönüşebildiği bir mecra olarak tiyatro, bu arayış için ideal bir ortamdır (Kulezic-Wilson, 2011: 34).

Artaud’nun düşüncelerinden etkilenen Grotowski’nin ritüel temelli fiziksel tiyatrosu, sesin işitsel etkisine dayanır. Onun çalışmaları, doğu müziğinde kullanılan ses tekniklerinin çağdaş oyunculuğa aktarılmasıyla hem sahneleme hem de oyuncunun çalışmasına yeni bir yön vermiştir. Yıldız, bu olguyu ve arkasındaki ilhamı şu şekilde aktarmaktadır:

“Törenselle bir tiyatronun peşinden giden Grotowski için Doğu müziği, oyuncunun odaklanmasında, bir tür trans durumuna geçmesinde bir araç olarak kullanılmaktadır. Dans, müzik ve dramanın merkezde olduğu Hindistan’a ait Kathakali, oyunculukta simgelere dayanan anlatımıyla ve kullandığı çeşitli müzik aletleriyle Grotowski’yi etkilemiştir” (Yıldız, 2025: 756).

Müziğin sahnedeki dönüşüm yolculuğunda, sonraki dönemlerde eşzamanlı olarak farklı tercihlerle ilerlediği görülmektedir. Örneğin Brook, Grotowski ile kesişen bir çizgiyle farklı kültürel kaynaklara yönelirken, Wilson birbirine eşdeğer gördüğü sahneleme öğeleriyle atmosfer yaratma arayışına girecek, Goebbels ise “namevcudiyet estetiği” ile sadece müziğe değil, tüm sahne öğelerine bakışı değiştirecek başka bir kapıyı aralayacaktır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma boyunca incelenen kaynaklardan ve tartışmalardan anlaşılabileceği üzere, müzik tiyatroda sadece tamamlayıcı bir öğe olmaktan çok daha fazlasını ifade etmektedir. Tarihsel süreç içinde

müziğin tiyatrodaki işlevleri sürekli olarak yeniden tanımlanmış; dramatik anlatımı güçlendiren, seyircinin duygusal ve düşünsel alımlamasını şekillendiren, oyunculuk pratiğini derinleştiren bir araç olarak gelişmiştir. Appia, Meyerhold, Artaud, Brecht ve Beckett gibi önemli tiyatro kuramcılarının ve yönetmenlerinin yaklaşımları, tiyatrodaki müziğin kullanımının sonsuz yaratıcı potansiyelini ve aynı zamanda sınırlarını da ortaya koymuştur. Bu çalışmanın kapsamının dışında kalan sonraki yıllarda Brook, Wilson ve Goebbels'in tiyatro uygulamalarındaki müzik kullanımları da ayrıca dikkat çekicidir ve sonraki araştırmalarda ele alınmaları faydalı olacaktır.

Aynı zamanda yeni gelişen kayıt ve müzik teknolojileri ve ses sistemleri yeni seslerin yaratımına ve farklı kullanımlara imkân vermektedir. Bunlara ek olarak, yapay zeka kullanılarak yapılan yeni çalışmalar araştırmacılar için ilgi çekici olabilir.

Literatür taraması esnasında, oyunlarda müzik kullanımına ait batıdaki örneklerin yazılı bir şekilde, eleştiri yazıları yahut kronikler vasıtasıyla çeşitli mecralarda kayıt altına alındıkları görülmüştür. Ülkemizde müzik kültürü zengin, müzikli oyunlar sayıca fazla olmasına karşın, bu oyunlardaki müzik uygulamaları ve yönetmenlerin müzik kullanımları ile ilgili kaynaklar kısıtlıdır. Dinç'in dikkat çektiği üzere, *“Tiyatronun ve müziğin performe edildiği an içerisinde varlık bulup, performans bittiği anda yok olması, veri toplama açısından bir engel yaratmaktadır”* (Dinç, 2023: 36). Buna karşın, performans esnasında tutulabilecek çeşitli notlar, kapsamlı eleştiri yazıları, nota transkripsiyonları ve incelemeleri, bu kıymetli çalışmaların kayıt altına alınması, onlardan daha sonra istifade edilmesi konusunda faydalı olacaktır.

