

**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**ANKARA DEVLET**  
**KONSERVATUVARI**

SAHNE VE MÜZİK  
EĞİTİM – ARAŞTIRMA E-DERGİSİ

18



Ankara Devlet Konservatuvarı  
[www.sahnevemuzik.hacettepe.edu.tr](http://www.sahnevemuzik.hacettepe.edu.tr)



**Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı**  
Sahne ve Müzik Eğitim Araştırma Dergisi / 2024 Ocak / Cilt 10 / Sayı: 18

İmtiyaz Sahibi  
**Prof. Metin MUNZUR**

Editör  
**Doğan ÇAKAR**

H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Müzik Bölümü

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü  
**Prof. H. Halil Levent KUTERDEM**

H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Müzik Bölümü

**ISSN 2149 – 7079**

Yayın Türü: e-dergi / Süreli Yayın

Yayın Şekli: Yıllık

Dili: Türkçe

**Yayın Kurulu**  
**Prof. Metin MUNZUR**

H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Müzik Bölümü  
Yayın Kurulu Başkanı

**Prof. Dr. Aytekin ALBUZ**  
Gazi Üniversitesi/Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı

**Prof. Halil Levent KUTERDEM**  
H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Müzik Bölümü

**Prof. Dr. Cenk GÜRAY**  
H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Müzik Bilimleri Bölümü

**Doç. Dr. Yeşim ARSOY BALTACIOĞLU**  
H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Sahne Sanatları Bölümü

**Doğan ÇAKAR**  
H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Müzik Bölümü

**Editör Yardımcıları**  
Dr. Öğr. Üyesi Erkan Mehmet Karagülle  
Öğr. Gör. Dr. Ahu Köksal  
Öğr. Gör. Dr. Soner Uluocak

**Yayın İdare Adresi:**

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı 06500/Beytepe/Ankara

**İnternet Adresi**

[www.sahnevemuzik.hacettepe.edu.tr](http://www.sahnevemuzik.hacettepe.edu.tr)

**Web Sorumlusu**

Dr. Öğr. Üyesi Erkan Mehmet Karagülle

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

**Yazıların içeriğinden yazarlar sorumludur.**

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı  
Sahne ve Müzik Eğitim Araştırma e-Dergisi'nde **kör hakem sistemi** uygulanmaktadır.

## **On Sekizinci Sayı Yayın Danışma ve Hakem Kurulu**

*İsimler unvan ve alfabetik sıra ile yazılmıştır.*

Prof. Dr. Ayten KAPLAN

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü

Prof. Dr. Mehmet GÖKTEPE

Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü

Prof. Dr. Onur ÖZMEN

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü

Prof. Dr. Ömür MUNZUR

Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne sanatları Bölümü

Prof. Dr. Sevilay ÇINAR

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü

Prof. Dr. Tülin SAĞLAM

Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü/Emekli

Prof. Dr. Türel EZİCİ

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü/Emekli

Doç. Dr. İlknur ÖZAL GÖNCÜ

Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

Doç. Dr. Mert KARABEY

Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü

Doç. Dr. M. Kemal KARAOSMANOĞLU

İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzik Teorisi Bölümü/Emekli

Doç. Dr. Ozan BAYSAL

İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü

Doç. Dr. Tayfun İLHAN

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi İcra Sanatları Fakültesi Çalgı Eğitimi Bölümü

Dr. Öğr. Üyesi Ferhat ÇAYLI

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü

Dr. Ahu KÖKSAL

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü

Arda ERDEM

Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü

## YAYIN İLKELERİ

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

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

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

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

## MAKALE YAZIM KURALLARI

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

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

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

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

### **Örnekler:**

#### **Tek Yazarlı Kitap**

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

#### **Çeviri Kitap**

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

#### **Editörlü Kitapta Bölüm**

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

### **İki Yazarlı Kitap**

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

### **Çok Yazarlı Kitap**

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

### **Dergiden Makale**

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

### **Gazete Makalesi**

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

Yayımlanmamış Tez

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

### **Elektronik Kaynak-Makale**

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

### **Elektronik Kaynak-Anonim Ağ Sayfası**

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

## Sunuş

Değerli okuyucular. Yılda iki kez olmak üzere Ocak ve Temmuz aylarında yayımlanan dergimizin on yedinci sayısı, Temmuz 2023 tarihinde yayımlanmış ve okurlarımız ile buluşmuştu. Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*, müzik, müzik bilimleri ve sahne sanatları ile ilgili araştırmalar yapan sanatçı ve akademisyen yazarları desteklemekte, bu alanlardaki akademik çalışmaların yayımlanabilmesini hedeflemektedir.

