

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

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

e-ISSN: 2792-0178

Article Type / Makalenin Türü	: Review Article / Derleme Makalesi
Date Received / Geliş Tarihi	: 08.12.2025
Date Accepted / Kabul Tarihi	: 23.02.2026
Date Published / Yayın Tarihi	: 04.03.2026
DOI	: https://doi.org/10.51576/ymd.1837322
e-ISSN	: 2792-0178
Plagiarism / İntihal	: This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism. / Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir.

DARIUS MILHAUD’NUN POLİTONALİTE KULLANIMI: BREZİLYA RİTİMLERİ VE CAZ İDİYOMUNUN NEOKLASİK SENTEZİ

DERE, Sercan¹, NURCAN, Onur²

ÖZ

Bu çalışma, 20. yüzyıl Fransız bestecisi Darius Milhaud’nun politonalite kullanımına ilişkin mevcut müzikolojik literatürü inceleyen bir derleme makalesidir. Çalışmanın amacı, politonalitenin Milhaud’nun müzikal dilindeki konumunu, mevcut akademik yaklaşımlar ışığında değerlendirmek ve literatürde öne çıkan kavramsal eğilimleri sistematik biçimde ortaya koymaktır. Literatür taraması, Milhaud’nun kuramsal yazıları ile çağdaş müzikolojik araştırmaları kapsayacak şekilde yürütülmüş; özellikle *Saudades do Brasil*, *Le Bœuf sur le Toit* ve *La Création du Monde* üzerine yapılan analizler karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. İncelenen çalışmalar, politonaliteyi teknik- armonik bir özellik, kültürel sentez aracı ve biçimsel/algısal organizasyon ilkesi olarak ele alış biçimlerine göre tematik olarak sınıflandırılmıştır. Literatür değerlendirmesi sonucunda, politonalitenin Milhaud bağlamında farklı işlevsel modeller çerçevesinde yorumlandığı; özellikle monotonal asimilasyon, bitonal bağımsızlık ve polimodal/bi-modal belirsizlik kavramlarının sıkça başvurulan açıklama biçimleri olduğu görülmektedir. Ayrıca birçok araştırmada, ostinato temelli ritmik sürekliliğin karmaşık politonal dokular içinde algısal bir referans noktası oluşturduğu vurgulanmaktadır. Bu derleme, Milhaud’nun politonalite kullanımına ilişkin dağınık akademik görüşleri bir araya getirerek,

¹ Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik ASD, sercandere@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-5577-2564>

² Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, onur.nurcan@deu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-1506-8270>.

bestecinin neoklasik estetiği ile Brezilya ve caz etkileri arasındaki ilişkinin literatürde nasıl konumlandırıldığını bütüncül bir çerçevede sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Darius Milhaud, politonalite, *Les Six*, Brezilya müziği, caz.

DARIUS MILHAUD'S USE OF POLYTONALITY: A NEOCLASSICAL SYNTHESIS OF BRAZILIAN RHYTHMS AND JAZZ IDIOM

ABSTRACT

This study is a review article examining the existing musicological literature on Darius Milhaud's use of polytonality. The aim of the study is to evaluate how polytonality has been conceptualized within scholarly discourse and to present, in a systematic manner, the principal analytical and theoretical approaches applied to Milhaud's compositional language. The literature review encompasses Milhaud's theoretical writings as well as contemporary musicological studies, with particular attention to analytical discussions of *Saudades do Brasil*, *Le Bœuf sur le Toit*, and *La Création du Monde*. The examined sources are comparatively assessed according to how they interpret polytonality—whether as a technical harmonic device, a structural and perceptual organizing principle, or a mechanism of cultural synthesis within a neoclassical framework. The review indicates that scholars frequently describe Milhaud's polytonal practice through recurring functional models such as monotonal assimilation, bitonal independence, and polymodal or bi-modal ambiguity. Furthermore, several studies emphasize the stabilizing role of ostinato-based rhythmic continuity as a perceptual reference point within complex polytonal textures. By synthesizing dispersed academic perspectives, this article aims to provide a coherent overview of how Milhaud's polytonal language has been interpreted in relation to neoclassical aesthetics and to Brazilian and jazz influences, thereby situating the composer's harmonic approach within broader discussions of twentieth-century modernism.

Keywords: Darius Milhaud, polytonality, *Les Six*, Brazilian music, jazz.

GİRİŞ

Darius Milhaud (1892–1974), 20. yüzyıl müziğinin en üretken ve stilistik açıdan en çok tartışılan bestecilerinden biridir (Kelly, 2003: 1–3; Mawer, 1997: 1–5). Provence-Yahudi kökenleri ve Paris Konservatuvarı'ndaki eğitimiyle şekillenen estetik yönelimi, onun müzikal kimliğinde hem Akdeniz lirizmini hem de sıkı kontrpuan disiplini bir araya getirmiştir (Milhaud, 1995: 18–22; Kelly, 2003: 12–18). Aix-en-Provence'da doğan besteci, kültürel köklerini sanatsal kimliğinin merkezine yerleştirmiş; bu mirası “Akdeniz lirizmi” olarak tanımladığı sıcak ve diatonik bir ifade anlayışıyla müziğine yansıtmıştır (Milhaud, 1995: 18–22). Paris Konservatuvarı'nda André Gedalge'dan aldığı kontrpuan eğitimi ise bestecilik anlayışının teknik temelini oluşturmuş; Gedalge'in “müziğin özü melodidir” yaklaşımı, Milhaud'nun en yoğun politonal dokuları dahi yatay düzlemde net melodik çizgilerle dengelemesini mümkün kılmıştır (Milhaud, 1995: 45–48; Kelly, 2003: 23–26; Potter, 2003: 29–30).

I. Dünya Savaşı sonrasında Paris'in avangart ortamında Erik Satie ve Jean Cocteau çevresinde şekillenen *Les Six* grubuyla anılan Milhaud, geç romantik kromatizme ve izlenimci bulanıklığa karşı daha yalın ve gündelik yaşamla ilişkilendirilebilen bir estetik anlayışı savunmuştur (Perloff, 1991: 12–18; Kelly, 2003: 87–94; Nichols, 1996: 14–16). Ancak Milhaud'yu çağdaşları arasında

ayırt eden temel unsur, bu neoklasik yönelimi Latin Amerika ritimleri ve caz idiyomu ile birleştirmesi olmuştur (Mawer, 1997: 112–118; Gendron, 2002: 63–69). Bu sentezin merkezinde ise çoklu tonal merkezlerin eşzamanlı kullanımı anlamına gelen politonalite yer almaktadır (Nguyen, 2011: 25–40; Milhaud, 1949: 56–62).

Milhaud, 1923 tarihli kuramsal yazısında politonaliteyi atonalitenin bir alternatifi ya da tonal çözülmenin göstergesi olarak değil; Fransız diyatonik geleneğinin genişletilmiş bir devamı olarak tanımlamıştır (Milhaud, 1923: 29–32). Bu yaklaşım, *Saudades do Brasil*'de (1920) bitonal katmanlaşmalar, *Le Bœuf sur le Toit*'da (1919) kolaj mantığı ve *La Création du Monde*'da (1923) caz ile klasik füg formunun sentezi üzerinden farklı biçimlerde somutlaşmaktadır (O'Neill, 2015: 85–110; Mawer, 1997: 137–141).

Milhaud'nun politonalite kullanımına ilişkin literatür, farklı analitik ve kuramsal perspektifler içermektedir. Örneğin Kaminsky (2004: 181–190), politonal yapıları işlevsel ve algısal kategoriler üzerinden sınıflandırırken; De Médicis (2005: 110–120) bu teknikleri tarihsel süreklilik ve estetik retorik bağlamında ele almaktadır. Bununla birlikte literatür çoğunlukla belirli eser analizlerine odaklanmakta; politonalitenin Milhaud'nun estetik ve yapısal anlayışı içindeki konumunu karşılaştırmalı bir literatür sentezi çerçevesinde değerlendiren çalışmalar görece sınırlı kalmaktadır (Mawer, 1997: 5–7; Kelly, 2003: 109–112).

Bu derleme çalışması, Milhaud'nun politonalite kullanımına ilişkin mevcut akademik yaklaşımları bir araya getirerek literatürde öne çıkan kavramsal eğilimleri karşılaştırmalı biçimde değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Çalışma, politonalitenin teknik, yapısal ve kültürel boyutlarına ilişkin yorumları bir arada ele alarak, bestecinin neoklasik estetiği ile Brezilya ve caz etkileri arasındaki ilişkinin literatürde nasıl konumlandırıldığını bütüncül bir perspektif içinde sunmaktadır. Bu yönüyle makale, Milhaud'nun armonik yaklaşımına dair akademik tartışmaların sistematik bir görünümünü ortaya koymayı hedeflemektedir.

Amaç ve Önem

Bu derleme çalışmasının amacı, Darius Milhaud'nun politonalite kullanımına ilişkin mevcut müzikolojik literatürü sistematik biçimde inceleyerek, söz konusu tekniğin bestecinin estetik ve yapısal anlayışı içindeki konumuna dair akademik yaklaşımları değerlendirmektir. Literatürde politonalite çoğunlukla teknik bir armonik özellik ya da stilistik bir imza olarak ele alınmakta; ancak bu yorumların, politonalitenin form, ritim ve işitsel algı düzeyindeki işlevlerini nasıl konumlandığı farklılık göstermektedir.

Çalışma, seçili eserler üzerine yapılmış analizleri ve kuramsal değerlendirmeleri karşılaştırmalı biçimde ele alarak literatürde öne çıkan kavramsal eğilimleri bir araya getirmektedir. Bu çerçevede politonalitenin teknik bir armonik araç, kültürel etkileşim mekanizması ya da biçimsel organizasyon ilkesi olarak yorumlanış biçimleri bütüncül bir perspektif içinde değerlendirilmektedir.

Bu derlemenin önemi, Milhaud'nun politonal diline ilişkin dağınık akademik tartışmaları sistematik biçimde bir araya getirmesinde ve farklı analitik yaklaşımların nasıl konumlandığını görünür kılmasında yatmaktadır. Böylece çalışma, 20. yüzyıl modernizmi bağlamında politonalitenin estetik ve yapısal işlevine ilişkin literatürdeki mevcut yorumları karşılaştırmalı bir çerçevede sunmayı hedeflemektedir.

Sınırlılıklar

Bu çalışma, Darius Milhaud'nun politonalite kullanımına ilişkin mevcut müzikolojik literatürü inceleyen bir derleme çalışmasıdır. Dolayısıyla çalışmanın sınırlılıkları, özgün veri üretimine değil, literatür tarama kapsamına ve erişilebilir kaynaklara dayanmaktadır.

İnceleme, erişilebilen basılı ve dijital akademik yayınlarla sınırlandırılmıştır. Tarama sürecinde hakemli dergi makaleleri, akademik kitaplar, lisansüstü tezler ve bestecinin kuramsal yazıları temel alınmıştır. Yayınlanmamış arşiv belgeleri, el yazmaları ve sınırlı erişime sahip özel koleksiyonlar kapsam dışında kalmıştır. Bu durum, literatürün tüm potansiyel kaynaklarını değil, erişilebilir akademik yayınları temel alan bir değerlendirme sunulduğu anlamına gelmektedir.

Çalışma ağırlıklı olarak İngilizce ve Fransızca literatüre dayanmaktadır. Farklı dillerde yayınlanmış ve erişimi sınırlı olan çalışmaların inceleme kapsamına dahil edilememiş olması, literatürün dil temelli bir temsiliyet sınırı oluşturmaya neden olabilir.