Sonuç olarak, tiyatronun başlangıcındaki görme, işitme ve alımlama süreçlerinin birleşik yapısı, sonraki dönemlerde hiyerarşik yapılara dönüşmüştür. Söz ve metin, tiyatronun (en azından bir süre) üstün öğeleri haline gelmiş; ancak erken modernist tiyatrodaki bu üstünlük sorgulanmaya başlanmıştır. Postmodern tiyatroyla birlikte ise tiyatro insanları dramatik anlatı içinde yeni işlevler aramaya yönelmiştir. Ve bu arayış içinde müziğe hem farklı roller hem de farklı işlevler yüklenmiştir. Müzik kullanımı tiyatrodaki dramatik tasarımdan oyunculuk eğitimine, seyirci algısından yönetmen dramaturjisine kadar çok katmanlı bir işlevsellik taşır. Bugün müzik, sahneleme içinde yerine göre anlatımı güçlendiren, yerine göre bölüp yabancılaştıran, oyunu ve oyuncuyu şekillendiren, seyircide bir duygulanım yahut bir kopuş yaratan çok yönlü ve özel bir araçtır.

KAYNAKLAR

- Aristoteles. (1987). *Poetika* (Çev. İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bjerstedt, T. (2017). Musicality in Spoken Theatre. *European Journal of Philosophy in Arts Education*, 2(2), 49-84.
- Bridgewater, L. (1955). Music in theatre. *RSA Journal*, 103(5005), 386–397.
- Çelik, Y. ve Şen, Y. (2010). Epik tiyatroda müzik; Oyun için mi, oyuna karşı mı?. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 5.
- Deiorio, V. (2019). *The Art of Theatrical Sound Design*. London: Bloomsbury Publishing.
- Dinç, A. (2023). “Sonum Başlangıcımdır” Oyununda Müzik Tasarım ile Karakter, Anlam ve Dramaturji İlişkisi. *Akdeniz Sanat*, 17(31), 31-45.
- Dunbar, Z. (2011). Melodic Intentions: Speaking Text in Postdramatic Dance Theatre. L. Kendrick, D. Roesner (Ed.), *Theatre Noise: The Sound of Performance* içinde (164-174. ss.). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing içinde.
- Heile, B. (2006). Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera. *Music & Letters*, 87(1), 72-81.
- Kaye, D. ve Lebrecht, J. (2009). *Sound and Music for the Theatre: The Art and Technique of Design* (3rd ed.). Massachusetts: Focal Press.
- Kendrick, L. ve Roesner, D. (2011). *Theatre Noise: The Sound of Performance*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Kulezic-Wilson, D. (2011). From Musicalisation of Theatre to Musicality of Film: Beckett’s Play on Stage and on Screen. L. Kendrick, D. Roesner (Ed.), *Theatre Noise: The Sound of Performance* içinde (33-44. ss.). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Mitchell, R. (1951). *Music in Play Production*. Wisconsin: The Johns Hopkins University Press.
- Robinson, H. (1986). Love for Three Operas: The Collaboration of Vsevolod Meyerhold and Sergei Prokofiev. *The Russian Review*, 45(3), 287–304.
- Roesner, D. (2014). *Musicality in Theatre*, Farnham: Ashgate Publishing.
- Sontag, S. (1966). Film and theatre. *The Tulane Drama Review*, 11(1), 24–37.
- Yıldız, E. (2025). Kültürlerarası Tiyatroda Geleneksel Kaynaklar ve Müzik Kullanımı. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 8(1), 748-776.

EXTENDED ABSTRACT

This study explores the multifaceted presence and function of music as one of the fundamental components of theatre throughout its historical development. Music has been an organic element of theatre since its origins; however, its usage, functions, and relationship to dramatic expression have undergone significant transformations and evolution over time. In conventional theatre, music often appeared as a complementary element. At the same time, with the advent of modernist and postmodernist approaches, with the new staging practices, it has evolved into a primary dramaturgical tool and a structuring element.