Günümüz koşullarında okuyucuya daha hızlı, güvenli ve kolay ulaşabilen e-dergiler, önemini giderek arttırmakta, günden güne daha ilgi çekici hale gelmekte ve daha kolay ulaşılabilir. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*, Dergi Park, Asos İndeks ve Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı web sayfalarında yer almaktadır. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*'nin Ocak 2024 tarihli on sekizinci sayısı ile karşınızda olmanın mutluluğu içerisindeyiz. Bu sayımızda hakemlerimizden gelen raporlar ve Yayın Kurulu Kararı ile seçilen, birbirinden değerli Beş (5) makale yer almaktadır.

İlk makale, Duygu KÜÇÜK ÖZBEK tarafından hazırlanan "*Arnold Schönberg'in Op.17 Erwartung Operasında Dramatik ve Müzikal Kurgu İlişkisi*" başlığını taşımaktadır. Bu araştırmada *Arnold Schönberg'in Op.17 Erwartung Operasında* müzikal ve dramatik kurgu ilişkisi üzerine odaklanılmıştır. Bu operanın Konusu ile ilgili tarihsel bağlar oluşturulmuş, konu üzerine çalışmış uzmanların analizleri ve bu analizler üzerine yorumlar sunulmuştur. Yazarınca Bu eser sahnelendikçe ve üzerinde çalışıldıkça çok daha fazla iç ilişkinin keşfedileceği ve bu keşiflerin yeni çalışmaların ufkunu açacağı ileri sürülmektedir. Makaleyi değerlendiren hakemlere göre; Erken 20.yy örneklerinden biri olan bu eser üzerine yapılan böyle bir çalışmanın, literatüre katkısının yanı sıra, yeni sorular da sorarak ilgilileri araştırmaya teşvik ettiği, 20. yüzyıl repertuarının en çarpıcı eserlerinden biri ile ilgili önemli bir kaynak olabileceği yönünde değerlendirmelerde bulunmaktadır.

İkinci makale, Arda ERDEM ve Prof. Dr. Hakkı Alper MARAL tarafından hazırlanan "*Genişletilmiş Tekseslilik Anlayışında Devinim Aracı Olarak Metrik Asimetri ve Buna İşlevsel Bir Örnek Olarak György Ligeti'nin Musica Ricercata'sından 1. Bölüm* " adlı çalışmadır. Çalışmada "*Genişletilmiş Tekseslilik*" olarak adlandırdığımız bestecilik tekniği içerisinde tanımlanan "*Metrik Asimetri*" nosyonu açıklanmış ve György Ligeti'nin, Musica Ricercata başlıklı yapıtının birinci bölümü, ilgili bağlamda analiz edilmiştir. Makaleyi değerlendiren hakemlere göre; Eserin yapısal analizi detaylı bir biçimde, tablo ve nota örnekleriyle desteklenerek ortaya konmuştur. Bu analizler esnasında değinilen "*Metrik Asimetri*" kavramıyla, müzikoloji alanına özgün bir katkı sağlamaktadır. Bu açıdan yeni, tanıtıcı ve önemli bilgiler aktaran makale, müzikal ritmik analiz konusuna ve bu alanda yapılacak yeni araştırmalara yeni bir bakış sunmaktadır.

Üçüncü makale, Sıla ÇAKAR tarafından yazılan “*Cesar Cui’nin Op.50 Kaleidoscope No.9 Orientale Adlı Eserinde Dikkat Çeken Makamsal Müzik Unsurları*” başlıklı çalışmadır. Bu çalışmada, Rus Beşleri olarak tanınan bestecilerden Cesar Cui’nin Op.50 Kaleidoscope No.9 Orientale adlı eserinde dikkat çeken makamsal müzik unsurları ele alınmıştır. İncelenen eserde kullanılan dizinin Nev’ eser makamı dizisi ile eşleştiği sonucuna varılmıştır. Makalede Avrupa dışı, makamsal ve modal müzik unsurlarıyla eser üreten bestecilerin Cesar Cui ile sınırlı olmadığı ileri sürülmekte, makamsal ve modal müzik unsurlarıyla renkli ve zengin eserler üreten diğer bestecilerin de araştırılması önerilmektedir. Makaleyi değerlendiren hakemlere göre; Türkçe literatürde pek konu edilmemiş olan Rus besteci Cesar Cui’nin Op. 50, No. 9 numaralı eseri, yerinde ve doğru saptamalarla incelenmiş, bu tür çalışmaların sanat dünyası içinde gizli kalan kültürel etkileşimleri akademik dünyaya göstermesi bakımından son derece faydalı, besteciler için de ilham kaynağı olacağı öne sürülmüş, Türkçe literatüre bu konuda bir kaynak oluşturması açısından önemli bir çalışma olarak değerlendirilmiştir.