Ayrıca politonal yapıların analizine ilişkin literatürde farklı teorik yaklaşımlar ve kavramsal terminolojiler bulunmaktadır. Tonal merkez belirleme, bitonalite ve polimodalite yorumlama gibi konularda ekoller arası farklılıklar gözlemlenmektedir. Bu nedenle derleme kapsamında sunulan değerlendirmeler, literatürde öne çıkan yaklaşımların karşılaştırmalı bir görünümünü yansıtmakta olup, tüm kuramsal perspektifleri kapsayan eksiksiz bir temsil iddiası taşımamaktadır.

Son olarak çalışma, Milhaud'nun tüm külliyatını eşit ölçüde ele alan kapsamlı bir katalog incelemesi yerine, politonalite bağlamında literatürde daha yoğun biçimde tartışılmış eserler üzerine odaklanan akademik yayınları esas almıştır. Bu tercih, literatürde görünürlük kazanmış analizlerin sistematik biçimde değerlendirilmesini mümkün kılmış; ancak daha az incelenmiş eserler üzerine sınırlı sayıda çalışmanın kapsam dışında kalmasına yol açmış olabilir.

YÖNTEM

Bu çalışma, Darius Milhaud'nun politonalite kullanımına ilişkin mevcut müzikolojik literatürü inceleyen bir anlatı temelli derleme çalışmasıdır. Çalışmada özgün partiyon analizi yapılmamış; yayınlanmış akademik kaynaklar karşılaştırmalı ve eleştirel biçimde değerlendirilmiştir. Literatür tarama süreci; müzikoloji alanındaki hakemli dergiler, akademik kitaplar, doktora ve yüksek lisans tezleri ile Milhaud'nun kendi kuramsal metinlerini kapsayacak şekilde yürütülmüştür. Tarama sürecinde politonalite, bitonalite, polimodalite, Milhaud, neoklasisizm, Brezilya müziği ve caz idiyomu gibi anahtar kavramlar temel alınmıştır. Çalışma ağırlıklı olarak İngilizce ve Fransızca yayınlanmış akademik literatüre dayanmaktadır. Özellikle *Saudades do Brasil*, *Le Bœuf sur le Toit* ve *La Création du Monde* üzerine yapılmış analitik çalışmalar incelenmiş; bu eserler literatürde politonalite bağlamında en sık tartışılan örnekler olmaları nedeniyle değerlendirmeye dahil edilmiştir.

İncelenen kaynaklar, Milhaud'nun politonalite kullanımına ilişkin kavramsal yaklaşımlarına göre tematik olarak gruplandırılmıştır. Bu çerçevede literatürde öne çıkan yorum biçimleri;

- politonalitenin teknik/armonik açıklamaları,
- kültürel sentez bağlamındaki değerlendirmeler,
- biçimsel ve algısal işlevlere yönelik yorumlar

başlıkları altında sınıflandırılmıştır.

Çalışmanın amacı özgün bir analitik model geliştirmek değil, mevcut akademik yaklaşımları sistematik biçimde bir araya getirerek karşılaştırmalı bir değerlendirme sunmaktır. Bu nedenle bulgular, birincil kaynaklar ve çağdaş müzikolojik çalışmaların eleştirel sentezine dayanmaktadır.

BULGULAR

Milhaud'nun politonalite kullanımına ilişkin müzikolojik literatür incelendiğinde, bu tekniğin tek tip bir armonik uygulama olarak değil, farklı işlevsel sonuçlar doğuran çeşitli etkileşim biçimleri çerçevesinde ele alındığı görülmektedir. Çeşitli araştırmacılar, politonal katmanların birbirleriyle

kurduğu hiyerarşik ve algısal ilişkilere göre farklı kavramsal modeller önermektedir. Bu bağlamda literatürde öne çıkan yorum biçimleri üç temel eğilim etrafında toplanmaktadır: monotonal asimilasyon, bitonal bağımsızlık ve polimodal belirsizlik.

Monotonal asimilasyon başlığı altında değerlendirilen çalışmalarda, eşzamanlı duyulan tonal katmanlardan birinin algısal olarak baskın hale geldiği; ikincil katmanın ise ana tonal merkez içinde eriyerek bağımsızlığını yitirdiği ileri sürülmektedir. Bu yaklaşıma göre, yüzeyde politonal bir yapı mevcut olsa da derin yapıda tek bir tonal merkezin belirleyici olduğu kabul edilmektedir. İkincil tonal alan, genişletilmiş armonik renkler veya geçici gerilim unsurları olarak yorumlanmaktadır.

Bitonal bağımsızlık modeli çerçevesinde ele alınan yorumlar ise, iki farklı tonal merkezin eşzamanlı ve özerk biçimde varlığını sürdürdüğünü savunmaktadır. Bu yaklaşımda katmanlar birbirine asimile olmak yerine paralel bir devinim sergilemekte; dinleyicinin her iki tonal alanı da bağımsız kimlikler olarak algılayabildiği belirtilmektedir. Özellikle ritmik olarak istikrarlı eşlik dokuları ile farklı tonal merkezlere sahip melodik çizgilerin birlikteliği, literatürde bu modelin tipik örnekleri arasında gösterilmektedir.

Polimodal belirsizlik olarak tanımlanan yorum biçiminde ise tonal katmanlar arasındaki sınırların net biçimde ayrılmadığı, majör-minör veya farklı modal yapıların iç içe geçmesi sonucunda merkez algısının muğlaklaştığı ifade edilmektedir. Bu tür pasajlarda müziğin belirli bir tonal merkeze sabitlenmek yerine sürekli devinen ve değişken bir tonal izlenim yarattığı vurgulanmaktadır.

Literatürde ayrıca Milhaud'nun 1917–1918 yıllarında Rio de Janeiro'da bulunduğu dönemin, politonal yaklaşımının gelişiminde önemli bir rol oynadığı sıklıkla belirtilmektedir. Özellikle *maxixe* ve erken dönem samba gibi kentsel dans müziklerinin senkoplu ritmik yapıları ile tınısal çeşitliliğinin, bestecinin armonik ve dokusal tercihlerini etkilediği ifade edilmektedir. Bu bağlamda *Saudades do Brasil* (1920), Brezilya dans ritimlerinin politonal armonik yapılarla birleştiği bir örnek olarak literatürde geniş biçimde tartışılmaktadır. Benzer şekilde, *Le Bœuf sur le Toit* ve *La Création du Monde* üzerine yapılan çalışmalar, politonalitenin kolaj tekniği, caz etkisi ve klasik biçim anlayışıyla kurduğu ilişkiyi farklı perspektiflerden değerlendirmektedir.

Genel olarak literatür, Milhaud'nun politonaliteyi yalnızca armonik bir renk unsuru olarak değil, kültürel etkileşim, biçimsel organizasyon ve işitsel algı boyutlarında işlev görebilen çok katmanlı bir kompozisyon aracı olarak ele alma eğilimindedir. Bununla birlikte, bu yorumların farklı kuramsal yaklaşımlar doğrultusunda çeşitlilik gösterdiği de gözlemlenmektedir.

Analiz: Saudades do Brasil, Op. 67

Darius Milhaud'nun 1920 yılında bestelediği *Saudades do Brasil* (Op. 67) piyano süiti, bestecinin 1917–1918 yıllarında Rio de Janeiro'daki diplomatik görevi sırasında temas ettiği Brezilya kentsel müzik kültürünün bir yansıması olarak literatürde sıklıkla ele alınmaktadır (Kelly, 2013: 176–177; Milhaud, 1995: 111–113). Eser, her biri kentin farklı bir mahallesinin adını taşıyan ve tango ya da *maxixe* ritmik kalıplarına dayanan on iki kısa dans parçasından oluşmaktadır (Kelly, 2013: 177; Mawer, 1997: 115–116). Çeşitli araştırmacılar, bu süiti yalnızca Brezilya temalarının stilize edilmiş bir yansıması olarak değil, Milhaud'nun politonalite tekniğini belirgin biçimde sergilediği önemli yapıtlarından biri olarak değerlendirmektedir (Mawer, 1997: 116; Kaminsky, 2004: 182–183).

Literatürde eserin biçimsel yapısının, Barok dans süiti geleneğiyle ilişkilendirildiği görülmektedir. Kaminsky (2004: 183), on iki kısa danstan oluşan yapıyı J. S. Bach'ın tonal keşif idealiyle bağlantılı bir tarihsel gönderme olarak yorumlamakta; bu tercihin politonaliteyi köklü bir form geleneği içinde konumlandığını belirtmektedir. Benzer biçimde De Médicis (2005: 112–114),

Milhaud'nun politonal uygulamalarını Batı müzik tarihinin sürekliliği içinde değerlendirme eğilimine dikkat çekmekte ve bu yaklaşımı gelenek ile yenilik arasındaki retorik bir denge arayışı olarak yorumlamaktadır.

Eserin ritmik yapısı ile eşzamanlı tonal katmanlaşma arasındaki ilişki de literatürde sıklıkla vurgulanan bir konudur. Mawer (1997: 118), sağ ve sol el arasında konumlandırılan farklı tonal merkezlerin, politonalitenin yüzeysel bir armonik renk olmaktan öte yapısal bir işlev üstlenmesine katkıda bulunduğunu ileri sürmektedir. Kaminsky (2004: 182–186) ise katmanlar arasındaki algısal ilişkinin bazı pasajlarda bağımsız tonal alanlar biçiminde, bazı durumlarda ise baskın bir merkez etrafında asimile olmuş yapılar şeklinde ortaya çıktığını belirtmektedir.

Başlıktaki Portekizce *saudade* kavramı da literatürde yorumlanan unsurlar arasındadır. Kelly (2013: 180), bu terimin eseri etnografik bir belge olmaktan ziyade kişisel ve duygusal bir anımsama alanı olarak çerçevelediğini ifade etmektedir. Aynı bağlamda Mawer (1997: 28), Milhaud'nun Brezilya kaynaklı melodik ve ritmik unsurları kendi bestecilik dili içinde yeniden yapılandırırken, bitonal ilişkilerin sunduğu geniş armonik olanakları keşfetmeye yöneldiğini vurgulamaktadır.

Genel olarak literatür, *Saudades do Brasil*'i hem kültürel etkileşim hem de politonal yapısal organizasyon bağlamında merkezi bir eser olarak değerlendirmekte; süitin ritmik karakteri ile tonal katmanlaşma biçimleri arasındaki ilişkinin Milhaud'nun estetik yaklaşımını anlamada belirleyici bir rol oynadığını belirtmektedir (Nguyen, 2011: 27–28; Mawer, 1997: 115–118).

Ritmik Matris

Literatürde *Saudades do Brasil* süitinin ritmik yapısının, Milhaud'nun politonal armonik uygulamalarının anlaşılmasında önemli bir rol oynadığı sıklıkla vurgulanmaktadır. Özellikle bazı araştırmacılar, süitin birçok bölümünde sol elde yer alan ve tekrar eden senkoplu ostinato figürlerinin yalnızca eşlik işlevi görmediğini, aynı zamanda eserin algısal sürekliliğini sağlayan yapısal bir unsur olarak değerlendirildiğini belirtmektedir (Kaminsky, 2004: 184–187; Mawer, 1997: 118). Bu yorumlara göre ritmik süreklilik, eşzamanlı tonal katmanlaşmanın dinleyici tarafından takip edilebilirliğini artıran bir referans çerçevesi oluşturmaktadır.