The transformation in the use of music and sound in theatre has been shaped by reinterpretations of theatrical elements in the 20th century, driven by the thoughts, practices, and innovations of influential theatre practitioners. From the late 19th century onwards, theatre began to reclaim its theatricality, leading to a renewed integration of music as a central narrative device. In this context, the research first draws a conceptual framework regarding music's dramaturgical functions and its aesthetic significance in theatre. Music is understood not merely as a sound element but as a force that shapes the rhythm, tone, and even structure of a theatrical production.

The study employs a qualitative and theoretical methodology, grounded in documentary analysis, and draws on secondary sources including classical theatre theory and contemporary performance studies. Under this framework, the views and practices of directors such as Adolphe Appia, Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, and Bertolt Brecht are examined as examples of their conceptions of music and its dramaturgical potential. While musical and operatic genres are excluded from the scope, the research focuses on spoken theatre within the context of Western modern and postdramatic traditions. Traditional ritualistic forms are briefly referenced but remain outside the primary analytical frame.

The research highlights theoretical perspectives such as David Roesner's notion of "musicality" as an aesthetic dispositif. Building on Foucault's dispositif theory, Roesner conceives of musicality not as a personal skill or sensibility but as an inherent and structuring aesthetic presence within the theatrical act. This view opposes the understanding of music as something merely added to the performance and instead proposes it as a constitutive, internal dimension. Complementing this, Bjerstedt's analysis of musicality in spoken theatre emphasizes embodied rhythmic expression and the integration of silence, gesture, and spatial dynamics as musical elements.

This study aims to re-evaluate the dramaturgical and performative functions of music in contemporary theatre, offering a multilayered perspective on how musicality shapes stage aesthetics. Through an exploration of historical background, theoretical approaches, and diverse staging practices, it seeks to contribute to ongoing debates on the role of music in the evolution of theatrical production forms, particularly in light of the aesthetic transformations of the 20th century and the developments within the postdramatic era.

The use of music in theatre has historically enriched dramatic expression, enhanced the aesthetic dimension of staging, and improved acting practices. In ancient Greek theatre, a synaesthetic approach prevailed, integrating text, music, and dance into a cohesive experience. However, during the Roman period, rhetoric and speech overshadowed music, relegating it to a secondary role. While music's role in performing arts was similarly eclipsed during the Renaissance and modern classical periods, developments in musical instruments and innovations in song forms remained significant in exploring human emotions and dramatic expression.

Shakespeare introduced groundbreaking innovations in theatrical text and staging. In Shakespeare's plays, songs became central dramatic elements, crucial in establishing atmosphere and dramatic emphasis. Additionally, music composed by Mendelssohn, Tchaikovsky, and Sibelius for Shakespeare's plays received widespread acclaim from audiences.

During the German classical-romantic period, the relationship between poetry and music strengthened anew. Wagner's concept of "endless melody" epitomized an artistic vision where poetry and music merged, permanently altering music's role in staging.

Ronald Mitchell analyzed the functions of music in theatre, emphasizing the importance of directorial decision-making. According to Mitchell, music may be inherently integrated into a play or added as a supplementary element. Questions regarding the role, timing, and method of musical usage directly impact the success of a production.

Scholars like Mitchell and Kaye & Lebrecht categorized music's functions into framing, creating atmosphere, emphasizing emotions, and facilitating transitions. Additionally, they highlighted the greater effectiveness of live music compared to recorded music in engaging audiences.

In the 20th century, theatre theorists such as Appia, Meyerhold, Artaud, Brecht, and Beckett explored the meanings and functions of music on stage deeply. Appia used music to express the "inner essence that words cannot convey"; Meyerhold centered rhythmic and musical work within

acting practices. Brecht considered music an alienation device, while Artaud focused on the associative power of sound before meaning.

In conclusion, music in theatre transcends the status of a mere supplementary or ornamental feature, functioning instead as a core structural and aesthetic principle that informs dramatic design, shapes acting methodologies, and conditions audience reception. Its multifaceted functionality, which is rooted in historical practices and enriched by theoretical discourse, enables it to determine rhythmic architecture, construct atmospheres, and heighten emotional resonance, thereby asserting its indispensable role in the coherence, depth, and transformative potential of the theatrical experience.