Dördüncü makale, Denizhan Ülgen DENİZ’in yazdığı “*Apocalypsis Cum Figuris Ya Da Tarihin Devamı*” başlığındaki çalışmadır. Bu çalışmada, yönetmen Jerzy Grotowski ve ekibinden oluşan Tiyatro Laboratuvarı’nın, Apocalypsis cum figuris isimli prodüksiyonda metinle kurduğu ilişki incelenmiştir. Yazar Alain Badiou’nun Tiyatro Üzerine Tezler’ine müracaat edilmiştir. Badiou, tiyatro üzerine on bir tez öne sürmüştür. Badiou’nun konuyla ilgili olan birinci, dördüncü ve beşinci tezleri üzerinde durulmuştur. Makaleyi değerlendiren hakemlerce bu çalışma, Yazarın bu yapımda eylem-ses-şarkı-bedensel devinim düzleminde doğaçlamalarla yaratılması amaçlanan aşkın gerçek ve dünyasal gerçek kesişmesi, şimdiki aşkın geçmişte, geçmişte şimdi ve burada yaşamak/deneyimlemek üzerinden açıklamaya çalışması, çağdaş tiyatro bilimi ve uygulamaları açısından önemli ve dikkat çekici bir bakış açısı sunmaktadır. Yazı, öncü bir tiyatro insanı olan Grotowski’nin tiyatro anlayışını özgün bir bakış açısıyla ele almış, “karşılaşma” ve “tarihin devamlılığı” kavramları bağlamında tiyatro kuramı ve pratiğine derinlikli bir bakışı olanaklı kılacak bir çalışma gerçekleştirmiştir.

Bu sayımızda yayımlanması uygun bulunan beşinci ve son makale ise Şule YILDIZ, Duygu GÜVENER ve Prof. Dr. Cenk GÜRAY tarafından yazılan “*Adakale Türkülerinin Yeniden Yapılandırılması için Bir Algoritmik Kompozisyon Yöntemi Arayışı*” başlığını taşımaktadır. Bu çalışma, 1970 yılında bir baraj inşa edilmesi sonucu Tuna’nın suları altında, tarihi bir hatıra olarak kalan Adakale’ye ait türkülerinin makine öğrenmesi yöntemleriyle yeniden yapılandırılmasını sağlayarak, bu bölgenin kültür mirasını korumayı ve kültürlerarası iletişimin sürekliliğine katkıda bulunmayı hedeflemiştir.



Çalışmada, analiz için seçilen eserler, Adakale ve çevresinden derlenmiş eserlerden oluşmaktadır. Notası ve/veya ezgisi mevcut eserlerden birtakım veri setleri oluşturulmuştur. Her veri seti için ikili, üçlü ve dörtlü Markov zinciri kullanılarak ezgi üretimi yapılmıştır. Makaleyi değerlendiren hakemlere göre; Makalede, Adakale bölgesine ait derlemelerden elde edilen Hicaz, Hicaz bitiş, Neva ve Segah veri setleri baz alınarak ve Markov zincirleri kullanılarak notası bulunmayan sözlü eserler için yeni ezgiler üretilmiştir. Çalışma ses kaydı, nota veya meşk sistemiyle kulaktan kulağa iletim yoluyla günümüze ulaşamamış müziklerin dolaylı verilerle üretilmesi konusunda yararlı öneriler içermektedir.

Dergimizin on sekizinci sayısının oluşturulmasında yazar, hakem, yayın kurulu ve dergi editör grubu olarak katkı sunan değerli meslektaşlarımıza teşekkür ediyor, bundan sonraki sayılarımıza siz değerli sanat ve bilim insanlarının akademik çalışmalarını yayımlamak üzere bekliyoruz.

Temmuz 2024 tarihinde yayımlamayı planladığımız on dokuzuncu sayımızda buluşmak umuduyla...