Söz konusu ritmik yapıların kökeni, literatürde Milhaud'nun Brezilya'da bulunduğu dönemde karşılaştığı *maxixe* ve erken dönem samba gibi kentsel dans müzikleriyle ilişkilendirilmektedir (Kelly, 2013: 177; Mawer, 1997: 116–117). Araştırmacılar, bu dans türlerinde görülen senkoplu aksan yapıları ve esnek ritmik organizasyonun, bestecinin piyano yazısına yansıdığı görüşündedir. Aynı bağlamda, popüler dans müziği ile sanatsal piyano repertuarı arasında köprü kuran Brezilyalı besteci Ernesto Nazareth'in etkisi de bazı çalışmalarda vurgulanmaktadır (Kelly, 2013: 177; Mawer, 1997: 117; Kaminsky, 2004: 186–187).

Belirli bölümler üzerine yapılan analizlerde, örneğin No. 2 “*Botafogo*”nun, süreklilik gösteren ostinato figürleri aracılığıyla motorik bir dans karakteri oluşturduğu ifade edilmektedir. Benzer şekilde No. 5 “*Ipanema*” üzerine yapılan değerlendirmelerde, ostinato figürlerinin iki el arasında paylaştırılmasının daha karmaşık bir ritmik katmanlaşma yarattığı ve bu uygulamanın politonal dokuyla birlikte işlediği belirtilmektedir (Kaminsky, 2004: 185–186; Mawer, 1997: 118). Bu yorumlar, ritmik organizasyon ile tonal katmanlaşma arasındaki ilişkinin literatürde eserin temel özelliklerinden biri olarak ele alındığını göstermektedir.

Genel olarak akademik çalışmalar, *Saudades do Brasil*'deki ritmik sürekliliğin politonal uygulamaların anlaşılmasında merkezi bir referans noktası oluşturduğunu ve kültürel kaynaklı ritmik unsurların bestecinin armonik diline entegre edildiğini ortaya koymaktadır (Nguyen, 2011: 27–28; Mawer, 1997: 117–118).



Nota 1. D. Milhaud, *Saudades do Brasil*, Op. 67, No. 2 “Botafogo”, Piyano, öö. 1–9 (sol elde Fa minör ostinato, sağ elde bağımsız melodi). Paris: Editions Max Eschig, 1922.

Bu esere ilişkin analizlerde, *Saudades do Brasil* süitinin No. 2 “Botafogo” bölümünde sol elde Fa minör çevresinde sürekli yinelenen bir ostinato deseni bulunduğu ve bu ritmik temelin sağ elde yer alan melodik çizgiyle eşzamanlı fakat tonal açıdan bağımsız bir ilişki kurduğu belirtilmektedir (Kaminsky, 2004: 185–186; Mawer, 1997: 118). Bu yapı, genişletilmiş tek bir armonik alan yerine iki ayrı tonal düzlemin eşzamanlı varlığı şeklinde algılanmakta ve araştırmacılar tarafından bitonal bir etkileşim örneği olarak değerlendirilmektedir. Çeşitli çalışmalarda, sol elin süreklilik sağlayan ritmik yapısının dinleyici için algısal bir referans noktası oluşturduğu, buna karşılık sağ el melodisinin bağımsız hareket ederek tanıdık tonal zemin ile farklı tonal yönelimler arasında gerilim yarattığı ifade edilmektedir (Nguyen, 2011: 28–29). Bu tür örnekler, Milhaud’nun politonaliteyi yalnızca armonik bir renk unsuru olarak değil, biçimsel ve dokusal farklılaşma sağlayan işlevsel bir araç olarak kullandığını gösteren pasajlar arasında değerlendirilmektedir (Kaminsky, 2004: 184–186; Mawer, 1997: 117–118).

Aynı şekilde ilgili analizlerde, Milhaud’nun *Saudades do Brasil* süitinde tekrarlayan ritmik yapıları bilinçli biçimde sadeleştirdiği ve bu yaklaşımın dinleyicinin politonal armoninin karmaşıklığını daha kolay algılamasına imkân tanıdığı sıklıkla vurgulanmaktadır (Kaminsky, 2004: 187–188; Nguyen, 2011: 29). Ostinato kullanımının yalnızca estetik bir tercih olmadığı; aynı zamanda dinleyicinin algısal ve bilişsel yönelimini düzenleyen bir işlev gördüğü ifade edilmektedir. Leonard Bernstein, benzer bağlamlarda, belirli müziksel parametrelerdeki sadeliğin diğer parametrelerdeki karmaşıklığın algılanmasını kolaylaştırdığını belirtmekte ve bu tür karşıtlıkların müzikal deneyimi daha erişilebilir kıldığını savunmaktadır (Bernstein, 1976: 30–34). Kaminsky de, Milhaud’nun ritmik süreklilik ile armonik karmaşıklık arasındaki bu dengeyi, bestecinin modernist dili ile dinleyici erişilebilirliği arasında kurduğu özgün sentezin önemli bir parçası olarak değerlendirmektedir (Kaminsky, 2004: 184–188).

Tonal Çatışmaların Sınıflandırılması

Literatürde politonalite kavramının Milhaud bağlamında tek bir teknik uygulamadan ziyade, farklı kompozisyonel işlevlere ve algısal sonuçlara sahip bir yöntemler dizisini ifade ettiği belirtilmektedir (Kaminsky, 2004: 181–183; Mawer, 1997: 114–115; De Médicis, 2005: 112). Kaminsky (2004: 181–183), *Saudades do Brasil* süiti boyunca bestecinin birden fazla bitonal ve polimodal etkileşim biçimini kullandığını ve bu çeşitliliğin politonal dilin esnekliğini ortaya koyduğunu vurgulamaktadır.

Akademik çalışmalarda politonal etkileşimleri açıklamak amacıyla çeşitli teknik terimler kullanılmaktadır. Bitonalite, eşzamanlı olarak iki bağımsız tonal merkezin işitilmesi durumunu ifade eder (Kaminsky, 2004: 182; Mawer, 1997: 115). Polimodalite, birden fazla makam, dizi ya da modun katmanlar halinde veya aynı müzik pasajı içinde eşzamanlı kullanımını tanımlamak için kullanılmaktadır (Kelly, 2013: 178; Mawer, 1997: 115). İkili modalite ise aynı tonik perde üzerinde majör ve minör ya da iki farklı modun birlikte işitilmesi durumunu belirtmektedir (De Médicis, 2005: 112–113).

Bu kavramsal ayrımlar, literatürde Milhaud'nun eserlerindeki tonal katmanlaşmayı tanımlamak ve farklı pasajlarda ortaya çıkan etkileşim biçimlerini açıklamak amacıyla kullanılmaktadır. Araştırmacılar, söz konusu terimlerin birbirinden ayrıştırılmasının, politonal yapının algısal ve yapısal boyutlarını daha net biçimde ortaya koyduğunu ifade etmektedir (Kaminsky, 2004: 183; Mawer, 1997: 114–115).

Hiyerarşik Disonans (Monotonal Asimilasyon)

Literatürde, politonal dokuların bazı örneklerde iki tonal katmandan birinin algısal olarak baskın hâle gelmesiyle tek bir tonal merkeze doğru yöneldiği ifade edilmektedir (Kaminsky, 2004: 182–183; Mawer, 1997: 115). Kaminsky (2004: 182–183), bu tür durumlarda ikinci tonal katmana ait seslerin bağımsız bir tonal alan oluşturmaktan ziyade ana tonalite içinde renk verici uzantılar veya geçici disonanslar olarak algılandığını belirtmektedir. Bu yaklaşım, yüzeyde politonal izlenim veren bir dokunun, derin yapıda tek bir tonal merkezle ilişkilendirilebileceği görüşüne dayanmaktadır.

Bu tür tonal asimilasyon örneklerinin *Saudades do Brasil* süitinin açılış bölümü olan No. 1 “*Sorocaba*”da da ele alındığı görülmektedir. İlgili çalışmalarda, sol elde Sib majör çevresinde yinelenen tonik–dominant deseninin süreklilik sağladığı; buna karşılık sağ elde Re majör karakterli bir melodik çizginin yer aldığı belirtilmektedir (Kaminsky, 2004: 183–185; Nguyen, 2011: 30). Bununla birlikte, söz konusu ikinci katmanın bağımsız bir tonal merkez olarak değil, ana tonal alan içinde çözümlenen bir yapı olarak yorumlandığı ifade edilmektedir. Kaminsky (2004: 183–185), sağ elde duyulan La notasının Sib majöre yönelen bir öncü ton işlevi üstlendiğini, Fa# notasının ise Sol notasına çözülen bir apojyatur etkisi yarattığını belirtmektedir. Bu yorum doğrultusunda, ortaya çıkan armonik dokunun yüzeyde disonanslı bir çeşitlilik sunsa da derin yapıda tek bir tonal merkeze bağlı kaldığı değerlendirilmesi yapılmaktadır (Kaminsky, 2004: 185).

Bu tür örnekler, literatürde politonal etkileşimin her zaman iki eşit ağırlıklı tonal alan anlamına gelmediği; bazı durumlarda katmanlardan birinin diğerini algısal olarak asimile ettiği yönündeki görüşleri destekleyen pasajlar arasında gösterilmektedir (Mawer, 1997: 115; Nguyen, 2011: 30).



Nota 2. D. Milhaud, *Saudades do Brasil*, Op. 67, No. 1 “*Sorocaba*”, Piyano, öö. 1–8 (eşzamanlı politonal giriş). Paris: Editions Max Eschig, 1922.

İlgili çalışmalarda, sağ elde yer alan diatonik melodik çizgi ile sol elde Sib merkezli armonik kalıbın eşzamanlı duyulduğu ve sağ elin Re eksensli dizi malzemesi ile sol elde sürdürülen akor ya da pedal alanı arasında bağlantı kurulduğu ifade edilmektedir (Kaminsky, 2004: 183–185; Mawer, 1997: 117; Nguyen, 2011: 30–31). Kaminsky, bu tür pasajlarda ortaya çıkan politonal etkinin, sağ ve sol el arasında oluşan disonans geriliminin kesintisiz melodik akış ve ritmik süreklilik aracılığıyla dengelendiğini belirtmektedir (Kaminsky, 2004: 183–185). Bu yorum doğrultusunda söz konusu yapı, Brezilya dans karakterinin armonik renk çeşitlenmesi yoluyla daha işlevsel ve kontrol edilebilir bir modele dönüştürülmesinin örneklerinden biri olarak ele alınmaktadır (Mawer, 1997: 117; Kaminsky, 2004: 185).

Benzer değerlendirmeler, süitin No. 6 “Gávea” bölümünde A cümlesini izleyen pasajlar için de yapılmaktadır (Öö. 9–16). Literatürde, sağ elde paralel akor kaydırmalarının belirginleştiği ve üst katmanda gözlemlenen dizi davranışı değişimlerinin modal bir kaymaya işaret ettiği belirtilmektedir (Mawer, 1997: 119–120; Kaminsky, 2004: 186). Kaminsky’ye göre, bu bölümde gözlemlenen armonik ve melodik değişimler eşzamanlı gerçekleşmekle birlikte, kuramsal açıdan bağımsız süreçler olarak değerlendirilebilir (Kaminsky, 2004: 186). Bu tür yorumlar, politonalitenin yalnızca eşzamanlı tonal merkezlerin çakışması değil, aynı zamanda farklı düzlemlerde ilerleyen yapısal süreçlerin birlikteliği olarak ele alındığını göstermektedir (Kaminsky, 2004: 183–186; Mawer, 1997: 119–120).

Vivement

Piano

Ne garder la Pédale que sur la 1^{re} moitié de la mesure.

Nota 3. D. Milhaud, *Saudades do Brasil*, Op. 67, No. 6 “Gávea”, Piyano, öö. 1–19 (paralel akor kaydırma ve modal kayma). Paris: Editions Max Eschig, 1922.