**Doğın ÇAKAR**  
**Sahne ve Müzik Dergisi Editörü**

**Özgün Makaleler**

- 1 - 25** *Arnold Schönberg'in Op.17 Erwartung Operasında Dramatik ve Müzikal Kurgu İlişkisi*
- Relationship Between Dramatic And Musical Fiction In Arnold Schoenberg's Op.17 Erwartung Opera*

**Duygu KÜÇÜK ÖZBEK**

*Başvuru Tarihi: 14.09.2023 / Kabul Tarihi: 03.01.2024 / Özgün Makale*

- 26 - 44** *Genişletilmiş Tekseslilik Anlayışında Devinim Aracı Olarak Metrik Asimetri ve Buna İşlevsel Bir Örnek Olarak György Ligeti'nin Musica Ricercata'sından 1. Bölüm*

*Metric Asymmetry As A Means Of Movement In The Extended Monophony Technique And György Ligeti's Musica Ricercata 1 As A Functional Example*

**Arda ERDEM, Prof. Dr. Hakkı Alper MARAL**

*Başvuru Tarihi: 14.11.2023 / Kabul Tarihi: 03.01.2024 / Özgün Makale*

- 45 - 61** *Cesar Cui'nin Op.50 Kaleidoscope No.9 Orientale Adlı Eserinde Dikkat Çeken Makamsal Müzik Unsurları*

*The Distinctive Maqam Music Elements At "Op.50 Kaleidoscope No.9 Orientale" By Cesar Cui*

**Sıla ÇAKAR**

*Başvuru Tarihi: 29.11.2023 / Kabul Tarihi: 03.01.2024 / Özgün Makale*

- 62 - 79** *Apocalypsis Cum Figuris Ya Da Tarihin Devamı*

*Apocalypsis Cum Figuris Or Continuity Of History*

**Denizhan Ülgen DENİZ**

*Başvuru Tarihi: 30.11.2023 / Kabul Tarihi: 03.01.2024 / Özgün Makale*

- 80 - 100** *Adakale Türkülerinin Yeniden Yapılandırılması için Bir Algoritmik Kompozisyon Yöntemi Arayışı*

*A Search Of An Algorithmic Composition Method For The Reconstruction Of Adakale Songs*

**Şule YILDIZ, Duygu GÜVENER, Prof. Dr. Cenk GÜRAY**

*Başvuru Tarihi: 30.11.2023 / Kabul Tarihi: 03.01.2024 / Özgün Makale*

Başvuru Tarihi: 14.09.2023 / Kabul Tarihi: 03.01.2024 / Özgün Makale

## ARNOLD SCHÖNBERG'İN OP.17 ERWARTUNG OPERASINDA DRAMATİK VE MÜZİKAL KURGU İLİŞKİSİ<sup>1</sup>

Duygu KÜÇÜK ÖZBEK<sup>2</sup>

### ÖZ

*Op. 17 Erwartung (Beklenti) operası (1909), Arnold Schönberg'in geçiş dönemindeki serbest atonalitenin ilk çalışmaları arasında yer alan ve 20. Yüzyıl başında müzikal modernizmin önemli eserlerinden sayılan bir monodramdır. Erwartung operası geçmişten gelen müzik mirasının, konsonans ve disonansın karmaşık bir metin ve müzik yapısı içinde yıkıcı ve değiştirici bir tavırla kullanılıp geliştirildiği bir eserdir. Erwartung'un başından sonuna dek, disonant akorların çözülümünden kaçınılarak eser boyunca devam eden bir gerilim yaratılmıştır. Schönberg'in olgunlaşma dönemi olan on iki ton dönemine girmeden önce sanatını en yüksek seviyeye getirdiği eserin Erwartung olduğu kabul edilir.*

*Bu çalışmada, ilk olarak Schönberg'in Op. 17 Erwartung'u yazdığı dönemde kendini gösteren sezgisel yaklaşımı üzerinde durulacak, müzikal ve dramatik kurgu ilişkisi üzerine odaklanılacaktır. Konuyu süreci içinde açıklamak için tarihsel bağlar oluşturulacak, konu üzerine çalışmış uzmanların analizleri sunulacak, bu analizler üzerine yorumlar ve geliştirici bakış açıları eklenecektir. Sonrasında, Op. 17 Erwartung merkeze alınarak müzikal değerlendirme sonuçlandırılacak, eserin dramatik yapısıyla olan karmaşık ilişkisi daha detaylı olarak açıklanmaya çalışılacaktır.*

*Eserin bahsedilen yönlerden incelenmesinin eserin daha iyi anlaşılmasına katkı sunması, eserin yorumlanmasında yeni bakış açıları geliştirmesi ve eserle ilgili mevcut analizlerin gözden geçirilmesi yoluyla özgün bir araştırma çalışması yaratılması amaçlanan hedeflerdir. Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden olan tarama, inceleme ve yorumlama yollarını kullanmıştır. Kaynaklardan edinilen bazı veriler ve analizler desteklenerek sunulmuş, bazılarıysa yeni gözlemlerle soruya açık hale getirilmiştir.*

**Anahtar Sözcükler:** Arnold Schönberg, Op. 17 Erwartung, 20. Yüzyıl Operası, operada modernizm

<sup>1</sup> Bu çalışma, Temmuz 2015'te, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı'nda tamamlanan aynı başlıklı yüksek lisans tezinden hareketle oluşturulmuştur.