Literatürde yer alan analizlerde, eserin 1–8. ölçüleri arasında sağ elde tekrarlanan blok-akor

hücrelerinin, altta sürdürülen periyodik pedal-bas ve iç seste yer alan ostinato eşliği üzerinde konumlandığı belirtilmektedir (Kaminsky, 2004: 186; Mawer, 1997: 119). Bu kesitte paralel akor kaydırmasından ziyade aynı akor yapısının yerinde yinelenildiği ve üst katmanın üç diyezli tonalite işaretiyle tanımlanan A majör/F# minör tonal alanı içinde kaldığı ifade edilmektedir (Kaminsky, 2004: 186; Mawer, 1997: 119). Buna karşılık 9–16. ölçüler aralığında sağ eldeki blok-akor kalıbının paralel biçimde taşındığı ve bu durumun belirgin bir paralel akor kaydırması etkisi yarattığı çeşitli çalışmalarda vurgulanmaktadır (Kaminsky, 2004: 186; Nguyen, 2011: 31). Bu pasajlarda tonik eksenin korunmasına rağmen modal karışımın duyulduğu ve kısa süreli ödünç akor kullanımının armonik renkliliği artırdığı belirtilmektedir (Mawer, 1997: 120; Nguyen, 2011: 31).

Aynı değerlendirmelerde, eşzamanlı sürdürülen pedal-bas ve iç seste üç sesli akorlardan oluşan dolgu dokusunun katmanlar arası gerilim ilişkilerini güçlendirdiği ve bunun sonucunda politonal gölgelenmenin yoğunlaştığı ifade edilmektedir (Kaminsky, 2004: 186; Mawer, 1997: 120). Bu tür pasajlarda tonal merkez algısının, ölçüsel periyotlar ile katman yoğunluğu arasındaki etkileşim üzerinden belirlendiği yönünde yorumlar bulunmaktadır (Nguyen, 2011: 31). Söz konusu analizler, politonal yapının yalnızca tonal merkezlerin çakışması olarak değil, ritmik süreklilik, katmanlaşma ve armonik renklenme arasındaki çok boyutlu bir ilişki olarak ele alındığını göstermektedir (Kaminsky, 2004: 183–187; Mawer, 1997: 120).

Bitonal Bağımsızlık

Literatürde, politonal etkileşimin bazı örneklerde iki tonal katmanın birbirinden bağımsız biçimde işlediği durumları ifade ettiği belirtilmektedir. Kaminsky (2004: 183–184), bu tür pasajlarda bas ve tiz katmanların birbirini asimile etmediğini; iki farklı tonal merkezin eşzamanlı ve dikey olarak ayrılmış biçimde varlığını sürdürdüğünü ileri sürmektedir. Bu yaklaşım, politonaliteyi genişletilmiş tek bir armonik alan olarak değil, bağımsız tonal düzlemlerin birlikte işitilmesi olarak yorumlamaktadır (Nguyen, 2011: 28).

Bu modelin örneklerinden biri olarak literatürde sıklıkla *Saudades do Brasil* süitinin No. 2 “*Botafogo*” bölümü gösterilmektedir. Kaminsky (2004: 184–186), bu parçanın iki ayrı tonalitenin eşzamanlı algılanmasını teşvik ettiğini belirtmektedir. İlgili değerlendirmelerde, sol elde Fa minör çevresinde kurulan ostinato yapısına karşılık sağ elde farklı tonal yönelimler içeren bir melodik çizginin yer aldığı ifade edilmektedir (Kaminsky, 2004: 185; Mawer, 1997: 118). Bu durum, bazı araştırmacılar tarafından genişletilmiş tek bir tonal alan yerine iki bağımsız tonal düzlemin eşzamanlı varlığı şeklinde yorumlanmaktadır (Nguyen, 2011: 28–29).

Ancak sağ elin tonal kimliği konusunda literatürde farklı görüşler bulunmaktadır. Kaminsky (2004: 185–186) sağ elin tonalitesini La minör olarak tanımlarken, aynı pasajı Fa# minör bağlamında değerlendirmektedir. Bu farklılık, politonal pasajların tek ve kesin bir tonal çerçeve içinde tanımlanmasının her zaman mümkün olmayabileceğini göstermektedir (Nguyen, 2011: 29). Literatürdeki bu yorum çeşitliliği, Milhaud’ın tonal organizasyonu bilinçli biçimde çok anlamlı ya da yoruma açık bir yapıda kurguladığı yönünde değerlendirmelere zemin hazırlamaktadır (Mawer, 1997: 118; Kaminsky, 2004: 186).

Genel olarak akademik çalışmalar, No. 2 “*Botafogo*” örneğini bitonal bağımsızlığın belirgin bir örneği olarak ele almakta; tonal merkezlerin eşzamanlı varlığına rağmen kesin bir hiyerarşik çözülmenin her zaman ortaya çıkmadığını vurgulamaktadır (Kaminsky, 2004: 185–186; Nguyen, 2011: 29). Bu bağlamda politonalite, yalnızca armonik çeşitlilik değil, aynı zamanda yorumlayıcı çoğulluk üreten bir yapı olarak değerlendirilmektedir (Nguyen, 2011: 27–29; Mawer, 1997: 118).

Polimodal ve Bi-Modal Teknikler

Literatürde, politonal etkileşimlerin yalnızca iki majör ya da minör tonalitenin karşıtlığı üzerinden değil, farklı gam ve modların eşzamanlı kullanımı yoluyla tonal merkezin belirsizleştirilmesi aracılığıyla da ortaya çıkabileceği belirtilmektedir (Kaminsky, 2004: 186–188; De Médicis, 2005: 115–117; Nguyen, 2011: 29–30). Bu bağlamda bazı araştırmacılar, *Saudades do Brasil* süitinin No. 4 “*Copacabana*” bölümünü, belirgin iki ayrı tonik–dominant ilişkisinden ziyade farklı dizi ve modların iç içe geçtiği polimodal bir yapı örneği olarak değerlendirmektedir (Nguyen, 2011: 29–30; Mawer, 1997: 118–119). İlgili analizlerde, sağ elde pentatonik karakterli melodik hareketler duyulurken sol elin farklı bir diyatonik mod içinde ilerlediği; bu durumun net biçimde ayrılan iki tonal merkez yerine daha gölgelenmiş bir tonal alan yarattığı ifade edilmektedir (Nguyen, 2011: 29).

Benzer biçimde, süitin No. 8 “*Tijuca*” bölümünün aynı tonik merkez üzerinde majör ve minör modal özelliklerin eşzamanlı kullanıldığı bir örnek sunduğu literatürde vurgulanmaktadır (Kaminsky, 2004: 187; De Médicis, 2005: 116). Bu pasajda La majör ve La minör dizilerinin birlikte duyulması sonucunda oluşan gerilimin, Do# ve Do# sesleri arasındaki karşıtlıktan kaynaklandığı belirtilmektedir (Kaminsky, 2004: 187–188). Kaminsky (2004: 186–188) ve De Médicis (2005: 115–117), bu tür bir modal karşılaşmanın iki bağımsız tonal katmanın üst üste bindirilmesinden ziyade daha içsel ve renk temelli bir gerilim ürettiğini ileri sürmektedir. Bu yorumlar doğrultusunda, söz konusu teknikler politonalitenin yalnızca dikey tonal çatışma olarak değil, aynı zamanda modal renklenme ve tonal belirsizlik üretme aracı olarak ele alındığını göstermektedir (Mawer, 1997: 118–119; Nguyen, 2011: 29–30).



Nota 4. D. Milhaud, *Saudades do Brasil*, Op. 67, No. 8 “*Tijuca*”, Piyano, öö. 1–8 (majör–minör çift çekim). Paris: Editions Max Eschig, 1922.

İlgili çalışmalarda, *Saudades do Brasil* süitinin No. 8 “*Tijuca*” bölümünün girişinde eşzamanlı La majör ve La minör çağrışımlarının Do# ve Do# sesleri arasındaki karşıtlık üzerinden kurulduğu belirtilmektedir (Kaminsky, 2004: 187–188; Nguyen, 2011: 30–31). Bu pasajda sağ elde duyulan senkoplu melodik cümlelerin, sol elde sürdürülen ostinato eşliğiyle birlikte ilerlediği ve bu etkileşimin ardışık ile eşzamanlı bitonal izlenimler arasında gidip gelen bir algı oluşturduğu ifade edilmektedir (Nguyen, 2011: 30; Mawer, 1997: 119).

Bazı analizlerde, majör ve minör üçlüler arasındaki hızlı geçişlerin tonal merkez algısında kısa süreli kaymalara yol açtığı; bu durumun Brezilya kökenli dans kalıplarının motorik enerjisi ile armonik renk çeşitlenmesi arasında bir ilişki kurduğu belirtilmektedir (Kaminsky, 2004: 187–188; Mawer, 1997: 119–120). Bu yorumlar, politonal ve modal karşılaşmaların yalnızca armonik yapı

düzeyinde değil, ritmik ve ifade karakteri bağlamında da ele alındığını göstermektedir (Nguyen, 2011: 30–31; De Médicis, 2005: 116).

On İki Dansın Politonal Haritası

Literatürde, Milhaud'nun politonalite kullanımının tekil bir teknikten ziyade farklı işlevsel biçimlerde ortaya çıkan geniş bir uygulama yelpazesi sunduğu vurgulanmaktadır (Kaminsky, 2004: 182–190; De Médicis, 2005: 110–120; Mawer, 1997: 114–120). Bu bağlamda bazı çalışmalar, *Saudades do Brasil* süitinin on iki bölümünü karşılaştırmalı biçimde ele alarak her bölümün politonal özelliklerini tonal merkez ilişkileri ve işlevsel yapı açısından değerlendirmektedir (Kaminsky, 2004: 186–188; Nguyen, 2011: 27–32). Söz konusu karşılaştırmalı yaklaşımlar, münferit bölüm analizlerinden hareketle bestecinin politonal yönteminin eser bütünü boyunca nasıl çeşitlendiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu tür değerlendirmelerin, Milhaud'nun politonal dilindeki süreklilik ve çeşitlilik ilişkisini daha görünür kıldığı ifade edilmektedir (Kaminsky, 2004: 186–188; Mawer, 1997: 119–120).

Bölüm	Sol El Tonal Merkezi	Sağ El Tonal Merkezi	Birincil Politonal Kategori	Analitik Notlar ve Algısal Etki
No. 1 <i>Sorocaba</i>	Sib Majör	Re Majör	1: Monotonal Asimilasyon	Baskın Sib temeli, Re Majör melodisini parlak bir kromatik renk katmanı olarak emer. Disonans yüzeyseldir ve tek bir tona kök salmıştır (Kaminsky, 2004: 182–183).
No. 2 <i>Botafogo</i>	Fa minör	La minör / Fa# minör	2: Bitonal Bağımsızlık	İki bağımsız tonal dünyanın keskin bir katmanlaşması. Pastoral sağ el melodisi, amansız minör ostinatonun üzerinde yüzerek bir mesafe ve yabancılaşma hissi yaratır (Kaminsky, 2004: 184–186).
No. 4 <i>Copacabana</i>	(örn. Re Majör diyatonik)	(örn. Sib Majör pentatonik)	3a: Polimodalite	Disonans, işlevsel anahtarlardan ziyade gam koleksiyonlarının çatışmasından kaynaklanır. Etkisi, puslu ve izlenimci bir tonal bulanıklıktır (Kaminsky, 2004: 186–187).
No. 6 <i>Gávea</i>	La Majör	Do# Majör	2: Bitonal Bağımsızlık	Birbiriyle ilişkili (dominant ilişkisi) ancak farklı iki anahtarın net bir şekilde katmanlanması (Kaminsky, 2004: 183–184).
No. 8 <i>Tijuca</i>	La Majör	La minör	3b: İkili Modalite	La toniği üzerinde içsel bir çatışma. Do# ve Do# arasındaki çarpışma, dokunaklı, buruk ve özel olarak

odaklanmış bir disonans yaratır (De Médicis, 2006: 118–120).