<sup>2</sup> Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı Opera Anasanat Dalı,  
E-mail: [duygukucukozbek@gmail.com](mailto:duygukucukozbek@gmail.com)  
ORCID ID: 0000-0002-7741-6587

## RELATIONSHIP BETWEEN DRAMATIC AND MUSICAL FICTION IN ARNOLD SCHOENBERG'S OP.17 ERWARTUNG OPERA

### **ABSTRACT**

*The opera Op. 17 Erwartung (Expectation) (1909) is a monodrama that is among the first works of Arnold Schönberg's free atonality transition period and is considered one of the important works of musical modernism at the beginning of the 20th century. Erwartung opera is a work in which the musical heritage from the past, consonance and dissonance, are used and developed in a destructive and changing manner within a complex text and musical structure. From the beginning to the end of Erwartung, the resolution of dissonant chords is avoided, creating a tension that continues throughout the piece. It is accepted that Erwartung is the work in which Schönberg brought his art to the highest level before entering the twelve tone period, which was his maturation period.*

*In this study, firstly will be focused on Schoenberg's intuitive approach which showed itself during the period when he wrote Erwartung, and on the relationship between musical and dramatic fiction. In order to explain the subject in its entirety, historical connections will be created, analyzes of experts who have worked on the subject will be presented, and comments and developmental perspectives will be added on these analyses. Afterwards, the musical evaluation will be concluded by focusing on Op. 17 Erwartung, and its complex relationship with the dramatic structure of the work will be explained.*

*The aims of examining the work from the mentioned aspects are to contribute to a better understanding of the work, to develop new perspectives in the interpretation of the work, and to create an original research study by reviewing existing analyzes about the work. This study used scanning, analysis and interpretation, which are qualitative research methods. Some data and analyzes obtained from the sources are presented with support, while some are made open to questions with new observations.*

**Key Words:** Arnold Schoenberg, Op. 17 Erwartung, 20th Century Opera, modern opera

## 1. GİRİŞ

Klasik dönemden itibaren Batı müziğinde o zamanlar adı daha konmamış bir yönelim başlar. Önceleri bestecinin el çabukluğu ile dinleyiciye yapılmış bir sürpriz veya müzikal bir espri niteliğinde karşımıza çıkan tonalitenin bir süre askıya alınması veya kısa belirsizlik anları, zaman ilerledikçe kendine müzikte kalıcı bir yer edinir. Bu belirsizlik anları ilk ortaya çıkmalarından itibaren tonalitenin taşıyıcı sütunları olan akorlar temelinde inşa edilmiştir. Romantik dönemde içinde simetri barındıran eksik yedili (minör üçlü) ve artık altılı (majör üçlü) gibi akorların da yardımıyla sözünü ettiğimiz belirsizlik anlarının artmaya başladığını görürüz. Ve nihayetinde bu durum 19. Yüzyılın sonlarına yaklaştıkça tüm yapıyı oluşturan temel malzeme haline gelir. Muhtemelen dönemin icracıları ve bestecileri için başta gelen enstrümanın piyano olmasının Batı müziğinin bu yönde gelişmesinde etkisi büyüktür; çünkü akor bünyesindeki simetrikler piyanoda virtüözlere belli kolaylıklar sağlayarak, bu pozisyonların anlık yer değişimi ile çok uzak tonlar arası ilişkileri mümkün kılmaktadır. Bu süreçte gözden kaçırılmaması gereken diğer bir yönelim, temel akorlar ve ulus adlarıyla anılan daha yeni isimlendirmelerin (örneğin Fransız altılısı, Napoliten vb.) yerini giderek bestecilerin kişisel ses seçimleriyle oluşturulan akorlara bırakmasıdır. Çözülmekte kararsız kalan, farklı zamanlarda farklı tonlara çözülen veya çözülmeyerek dinleyicinin ilgisini canlı tutmaya çalışan bu akor yapılarının birbirlerine bağlanması bir yandan eserlerdeki tonalite duygusunun giderek azalmasına bir yandan da kendine özgü bir mimari olarak düşünülen müzik formlarının devasa boyutlara ulaşmasına olanak sağlamıştır.

Peki, bu kararsızlık veya çözülmeme hali ne kadar sürecektir? Başka deyişle, bir paragrafta son noktayı koymak ne kadar geciktirilebilir? 1900'lü yıllara geldiğimizde, Schönberg'in bestecilik çalışmalarının başladığı yıllarda müzik dünyasının içinde bulunduğu durum bu soruyu akla getirir. Birbirine zincirleme bağlanan döngülerin ardında tonalite halen varlığını sürdürmekte, ancak daha farklı simetrikler içeren akorlar (örneğin 7'lilerle, 4'lülerle kurulan akorlar vb.) sayesinde daha uzak olan tonları bir araya getiren ana unsur olarak kullanılmaktadır. Yani başlangıçta, -her ne kadar söz uzatılmış ve yeni kelimeler ile bezenmiş de olsa- bir paragrafın başı vardır, sonu vardır ve

nokta ile bitmelidir. Uyulması gereken genel yasa budur. Merak edilense bu yasanın nasıl delineceğidir.

### 1.1. Ana Hatlarıyla Schönberg'in Müziğinde Tonaliteden Çıkış Döneminin Özellikleri

Arnold Schönberg tıpkı çağdaşları gibi tonalitenin sınırlarını ve iç ilişkilerini kendi müziğinde araştırmış ancak belli bir yerde tonalite yerine temele koyabileceği kişisel bir sistemin arayışına başlamıştır. Çalışmalarının başında sezgileriyle ilerleyen Schönberg'in tonalite dışına çıkışı bu yüzden bir anda olmamıştır. Başlangıcı 1908-1909 olarak tarihlenen ve askerliği sebebiyle 1913-1914 yılına kadar süren bir geçiş dönemi bulunur. Bu dönemde yaptığı çalışmalar özetle tek bir şeyi, tonalitenin yerine ne koyabileceğini bulmayı amaçlar. Yaptığı deneyler sonucu Schönberg iki temel çözüm üzerinde odaklanmış görünür. Ya müzikal yapının yükünü libretto yani metin üzerine yaslamak ya da yükü azaltmak.

Bu dönemin başlangıcı için çoğu kaynakta 1908 yılı gösterilmektedir. *Op. 10 İkinci Yaylı Kuartet*'in son bölümünde, Stefan George'a ait *Entrückung* (Coşku) şiirinin "Başka gezegenlerin esintisini hissediyorum" dizesi ile başlayan bölüm ve takip eden mezurular o güne kadar yazdığı eserlerden oldukça farklıdır. Karmaşık kromatik ses birliktelikleri ve artık dörtlü akorlarla dolu bu final Schönberg'in müziğinde, günümüzde yani bir yüzyıl sonraki çoğu araştırmada serbest atonalite olarak adlandırılan dönemin başlangıcı olarak kabul edilen bölümdür. Stefan George şiirlerinin kendisini elindeki diğer işleri bırakıp atonale yönelmeye ittiğini, tüm zamanını *Streichquartett Op. 10* ve *Das Buch vom hängenden Garten Op. 15* eserlerini bestelemeye verdiğini Schönberg'in kendisi de ifade etmektedir (Shaw, Auner, 2010: 212). Tonaliteyi ortadan kaldırdığı pasajlarda yapının yükünü libretto üzerine yasladığını görürüz. Final, sunulan motifin çıkıcı modülasyonları ile başlar. Bu modülasyonlar Schönberg'in tasviri ile "dünyadan başka bir gezegene doğru hareketi" sembolize etmektedir. Deyim yerindeyse, yer çekiminden kurtulan motif yükselir, bulutlar geçilir, atmosfer giderek incilir ve varış noktasına ulaşıldığında "başka gezegenlerin esintisini hissediyorum (Muxeneder, 1937: 1)" dizesini duyarız. Anton Webern bu bölümü "tüm tonal yüklerinden kurtulmuş, daha önce hiç duyulmamış armoniler (Muxeneder, 1937: 1)" sözleriyle tasvir eder. Schönberg bu kuartette atonal olarak adlandırılan eğilime tam olarak geçilmediğini not düşmüş ve her ne kadar ara bölümlerinde komşu tonlara değinilmiş

olsa da dört bölümün hepsinin tonik akoru ile sonlandığını söylemiştir. Bununla birlikte bu eserin atonale doğru bir “geçiş” olduğunu da ifade etmiştir (Simms, 2000: 43).

Ne gariptir ki bu şarkılar (İki Numaralı Yaylı Kuarteti), hiç beklemediğim bir biçimde, daha önce yazdığım her şeyden oldukça farklı bir üslupta olmuşlardı. Bu, o tarihten beri ‘atonalite’ denen üsluba doğru atılmış bir adımdı... Yeni sesler çıkarılmaya başlanmış, yeni bir melodi anlayışı doğmuş, duyguları ve mizaçları müziğe dökmek konusunda yeni bir yaklaşım keşfedilmişti (Schoenberg, 1969: 49-50).