Tablo 1. Milhaud'nun Politonalite Ekseninde Kullandığı Örnekler.

Akademik çalışmalarda, süit genelinde politonalitenin tek tip bir armonik kalıp olarak değil, bağlama göre değişen işlevsel sonuçlar üreten esnek bir kompozisyon stratejisi olarak ele alındığı görülmektedir. Araştırmacılar, Brezilya dans müziklerinden türeyen ostinato temelli ritmik sürekliliğin, politonal ilişkilerin farklı düzlemlerde denenmesine imkân tanıyan istikrarlı bir zemin sağladığını belirtmektedir. Bu çerçevede politonal dokuların kimi zaman renk temelli disonans örüntüleri, kimi zamansa katmanlar arası işlevsel ayrışmalar biçiminde ortaya çıktığı ve bestecinin yaklaşımının tek bir modele indirgenemeyecek ölçüde çeşitlilik gösterdiği ifade edilmektedir (Kaminsky, 2004: 181–187; Mawer, 1997: 117–120).

Kültürel temsil bağlamında ise çeşitli araştırmacılar, *Saudades do Brasil*'in yalnızca Brezilya'ya ait bir ulusal tasvir olarak değil, Fransız modernist estetik ile Rio de Janeiro'da edinilen müzikal deneyimler arasında kurulan yaratıcı bir karşılaşma olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır (Kelly, 2003: 1–3, 177–184; De Médicis, 2005: 112–118). Milhaud'nun Avrupa merkezli modernist estetik sorunlara yanıt ararken Brezilya müziğinin ritmik özelliklerini kendi kompozisyon dili içinde dönüştürdüğü ve geliştirmekte olan politonal ya da genişletilmiş tonal yaklaşımını yapılandırmak için bu ritmik malzemeyi işlevsel bir temel olarak kullandığı literatürde sıklıkla dile getirilmektedir (De Médicis, 2005: 112–118; Kelly, 2003: 177–182).

Bazı çalışmalar, bu kültürel etkileşimin simetrik bir birleşmeden ziyade, biçimsel ve yapısal çerçevenin büyük ölçüde Avrupa merkezli estetik anlayış tarafından belirlendiğini; Brezilya kökenli ritmik unsurların ise çoğunlukla süreklilik sağlayan bir temel işlevi üstlendiğini ileri sürmektedir (Musgrave, 2005: 7–10; NLS–Library of Congress, 2020). Bu doğrultuda araştırmacılar, söz konusu ilişkinin iki eşit kültürel unsurun birleşiminden çok, Brezilya müziğinin ritmik enerjisinin Avrupa modernizminin entelektüel ve biçimsel çerçevesi içinde yeniden işlevlendirilmesi olarak anlaşılabileceğini ifade etmektedir (Kelly, 2003: 182–184; De Médicis, 2005: 117). Literatürde eserin kalıcı öneminin de bu estetik gerilim ve sentezden kaynaklanan çok katmanlı yapı ile ilişkilendirildiği görülmektedir (Kelly, 2003: 181–184; Mawer, 1997: 119–120).

Analiz: *Le Bœuf sur le Toit*, Op. 58

Literatürde Brezilya etkisini yansıtan önemli yapıtlar arasında Darius Milhaud'nun 1919 tarihli *Le Bœuf sur le Toit* (Op. 58) başlıklı *cinéma-fantaisie*'si yer almaktadır (IRCAM, n.d.; Mawer, 1997: 69–71). Araştırmacılar, bu eserin *Saudades do Brasil*'den farklı olarak doğrudan Brezilya popüler müziğinden alınmış melodik malzemelerin kolaj mantığıyla kullanıldığı bir yapı sunduğunu belirtmektedir (Corrêa do Lago, 2002: 1–6, 12–18; Mawer, 1997: 70–71). Corrêa do Lago'nun ayrıntılı incelemesine göre eser, besteci tarafından oluşturulmuş tekrar eden bir rondo teması etrafında örgütlenmiş; Ernesto Nazareth ve Chiquinha Gonzaga'nın da aralarında bulunduğu yaklaşık on dört Brezilyalı bestecinin yirmiden fazla popüler melodisine gönderme yapan bir kolaj düzeni içermektedir (Corrêa do Lago, 2002: 1–6, 12–18).

Eserin oluşum süreci ve sahneleme bağlamı üzerine yapılan çalışmalarda, Milhaud'nun Brezilya kaynaklı ezgileri bir rondo temasıyla bütünleştirdiğine dair kendi anlatısına yer verilmektedir (Milhaud, 1995: 120–123; IRCAM, n.d.). Ayrıca yapıtın başlangıçta bir Charlie Chaplin sessiz filmi için arka plan müziği olarak tasarlandığı, daha sonra Jean Cocteau'nun senaryosu doğrultusunda sahne yapıtı biçimine dönüştürüldüğü belirtilmektedir (IRCAM, n.d.; Mawer, 1997: 71). Bu bilgiler, eserin yalnızca müziksel değil, aynı zamanda kültürel ve sahnesel bağlam içinde

değerlendirilmesi gerektiğine işaret etmektedir.

The musical score is for 'Le Bœuf sur le Toit' by Darius Milhaud, Op. 58, Piano 4-el. It is in 2/4 time and features a rondo form. The score includes parts for Prima and Seconda, and a section for 1a and 2a. The tempo is marked 'Animé' and 'Modéré'. The key signature has one flat (B-flat). The score includes a section titled '(Thème du Barman)' and another titled '(Entrée des Nègres)'. The score is in French and includes a 'Ral.' (Ritardando) marking.

Nota 5. D. Milhaud, *Le Bœuf sur le toit*, Op. 58, Piyano 4-el (redaksiyon), öö. 1–20, São Paulo Futuro alıntısı (ilk rondo dönüşünü takiben). Paris: Editions de la Sirène, 1920.

Le Bœuf sur le Toit eserinin açılışındaki rondo teması, literatürde bestecinin farklı melodik

malzemeleri bir araya getirme stratejisinin yapısal omurgası olarak değerlendirilmektedir (Aranha Corrêa do Lago, 2002: 12–18; Mawer, 1997: 113–115). Nota 5, bu eserin başlangıç temasını göstermektedir. Milhaud’nun 2/4 ölçü birimindeki hareketli ana temasının her dönüşte tonik merkezi yeniden tesis ederek araya giren Brezilya kaynaklı melodileri bir çerçeve içinde topladığı belirtilmektedir (Aranha Corrêa do Lago, 2002: 13; Mawer, 1997: 114). Bu tekrar eden tema, bazı araştırmacılar tarafından süreklilik sağlayan bir yapı unsuru olarak yorumlanmakta; farklı ton ve karakterlerde gelen alıntı melodilerin bu tema aracılığıyla bütünlük kazandığı ifade edilmektedir. Bu çerçevede eserin kolaj yapısına rağmen algısal odağın korunabildiği vurgulanmaktadır (Mawer, 1997: 114–115).

Bu kesitte (Nota 5), *primo* elde yer alan *São Paulo Futuro* melodik çizgisi ile *secondo* eldeki karşı-senkoplu akor bloklarının eşzamanlı fakat farklı yönelimler içeren iki tonal düzlem oluşturduğu belirtilmektedir (Thompson, 2002: 41–43; Aranha Corrêa do Lago, 2002: 13–14). Thompson (2002: 41–43), söz konusu melodinin Marcello Tupynambá’nın 1914 tarihli bir *maxixe*’sine dayandığını belgelemekte ve bunun eserde duyulan ilk Brezilya temalarından biri olduğunu göstermektedir. Aranha Corrêa do Lago (2002: 12–18) ise eserde yer alan yirmiden fazla Brezilya kökenli melodinin kaynaklarını ve giriş noktalarını sistematik biçimde sınıflandırmaktadır. Bu çalışmalar, yapıtın kolaj düzeninin belirli bir plan çerçevesinde kurgulandığını ortaya koymaktadır. Literatürde *Le Bœuf sur le Toit*, savaş sonrası Paris avangardının estetik arayışları bağlamında ele alınmakta; Avrupa kompozisyon tekniklerinin (örneğin rondo formu ve kontrapuntal düzenlemeler) Brezilya kökenli popüler malzemenin senkoplu enerjisiyle bir araya getirildiği bir örnek olarak değerlendirilmektedir (Mawer, 1997: 112–115; Gendron, 2002: 63–69). Perloff (1991: 186–190), yapıtın ironik ve oyunbaz tavrını Jean Cocteau’nun estetik yaklaşımı ve *Les Six* çevresinin popüler formları sanatsal bağlamda yeniden konumlandırma eğilimiyle ilişkilendirmektedir. Bu doğrultuda eserin, popüler ile akademik müzik arasındaki sınırların yeniden tartışıldığı bir bağlam içinde konumlandırıldığı görülmektedir.

Literatürde *Le Bœuf sur le Toit*, tekil bir tarihsel olgu olarak değil, çok katmanlı bir kültürel karşılaşma örneği olarak ele alınmaktadır. Rio kaynaklı dans ezgilerinin (örneğin *maxixe* “*São Paulo Futuro*”) rondo teması üzerine kolaj mantığıyla bindirilmesi ve yüzeyde ortaya çıkan politonal kırılmaların, Milhaud’nun modernist yazım estetiğini görünür kıldığı belirtilmektedir (Aranha Corrêa do Lago, 2002: 12–18; Mawer, 1997: 116–119). Bu kurgu, aynı zamanda 1910–1920’ler Paris’inin sahne-merkezli modernizm ortamıyla ilişkilendirilmekte; dans, müzik ve görsel sanatların aynı yapı içinde kaynaştığı disiplinlerarası üretim biçiminin eserin alımlanmasında belirleyici olduğu ifade edilmektedir (Perloff, 1991: 190–195).

Bazı araştırmacılar, kabare ve caz eksenli eğlence kültürü ile avangard çevreler arasındaki geçirgenliğin dönemin “yüksek” ve “popüler” sanat alanlarını yakınlaştırdığını; bu durumun yapıtın kolaj ve politonalite temelli estetiğini kültürel alışveriş bağlamında değerlendirmeyi mümkün kıldığını ileri sürmektedir (Gendron, 2002: 63–69). Brezilya malzemesinin Avrupa teknikleriyle senkretik biçimde harmanlanması ve buna eşlik eden egzotizm ya da primitivizm tartışmalarının, eserin kültürel dolaşım içindeki konumuna ilişkin değerlendirmeleri beslediği belirtilmektedir (Gendron, 2002: 69–74).

Eserin tarihsel arka planı, Milhaud’nun 1917–1918 yıllarında Paul Claudel’in atası olarak bulunduğu Rio de Janeiro’daki deneyimleriyle ilişkilendirilmektedir. Bestecinin Rio sokaklarında karşılaştığı *maxixe*, *samba* ve *choro* ritimleri ile özellikle farklı *batucada* gruplarının eşzamanlı ses örgüsünün, politonalite fikrinin soyut bir kuramsal önerme değil, canlı bir işitsel deneyim olarak algılanmasına katkıda bulunduğu belirtilmektedir (Milhaud, 1995: 87–89; Mawer, 1997: 70). Aynı dönemde Ernesto Nazareth ve Marcelo Tupynambá gibi bestecilerin eserlerinden oluşan bir repertuvarla temas kurduğu ve *Le Bœuf sur le Toit*’un melodik malzemesinin bu bağlamdan

beslendiği literatürde aktarılmaktadır (Aranha Corrêa do Lago, 2002: 5–7; Mawer, 1997: 70–71). Milhaud'nun 1919'da Paris'e dönüşü, *Les Six* çevresinin yalınlık arayışı ve şehirde yaygınlaşan Afro-Amerikan kültürüne yönelik ilginin arttığı bir döneme denk gelmektedir (Gendron, 2002: 35–40; Perloff, 1991: 194). *Le Bœuf sur le Toit*, Jean Cocteau'nun sunumuyla “Fransız caz balesi” olarak tanıtılmış ve Paris avangardı içinde olumlu bir karşılık bulmuştur. Buna karşılık bazı kaynaklarda, eserin Rio'daki alımlanışının daha eleştirel olduğu ve yerel dinleyiciler tarafından parodik ya da pastiş niteliğinde değerlendirildiği belirtilmektedir (Aranha Corrêa do Lago, 2002: 25–28). Literatürde bu karşıt alımlanış biçimlerinin, eserin kültürel temsiliyet ve temellük tartışmaları bağlamında ele alınmasına zemin hazırladığı ifade edilmektedir.

Analiz: *La création du monde*, Op. 81a

Literatürde Darius Milhaud'nun 1923 tarihli *La création du monde* (Op. 81a) balesi, bestecinin caz ile kurduğu ilişkinin en kapsamlı örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Eserin estetik temellerinin, Milhaud'nun 1922 yılında gerçekleştirdiği ABD seyahati sırasında, özellikle New York Harlem'de deneyimlediği caz müziği ile doğrudan temasına dayandığı belirtilmektedir. Bestecinin cazla ilk karşılaşmasının 1920'de Londra'da Billy Arnold's *Novelty Jazz Band* aracılığıyla gerçekleştiği; ancak Harlem'de işittiği kontrapuntal serbestlik, senkoplu ritmik yoğunluk ve tını çeşitliliğinin *La création du monde*'un oluşumunda belirleyici olduğu ifade edilmektedir (Milhaud, 1995: 117–119; Mawer, 2014: 222–223).

Bazı araştırmacılar, bu yapıtın cazla yüzeysel bir stilizasyon ilişkisi kurmadığını; orkestrasyon, armoni ve biçim anlayışı düzeyinde daha bütüncül bir estetik yakınlık sergilediğini ileri sürmektedir (Mawer, 2014: 222–225; Watkins, 1994: 118–120). Blaise Cendrars'ın Afrika yaratılış mitlerinden esinlenen senaryosu üzerine kurulan eserin, 1920'ler Paris'inde cazı hem modern hem de “ilkel” olarak kodlanan bir ifade alanı içinde konumlandığı belirtilmektedir (Jackson, 2003: 98–101; Mawer, 2014: 224). Jackson (2003: 98–101), klasik biçimlerin (örneğin füg ve sonat ilkelerinin) caz estetiği ile bir araya getirilmesini erken dönem senfonik caz anlayışının önemli örneklerinden biri olarak değerlendirmektedir.

Eserin orkestrasyonuna ilişkin çalışmalar, Milhaud'nun geleneksel senfoni orkestrası modelinden uzaklaşarak Harlem'de dinlediği caz topluluklarını örnek alan daha küçük ve solist odaklı bir yapı benimsediğini göstermektedir. Yaylı çalgıların sınırlı tutulduğu bu düzenlemede (iki keman, bir çello ve bir kontrbas), alto saksofonun merkezi bir rol üstlendiği; piyano ve zengin vurmali grubunun tınısal çeşitliliği artırdığı belirtilmektedir (Mawer, 1997: 112–114; Jackson, 2003: 92–95). Bu orkestrasyon tercihi, eserin tını estetiğini klasik Avrupa senfoni geleneğinden farklı bir yönelime taşımaktadır.

Literatürde sıkça ele alınan bölümlerden biri, “Yaratılıştan Önceki Kaos” başlıklı kısımdaki caz fügüdür. Mawer (1997: 120–123), blues karakterli ve düşen üçlü aralıklarla biçimlenen kısa bir temanın önce kontrbasta sunulduğunu; ardından trombon, alto saksofon ve trompet tarafından klasik füg teknikleriyle taklit edilerek geliştirildiğini belirtmektedir. Bu bölüm, bazı araştırmacılar tarafından Bach geleneğinden gelen kontrapuan ilkeleri ile cazın ritmik ve tınısal özelliklerinin bir araya getirildiği bir örnek olarak değerlendirilmektedir. Milhaud da otobiyografisinde cazı “tamamen klasik bir hissiyat iletmek için” bütüncül biçimde kullandığını ifade etmektedir (Milhaud, 1995: 128).

1923 yılında Paris'te sahnelenen *La création du monde*, literatürde erken 20. yüzyıl Avrupa modernizminin estetik gerilimleri ve kültürel yönelimleri bağlamında değerlendirilmektedir. Araştırmacılar, eserin Avrupa klasik müzik geleneğinin biçimsel yapıları ile *Années folles* döneminde yükselen Afro-Amerikan caz idiyomunu bir araya getirdiğini ve bu karşılaşmanın melez bir estetik alan oluşturduğunu ileri sürmektedir (Perloff, 1991: 190–195; Mawer, 2014: 224–

230). Harlem'den Paris'e uzanan bu estetik çizginin, kabare ve sirk estetiğinin yüksek sanatla kesiştiği bir kültürel ortamda şekillendiği belirtilmektedir. *Les Six* grubunun yalınlık arayışı ve Paris'te etkili olan “nérophilie” akımı—özellikle Joséphine Baker ve La Revue nègre çevresinde yoğunlaşan Afro-Amerikan kültürene yönelik ilgi—eserin alımlanma bağlamını belirleyen unsurlar arasında gösterilmektedir (Jackson, 2003: 35–40).

Bazı araştırmacılar, Milhaud'nun cazla kurduğu ilişkinin çağdaşlarından farklı olarak doğrudan deneyime dayandığını vurgulamaktadır. Stravinsky'nin yazılı stilizasyon yaklaşımından farklı biçimde Milhaud'nun *Black Swan* plakları ve Harlem'deki canlı icralar aracılığıyla cazı yalnızca ritmik bir yenilik olarak değil, tınısal ve kontrapuntal özellikleriyle bütünsel bir müzik dili olarak kavradığı ileri sürülmektedir (Mawer, 2014: 228–230; Watkins, 1994: 119). Bu doğrudan temasın eserin yapısal tasarımına yansıdığı; özellikle ikinci bölümde yer alan caz füğü ile üflemeli çalgıların belirgin konumunun caz idiyomunun yapıt içinde yalnızca yüzeysel bir unsur değil, biçimsel organizasyonla ilişkili bir bileşen olarak ele alındığını gösterdiği ifade edilmektedir (Mawer, 1997: 120–123; Jackson, 2003: 94–101).

Yapısal Çerçeve

La création du monde, dayandığı programlı anlatımla yakından ilişkili biçimde kurgulanmış ve uvertür dâhil kesintisiz icra edilen altı bölümden oluşan bir yapı olarak tanımlanmaktadır. Eserin librettosunun, Blaise Cendrars'ın *Anthologie nègre* (1921) adlı derlemesinde yer alan Afrika kökenli (özellikle Fang mitolojisi) bir yaratılış anlatısından uyarlandığı belirtilmektedir (Cendrars, 1921: 11–15; Jackson, 2003: 97–99). Bu anlatısal çerçevenin, eserin geleneksel bale süiti formundan (ayrık dans numaraları) uzaklaşarak senaryonun dramatik akışına hizmet eden bütünleşik bir yapı benimsemesine katkıda bulunduğu ifade edilmektedir (Mawer, 1997: 111–114). Müzikolojik çalışmalarda yapısal düzen genellikle bir Uvertür ve onu izleyen beş sahne (*Tableaux*) biçiminde ele alınmaktadır. Bazı araştırmacılar uvertürü yapısal bir giriş olarak değerlendirip eseri beş ana bölüm üzerinden incelemeyi tercih ederken, diğerleri tematik malzemenin—özellikle saksofon temasının—döngüsel kullanımına dikkat çekerek uvertürü de kapsayan altı bölümlü bütüncül bir yapı önerisinde bulunmaktadır (Mawer, 1997: 111–114; Jackson, 2003: 98–99). Bu görüşler, eserin biçimsel organizasyonu ile anlatısal çerçevesi arasındaki ilişkinin literatürde farklı okumalara açık olduğunu göstermektedir.

“*Chaos avant la création*” başlıklı bölüm üzerine yapılan analizlerde, burada yer alan caz füğünün hem teknik hem de dramatik işlevi vurgulanmaktadır. Mawer (1997: 120–124), söz konusu füğün yalnızca kontrapuntal bir gösterim olmadığını, aynı zamanda anlatı içinde kaos temasının müziksel organizasyon aracılığıyla yapılandırıldığını belirtmektedir. Bu tür değerlendirmeler, eserin biçimsel tasarımı ile programlı içeriği arasındaki ilişkinin literatürde merkezi bir tartışma alanı oluşturduğunu ortaya koymaktadır.

Bölüm No.	Bölüm Adı	Libretto Özeti (Cendrars'a göre)	Ana Müzikal Yapı ve Stilistik Özellikler	Enstrümantasyon ve Doku
I	<i>Ouverture</i> (Açılış)	Tanrısal güçlerin varlığı ve yaratılış öncesi karanlık.	Yavaş, lirik ve melankolik alto saksofon teması.	Alto Saksofon, Piyano, Yaylılar

II	<i>Le chaos avant la création</i> (Yaratılış Öncesi Kaos)	Birbirine dolanmış bedenlerden oluşan ilksel kaos. Üç dev tanrı büyüler yapar.	Caz füğü. Barok kontrapuanı ile caz ritim ve armonilerinin birleşimi. Kaotik bir doruğa ulaşır.	Kontrbas, Trombon, Saksafon, Trompet
III	<i>La naissance de la flore et de la faune</i> (Flora ve Faunanın Doğuşu)	Kaotik kütleden bitkiler ve hayvanlar doğar. Sahne yavaşça aydınlanır.	Uvertür temasının kısa tekrarı. Blues karakterinde lirik obua melodisi.	Obua, Flüt, Korno
IV	<i>La naissance de l'homme et de la femme</i> (İnsan ve Kadının Doğuşu)	Yaratıkların oluşturduğu çemberden ilk erkek ve kadın çıkar.	Senkoplu ritimlere sahip enerjik “cakewalk” dansı. Artan hareketlilik ve coşku.	Fagot, Saksafon, Piyano, Kontrbas
V	<i>Le désir</i> (Arzu)	Erkek ve kadının birbirini keşfetmesi ve arzu dansı.	Latin etkileri taşıyan, baştan çıkarcı klarnet solosu. Füg temasından türetilen ve giderek artan ritmik <i>groove</i> . New Orleans tarzı kolektif doğaçlamayı andıran doku.	Klarnet, Tüm Topluluk
VI	<i>Le printemps ou l'apaisement</i> (Bahar veya Yatışma)	Çiftin bir öpücük birleşmesi. Yaratılış tamamlanır ve sükunet hakim olur.	Lirik ve sakin bir koda. Obuanın başlattığı yumuşak melodi, flütlerin titreşim sesleri ve saksafonun vedası.	Obua, Flütler, Alto Saksafon

Tablo 2. La Création du Monde'un Yapısal, Anlatısal ve Müzikal Haritası.