Diğer yandan, 20. Yüzyılın başından itibaren atonal teriminin de dönemin teknik makalelerinde sıkça kullanılmaya başlandığı görülür (Simms, 2000:7). Terimi Schönberg’in müziğini tanımlamak için ilk kez kullanan kişi muhtemelen öğrencisi Egon Wellesz’dir. Wellesz, 1911 tarihli makalesinde Schönberg’in yapıtlarını stil açısından üç ayrı dönemde ele alır ve *Op. 11 Drei Werke für Klavier*’i atonal dönemin başlangıcı olarak belirler. Bu makalede de atonal terimini 1908 sonrasına tarihlendirmektedir (Simms, 2000:8).

Atonalite sadece belirli bir ton ekseninden kopuşu ifade etmez. Tonaliteden ayrılmanın kaçınılmaz sonucu aynı zamanda formdan uzaklaşmaktır. Çünkü armoni öncelikle yapısal bir araçtır. Yani formu oluşturmak için gereken parçaların ve ilişkilerin belirleyicisi tonalitedir. Schönberg, tonaliteyi inşa eden akorları kişisel seçimleriyle ve eserin iç gereklilikleri doğrultusunda değiştirmeye, bunların içlerine yabancı unsurlar eklemeye veya asıl karakteri verecek unsurları çıkarmaya çok daha önce başlamıştır. Şöyle ki, 1900’lerin başından itibaren bu yapıları Gustav Mahler veya Richard Strauss gibi geç dönem Romantik bestecileri ardında bırakacak ölçüde döngüler içinde tanınmayacak derecede yabancılaştırmıştır. Strauss, Alma Mahler’e yazdığı mektupta bu durumu eleştirir şekilde Schönberg için “...müzik yazacağına eline kürek alıp kar kürese daha faydalı olur” notunu düşmüştür. Max Reger *Op. 11* için “Bu tür şeylerin müzik olarak adlandırılabileninden emin değilim” diye yazmıştır. Mahler, Schönberg’in *Op.9 Kammer-symphonie*’sini dinledikten sonra eseri anlamadığını eşine itiraf etmiştir (Simms, 2000: 72).

Schönberg’in 1909 yılı öncesinde özellikle enstrümanlar için bestelediği müziklerde açıkça görülebilecek şekilde bilinen müzikal formlardan türetilen yeni formlar kullandığını görürüz

(Küçük, 2015: 21-26). Bu eserlerin her birinde ortak bir tema, cümle veya bir motif grubu; sergi, geliştirme veya yeniden sergi (exposition, development, recapitulation) geleneksel terimleriyle ifade edilebilecek tarzda ele alınmış ve bu ilişkilerin belirlediği noktalarda kompozisyon öğeleri birbirine bağlanmış veya bölümlere ayrılmıştır. Ancak bahsi geçen geleneksel yöntemin devamında, bu yöntemlerin değiştirilip türetilerek yerleşmiş müzikal algının bulandırıldığını görürüz. Bu bulanma, serbest atonalitenin kendini duyurması olarak değerlendirilir. Ancak Schönberg'in erken döneminde serbest atonalitenin özü, o dönemdeki çağdaş yönelimin aksine sadece seslerin veya eseri oluşturacak olan fikrin izleyeceği yolun kestirilemez olması değildir; bunların formu oluşturacak temaların oluşmasına dahi izin vermeyecek şekilde düzenlenmesidir.

Peki, elimizde tema olmadığında formu meydana getirecek malzeme nasıl oluşturulabilir? Bu bölümler birbiriyle ne şekilde ilişki kurabilir? İşte bu sorular bu dönemde Schönberg'in cevap üretmeye çalıştığı sorulardır. Atonalitenin ortaya çıkışında, Schönberg'in müziği tonalitenin taşıyıcı sütunları olan akor işlevleri üzerine değil, metin üzerine yaslayarak müzikal yaratımın geleneksel sınırlarını aştığını söylemiştik. İşte bunun gerçekleşmesinde *Lied* türü besteciye iki türlü kullanışlılık sunar. Öncelikle Lied türü her zaman dinleyicisi olan, salonları dolduran bir türdür, diğer yandan şiir dizeleri tüm müzikal yapıların yaslanacağı bir temel kaynak görevi görmektedir. Yine de yaptığı çalışmalarda Schönberg'in hala sezgileriyle ilerlediği 1909 yılının şubat ayında tamamladığı *Op. 15 Das Buch der haengenden Garten*'in prömiyerine eşlik eden program notunda açıkça görülmektedir. Yeni türde melodiler ve yeni ifade biçimleri keşfettiğini yazdığı bu program notunda durumu "Geçmişe ait bir estetiğin tüm kısıtlamalarını aştığının bilincindeyim... Bu yönde ilerlemeye mecbur bırakıldım... Eğitimimden daha güçlü içsel bir zorunluluğa itaat ediyorum (Shaw, Auner, 2010: 23)" şeklinde ifade eder.