Caz Fügü ve Modernist Paradoks

Literatürde La création du monde'un ikinci bölümü olan *Le chaos avant la création*, eserin yapısal omurgasını oluşturan caz füğü ile öne çıkan bir kesit olarak değerlendirilmektedir. Mawer (1997: 120–121), bu bölümde Batı sanat müziğinin füg formu ile dönemin caz dili arasında bilinçli bir karşılaşma kurulduğunu belirtmektedir. Bu karşılaşma, bazı araştırmacılar tarafından klasik kontrapuan ilkeleri ile cazın ritmik ve tınısal özelliklerinin bir araya getirildiği melez bir yapı olarak tanımlanmaktadır.

Fügün serim (*exposition*) bölümünün klasik kontrapuan kurallarına dayandığı; ancak enstrümantasyon tercihlerinin bu geleneği farklı bir bağlama taşıdığı literatürde vurgulanmaktadır. Drake (2001: 145–148) ve Mawer (1997: 122–124), füg konusunun (*dux*) ilk olarak kontrbas tarafından sunulduğunu, ardından temanın trombon (cevap/*comes*), alto saksofon (konu) ve trompet (cevap) tarafından taklit edilerek genişletildiğini belirtmektedir. Bu enstrümantasyon düzeninin, caz topluluklarında basın taşıyıcı rolüne gönderme yaptığı yönünde yorumlar bulunmaktadır.

Bazı çalışmalarda, füg temasında yer alan “blue note” karakterli (örneğin düşen üçlü ya da yedili aralıkları içeren) melodik öğelerin Barok taklit teknikleriyle işlendiği ve bu durumun klasik biçim ile Afro-Amerikan kökenli tını özellikleri arasında bir sentez oluşturduğu ifade edilmektedir.

Cerchiari, Cugny ve Kerschbaumer (2012: 241–245), bu tür örnekleri erken dönem “Eurojazz” anlayışının önemli göstergeleri arasında değerlendirmekte ve cazın yalnızca yüzeysel bir stil unsuru değil, biçimsel organizasyonla ilişkili bir bileşen olarak ele alındığını ileri sürmektedir.

LA CRÉATION DU MONDE

Darius MILHAUD

OUVERTURE

Modéré 54 = ♩

PRIMA *mf* (quittez)

SECONDA *mf*

Nota 6. D. Milhaud, *La Création du monde*, Op. 81, Piyano 4-el, Ouverture, öö. 1–11 (caz fügen girişine ait partiyon örneğı). Paris: Editions Max Eschig, 1929.

Nota 6’da gösterilen 1–8. ölçüler aralığındaki fügen öznesinin, blues perde koleksiyonuna özgü dar aralıklı melodik hücrelerden türetildiğı belirtilmektedir; özellikle düşen üçlü aralıkları ve “blue note” karakterli ses kullanımı bu bağlamda vurgulanmaktadır (Mawer, 1997: 120–121). Literatürde, giriş sırasının klasik fügen prosedürlerine uygun biçimde özne–cevap (*dux–comes*) imitasyonu üzerinden, üst ve alt porteler arasında kurgulandığı ifade edilmektedir (Mawer, 1997: 121–122).

Ayrıca Milhaud’nun orkestral dokuyu dört-el piyano redüksiyonu (*primo/secondo*) biçiminde düzenlediğı edisyonun, baş motifinin senkoplu ritmik profilini ve cevabın giriş noktasını dokusal olarak daha belirgin hâle getirdiğı belirtilmektedir (Mawer, 2014: 222–224). Bu tür

düzenlemelerin, füğ yapısının hem işitsel hem de görsel düzlemde daha açık biçimde izlenebilmesine katkı sağladığı ileri sürülmektedir.



Nota 7. D. Milhaud, *La Création du monde*, Op. 81, Piyoano 4-el, Ouverture, öö. 7-18 (caz füğü girişine ait partison). Paris: Editions Max Eschig, 1929.

La Création du Monde'un ikinci bölümünde yer alan caz füğü, literatürde Barok füğ biçimi ile Afro-Amerikan cazının ritmik ve tınısal özelliklerini bir araya getiren bir kesit olarak değerlendirilmektedir. Nota 6'da görülen açılış fugatosunun (Öö. 1-8), cazın "walking bass" geleneğini çağrıştıran ve kontrbasta sunulan bir tema ile başladığı belirtilmektedir. Re (D) ekseninde kurgulanan bu temanın, küçük üçlü ve küçük yedili aralıklar gibi "blue note" karakterli öğeler ile senkoplu ritimlerden oluştuğu ifade edilmektedir (Mawer, 1997: 120-121). İzleyen bölümlerde bu temanın eserin yapısal bütünlüğü içinde tekrarlandığı ve bağlayıcı bir işlev üstlendiği ileri sürülmektedir (Mawer, 1997: 121).

Dört el piyano düzenlemesinde temanın *Primo* partisinde tek sesli ve yalın biçimde sunulduğu; *Secondo* partisinde ise aksanlı senkoplar ve armonik dolgular aracılığıyla caz-bant estetiğinin simüle edildiği belirtilmektedir (Mawer, 2014: 222-224). Literatürde Milhaud'nun bu caz malzemesini klasik füğ kurallarına uygun biçimde özne-cevap (*dux-comes*) imitasyonu üzerinden farklı çalgılar ya da piyano katmanları arasında dolaştırdığı vurgulanmaktadır. Bu yaklaşımın, kontrapuntal geleneğe bilinçli bir gönderme içerdiği ve Bach sonrası füğ anlayışıyla ilişkilendirildiği ifade edilmektedir (Mawer, 2014: 222-224).

Bazı analizlerde, gelişme bölümünde (Nota 7), özellikle 8-12. ölçüler arasında özneyi izleyen

cevabın senkoplu bir karşı-özne (*counter-subject*) ile eşleştiği belirtilmektedir. Bu kesitte küçük üçlü (b3) ve küçük yedili (b7) eğilimleri ile zayıf zaman vurgularının çakışmasının belirgin bir gerilim etkisi yarattığı ifade edilmektedir (Mawer, 1997: 122–124). 10–14. ölçüler arasında dokusal yoğunluğun arttığı; *stretto* benzeri sıkıştırmalar ve blok akor ya da oktav katlamaları ile malzemenin yoğunlaştırıldığı yönünde değerlendirmeler bulunmaktadır (Mawer, 1997: 123). Bu tür analizler, caz idiomuna özgü ritmik ve melodik özelliklerin kontrapuntal yapı içinde bütünleşik biçimde ele alındığını göstermektedir.

Genel olarak literatürde, söz konusu caz füğünün caz öğelerinin yüzeysel bir montajı olarak değil, biçimsel organizasyonla ilişkili bir entegrasyon örneği olarak değerlendirildiği görülmektedir (Mawer, 1997: 122–124; Jackson, 2003: 98–100). Bu bağlamda eser, klasik kontrapuan geleneği ile cazın ritmik ve tınısal özellikleri arasında kurulan ilişkinin erken dönem örneklerinden biri olarak konumlandırılmaktadır (Jackson, 2003: 92–95).

Politonalite ve Blues Estetiğinin Melezleşmesi

Literatürde *La Création du Monde*'un armonik dili, Milhaud'nun politonal yazı tekniği ile Harlem'de deneyimlediği blues estetiğinin birleşimi bağlamında ele alınmaktadır. Bestecinin 1923 yılında yayımladığı "*Polytonalité et atonalité*" başlıklı makalesi, bu armonik yaklaşımın kuramsal çerçevesini ortaya koymaktadır. Milhaud burada politonaliteyi, Schönberg'in tonal merkezi reddeden atonal yaklaşımının karşısında konumlandırmakta; kendi yöntemini Bach ve Couperin'e uzanan Fransız diatonik geleneğinin sürekliliği içinde değerlendirmektedir (Milhaud, 1923: 29–32). Bu kuramsal yaklaşımın eserde, farklı enstrüman gruplarına bağımsız tonal merkezlerin atanması ve bu katmanların dikey düzlemde bir araya getirilmesi yoluyla somutlaştığı belirtilmektedir (Mawer, 1997: 116–118).

Bazı araştırmacılar, bu politonal çerçevenin blues estetiğiyle (özellikle majör ve minör üçlüler arasındaki belirsizlik yaratan "*blue note*" karakteriyle) birlikte değerlendirildiğinde özgün bir gerilim alanı oluşturduğunu ileri sürmektedir. Mawer (2014: 222–224), politonal katmanların yarattığı dikey uyumsuzluk ile blues kaynaklı melodik esnekliğin birleşiminin, kontrapuntal disiplin ile ifadeci tını özellikleri arasında bir denge kurduğunu belirtmektedir. Bu tür yorumlar, eserin armonik yapısının hem biçimsel hem de tınısal boyutta çift yönlü bir referans sistemine dayandığını göstermektedir.

Kültürel temsil bağlamında ise bazı çalışmalar, Milhaud'nun Avrupa merkezli biçimsel çerçeveleri (örneğin füğ, sonat ve uvertür ilkeleri) korurken Afro-Amerikan kökenli malzemeyi bu yapı içinde yeniden işlevlendirdiğini ileri sürmektedir (Mawer, 1997: 126–128; Taruskin, 2010: 615–618). Bu yaklaşımın, *Saudades do Brasil*'de Brezilya ritimlerinin Avrupa armonisi içinde konumlandırılmasıyla paralellik gösterdiği belirtilmektedir. Jackson (2003: 102–105), bu tür eserlerin 20. yüzyıl modernizminin Avrupa-dışı kültürlerle kurduğu ilişkinin karmaşıklığını yansıttığını; dönemin "*négrophilie*" eğilimi ile kültürel temsiliyet tartışmalarının aynı estetik alan içinde bir arada değerlendirilebileceğini ifade etmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu derleme, Darius Milhaud'nun politonalite kullanımına ilişkin dağınık müzikolojik literatürü bir araya getirerek, tekniğin bestecinin neoklasik estetiği içinde nasıl işlev kazandığını göstermektedir. İncelenen çalışmalar, politonaliteyi yalnızca "armonide çoklu tonal merkezlerin eşzamanlılığı" olarak değil; teknik bir araç, biçimsel/algısal bir örgütlenme ilkesi ve Brezilya ile caz kaynaklı müziksel malzemenin dönüştürülmesinde etkin bir sentez mekanizması olarak konumlandırma eğilimindedir. Bu çerçeve, Milhaud'nun politonal dilinin, modernist gerilimi artırırken dinleyici

erişilebilirliğini bütünüyle terk etmeyen kontrollü bir genişletme stratejisi olarak okunabileceğini düşündürmektedir.

Literatürde öne çıkan kavramsal modeller, Milhaud'nun politonaliteyi tek tip bir uygulamaya indirgediğini açıkça ortaya koyar: bazı pasajlarda monotonal asimilasyon, yüzeydeki çoklu tonal izlenime rağmen tek bir merkez etrafında algısal bir hiyerarşi kurarken; bitonal bağımsızlık modeli, iki katmanın eşzamanlı ve özerk biçimde varlığını sürdürdüğünü vurgular. Polimodal ya da bi-modal belirsizlik ise katı modalite çatışmalarından ziyade modal renklenme üzerinden “merkez” algısını gölgeler. *Saudades do Brasil*'de dans kökenli ritmik matris ve ostinato sürekliliği, bu katmanlaşmanın dinleyici tarafından izlenebilirliğini artıran bir referans çerçevesi sunarken; *Le Bœuf sur le Toit*'ta kolaj ve rondo mantığı, popüler Brezilya kaynaklarının politonal kırılmalarla yeniden bağlamlandırılmasına olanak tanır. *La création du monde*'da ise caz idiyomu, orkestrasyon ve kontrpuan düzeyinde içselleştirilerek (özellikle caz füğü gibi bölümlerde) politonal düşünceyle birlikte melez bir modernizm dili üretir.

Bu bulgular, Milhaud literatüründeki temel tartışma eksenlerinden birine de işaret etmektedir: “politonalite” kavramı, kaynaklar arasında aynı pasajlar için bile değişebilen tonal merkez tanımları ve terimsel tercihleri nedeniyle analitik bir çoğulluk üretmektedir. Dolayısıyla, Milhaud'nun politonal yaklaşımını anlamak için yalnızca dikey armonik okumalara değil; ritmik süreklilik, dokusal katmanlaşma, biçimsel çerçeve ve kültürel dolaşım bağlamlarını aynı anda dikkate alan bütünlüklü okumalara ihtiyaç vardır. Bu noktada, politonaliteyi bestecinin Brezilya ritimleri ve Paris avangardının neoklasik “yalınlık” arayışı arasında kurduğu gerilimli dengeyi görünür kılan bir yapılandırma ilkesi olarak ele almak, literatürdeki dağınık yorumları daha tutarlı bir çerçeveye yerleştirebilir.

Öneri olarak, gelecekteki çalışmaların terminolojiyi ve tonal-merkez belirleme ölçütlerini açık tanımlarla standartlaştırması, yalnızca kanonik örneklerle sınırlı kalmayıp Milhaud'nun daha az incelenmiş eserlerine ve farklı türlerine genişlemesi, analitik yaklaşımları algı/işitsel biliş ve icra-pratiği çalışmalarıyla birlikte tasarlaması ve kültürel etkileşim tartışmalarını (sentez, temellük, temsil) müziksel yapıyla ilişkilendiren karşılaştırmalı okumalara yer vermesi önem taşımaktadır. Bu doğrultuda hazırlanacak daha sistematik meta-analizler ve çoklu yöntemli incelemeler, Milhaud'nun politonalitesini 20. yüzyıl modernizmi içinde daha kesin bir konuma oturtmaya ve bestecinin neoklasik sentezinin açıklayıcı modellerini güçlendirmeye katkı sağlayacaktır.

KAYNAKLAR

- Aranha Corrêa do Lago, P. (2002). *Le Bœuf sur le Toit: Darius Milhaud et la musique brésilienne*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.
- Bernstein, L. (1976). *The unanswered question: Six talks at Harvard*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cendrars, B. (1921). *Anthologie nègre*. Paris: Éditions de la Sirène.
- Cerchiari, L., Cugny, L., & Kerschbaumer, F. (Eds.). (2012). *Eurojazzland: Jazz and European sources, dynamics, and contexts*. Northeastern University Press.
- Corrêa do Lago, P. (2002). *Le Bœuf sur le Toit: Darius Milhaud et la musique brésilienne*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.

- De Médicis, F. (2005). Dialogues on polytonality: Milhaud and the French tradition. *Twentieth-Century Music*, 2(1), 110–120.
- Drake, J. (2001). The operas of Darius Milhaud. In S. Sadie & J. Tyrrell (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed., Vol. 16, pp. 144–151). London: Macmillan.
- Gendron, B. (2002). *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular music and the avant-garde*. University of Chicago Press.
- IRCAM. (n.d.). Le Bœuf sur le Toit. *IRCAM Composer Database*. <https://brahms.ircam.fr/works/work/10806/>
- Jackson, J. H. (2003). *Making jazz French: Music and modern life in interwar Paris*. Durham, NC: Duke University Press.
- Kaminsky, P. (2004). Functional and perceptual tonality in Milhaud's music. *Music Theory Spectrum*, 26(2), 181–190.
- Kelly, B. L. (2003). *French music, culture, and national identity, 1870–1939*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Kelly, B. L. (2013). Milhaud, Darius. In *Grove Music Online*. Oxford University Press.
- Mawer, D. (1997). *Darius Milhaud: Modality and structure in music of the 1920s*. Aldershot: Ashgate.
- Mawer, D. (2014). Jazz, race and national identity in Milhaud's *La création du monde*. In D. Mawer (Ed.), *The Cambridge Companion to French Music* (pp. 222–230). Cambridge: Cambridge University Press.
- Milhaud, D. (1922). *Saudades do Brasil, Op. 67* [Piyano için nota]. Paris: Editions Max Eschig.
- Milhaud, D. (1923). Polytonalité et atonalité. *La Revue Musicale*, 4(2), 52–64.
- Milhaud, D. (1923). *La Création du Monde, Op. 81a* [Bale müziği, orkestra için nota]. Paris: Editions Max Eschig.
- Milhaud, D. (1949/1998). *Notes without music: An autobiography* (D. Evans, Trans.). New York: Da Capo Press.
- Milhaud, D. (1995). *Notes without music: An autobiography*. Da Capo Press.
- Milhaud, D. (1921). *Le Bœuf sur le Toit, Op. 58: Cinéma-fantaisie sur des airs sud-américains* [Orkestra için nota]. Paris: Editions Max Eschig.
- Nguyen, T. (2011). Polytonality in Darius Milhaud's *Saudades do Brasil*. *Music Theory Spectrum*, 33(1), 25–40.

- Nichols, R. (1996). *The Harlequin years: Music in Paris 1917–1929*. Berkeley: University of California Press.
- NLS–Library of Congress. (2020, August 24). Darius Milhaud and the Americas. <https://blogs.loc.gov/nls-music-notes/2020/08/darius-milhaud-and-the-americas>
- O’Neill, J. (2015). Collage and contradiction: Milhaud, Les Six, and the aesthetics of pluralism. In S. Trezise (Ed.), *The Cambridge Companion to French Music* (pp. 85–110). Cambridge: Cambridge University Press.
- Perloff, N. (1991). *Art and the everyday: Popular entertainment and the circle of Erik Satie*. Oxford: Clarendon Press.
- Potter, C. (2003). André Gedalge and the French school of counterpoint. In R. L. Smith & C. Potter (Eds.), *French music since Berlioz* (pp. 29–43). Aldershot: Ashgate.
- Taruskin, R. (2010). *Music in the early twentieth century* (The Oxford history of western music, Vol. 4). Oxford: Oxford University Press.
- Thompson, D. (2002). Le Bœuf sur le Toit: A Brazilian revue in Paris. *Latin American Music Review*, 23(1), 39–67.
- Watkins, G. (1994). *Pyramids at the Louvre: Music, culture, and collage from Stravinsky to the postmodernists*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.

EXTENDED ABSTRACT

Darius Milhaud (1892–1974) is frequently discussed as part of the post-World War I Parisian scene associated with Les Six, yet his music resists a simple narrative of neoclassical “simplicity.” A consistent feature across his output is polytonality, which Milhaud framed not as a sign of tonal dissolution but as a constructive expansion of the French diatonic tradition. This extended abstract summarizes a review article that consolidates the musicological literature on Milhaud’s polytonal practice and clarifies how scholars have linked the technique to neoclassical aesthetics, to the composer’s Brazilian encounters (1917–1918), and to his engagement with jazz (especially after his 1922 U.S. trip).

The review’s aim is twofold: (i) to map how polytonality is defined and operationalized in scholarly writing on Milhaud and (ii) to synthesize the principal analytical and historical arguments through which the technique has been interpreted. Because polytonality is discussed most intensively in relation to a small group of works, the review centers on three widely cited case studies—*Saudades do Brasil* (1920), *Le Bœuf sur le Toit* (1919), and *La création du monde* (1923)—while also drawing on Milhaud’s own theoretical statements and autobiographical reflections. Importantly, the study does not present an independent score analysis; instead, it evaluates and compares existing analytical readings, asking what musical functions polytonality is claimed to perform and what assumptions underlie those claims.

Methodologically, the corpus includes Milhaud’s writings and a range of secondary sources (articles, books, and theses). The sources are grouped thematically according to whether polytonality is treated primarily as (a) a technical harmonic device, (b) a structural and perceptual organizing principle (in interaction with rhythm, texture, and form), or (c) a mechanism of cultural synthesis that mediates Brazilian and jazz idioms within a neoclassical frame. The review also

tracks how authors identify tonal centers, how they describe relationships between layers (hierarchical vs. non-hierarchical), and where terminological inconsistencies complicate comparison across studies.

Across the surveyed literature, three recurring interpretive models describe Milhaud's polytonal behavior. The first, monotonal assimilation, reads apparent polytonality as ultimately subordinated to a dominant tonal field: a secondary layer functions as color or tension but is heard as absorbed into a broader center. The second, bitonal independence, argues for the simultaneous autonomy of two tonal centers, often reinforced by textural separation (melody vs. accompaniment) and by persistent rhythmic patterns that help listeners track distinct layers. The third, polymodal (or bi-modal) ambiguity, emphasizes modal mixtures and overlapping scalar collections that blur tonal boundaries and yield a mobile, shifting sense of center. Many studies suggest that Milhaud moves fluidly among these models rather than adhering to a single "system."

A further point of broad agreement concerns rhythm as a stabilizing factor in polytonal perception. In discussions of *Saudades do Brasil*, scholars frequently stress how dance-derived rhythmic matrices—linked to maxixe, tango, and early samba idioms—create continuity that makes simultaneous tonal layers more legible. The suite's twelve short movements, each titled after a Rio de Janeiro neighborhood, are often interpreted as stylized remembrance (invoking saudade) rather than ethnographic transcription. Within this reading, polytonality intensifies harmonic color while repetitive ostinato patterns and concise forms maintain surface clarity, allowing neoclassical balance to coexist with harmonic audacity.

Le Bœuf sur le Toit is commonly framed through collage and quotation. Researchers highlight Milhaud's incorporation of numerous Brazilian popular tunes within a design stabilized by a recurring rondo-like refrain. The refrain is treated as a structural hinge that "re-centers" the listener after heterogeneous episodes and enables rapid shifts of character without dissolving formal coherence. Polytonal effects are often described as emerging from the superimposition of quoted melodic material and syncopated chordal blocks that imply different centers at once. Studies also connect the work's playful stance to the aesthetics of the Paris avant-garde and to Cocteau's circle, where popular forms were deliberately recontextualized as modern art.

La création du monde generates especially rich commentary because it foregrounds jazz as both stylistic marker and compositional resource. Secondary literature typically emphasizes Milhaud's first-hand exposure to Harlem jazz and argues that the ballet goes beyond surface "jazz color" by internalizing jazz rhythm, timbre, and contrapuntal thinking. Analytical accounts frequently focus on the "jazz fugue" as a crystallization of the work's modernist logic: blues-colored thematic material is treated through fugal imitation while the ensemble's sonority—reduced strings, prominent saxophone, piano, and expanded percussion—projects a sound world distinct from the traditional symphonic ideal. In this repertoire, polytonality is often presented as a practical means of fusion, assigning different tonal references to instrumental strata and combining them vertically while preserving horizontal continuity through counterpoint and rhythmic drive.

Bringing these strands together, the review argues that Milhaud's polytonality is best understood as a multi-level strategy. It operates harmonically (simultaneous centers and modal mixtures), structurally (formal returns and textural layering), perceptually (rhythmic anchors and registral separation), and culturally (reworking Brazilian and jazz idioms within a neoclassical aesthetic). At the same time, the literature reveals a persistent analytical difficulty: authors do not always make their criteria for tonal-center identification explicit, leading to divergent labels for similar passages and to occasional slippage between "bitonality" and expanded diatonic practice. The review therefore recommends more transparent terminology, broader repertoire coverage beyond the canonical works, and closer dialogue between score-based analysis and research on listening,

performance practice, and reception. By synthesizing dispersed perspectives, the article positions Milhaud's polytonal language as a key site for understanding how twentieth-century modernism could pursue harmonic innovation while maintaining clarity, craft and communicative immediacy.