Bu dönemin bestecinin tüm kariyeri boyunca en kafa karıştıran ve gizemli kırılmalardan biri olduğunu belirten Ethan Haimo ise Schönberg'in kompozisyon dilinin sadece birkaç kısa gün içinde radikal bir şekilde dönüşüme uğradığını yazmıştır. Kırılmanın yaşandığı tarihi Ağustos 1909 olarak belirler. Bu dönemin öncesinde ve sonrasında gerçekleşen değişimlerin her zaman kademe kademe oluştuğunu ancak 1909'un Ağustos ayında tüm dönüşümün birkaç gün içinde gerçekleşmiş görüldüğünü belirtir. Piyano için üç parçadan oluşan *Op. 11*'de *No1* ile *No3*'ü aynı



kişinin yazmış olması nasıl mümkün olabilir diye sorar. Tekrar eden motiflerin, temaların ve hazırda bulunan tüm kompozisyon tekniklerinin bu bölüm bestelenirken bir kenara bırakıldığını ifade eder (Shaw, Auner, 2010: 41).

Schönberg'in bu geçiş döneminde bulduğu diğer çözüm, yani tonalite yerine kullanacağı sistemi oluşturuncaya kadar yükün kendisini ortadan kaldırma, yine 1909 gibi erken bir tarihte ele alınmış görünür. Bu çözüm seçeneğinde Schönberg büyük yapılardan vazgeçmiş ve müziği aforizma gibi kısa ve özlü bir hal almıştır. Arnold Schönberg ve Ferruccio Busoni arasındaki yazışmada bu ikinci çözümün ortaya çıkışını görürüz. 1909 yılının ağustos ayında Schönberg, Busoni'ye yazdığı mektupta besteleme inancından şöyle bahsetmektedir:

Şunun için çabalıyorum: Tüm formlardan, tüm sembollerden, bağıntılardan ve mantıktan tam olarak kurtulmak. Böylece: Motif ile çalışmaya son. Yapının çimento ve tuğlaları olan armoni ile çalışmaya son. Armoni dışavurumdur. Başka bir şeyi ifade etmez. Öyleyse Pathos<sup>3</sup> benden uzak olsun. Devasa eserler, inşa edilmiş kuleler, kayalar ve diğer palavralar benden uzak olsun. Benim müziğim kısa olmalı. Öz olmalı! İki kelimeyle: İnşa edilmemiş, aksine dışa vurulmuş (Shaw, Auner, 2010: 94).

Büyük söylemleri küçük formlar içinde ifade etmeyi müziğe uyarlanmış aforizmalar olarak kavramlaştıran Schönberg daha sonraki yıllarda yazdığı *Kendime Dair Bir Çözümleme* başlıklı makalesinde aforizma türü yazıyı meydana getiren iki temel yapıtaşından bahseder. Bunların ilki son derece kısaltılarak öz hale getirilmiş motifler, ikincisi ise bu motifleri birbirine bağlayan gelişime dair tüm öğelerin ortadan kaldırılmasıdır (Simms, 2000: 83). Günümüzde yapılan araştırmalar Schönberg'in kısa süre de olsa kullandığı aforizma tarzında yazdığı kısa bestelerde Anton Webern'in büyük bir etkisi olduğunu ortaya koymaktadır. Ancak Schönberg birkaç yıl gibi bir süre içinde bu üslubu geride bırakmıştır. Alma Mahler bu dönemin çok sonrasında, Webern'in getirdiği zorlu yenilikler karşısında Schönberg'in oldukça etkilendiğini, kendisine Webern'in tehlikeli etkisi altında ne kadar acı çektiğini ve ondan kurtulmak için tüm gücüne ihtiyacı olduğunu anlatmıştır (Simms, 2000: 83). Schönberg bu üslubu “bir kitaba sığabilecek bilgiyi birkaç cümle içinde söylemeye çalışmaya” benzetir ve kendisine kattıklarını şöyle açıklar:

<sup>3</sup> Pathos: Konuşmayı inanılır kılan duygu yüklü biçim. Böylesi bir konuşma genelde dinleyicinin duygularına hitap ederek onu etkilemeye çalışır. Bu özelliğiyle pathos, tiyatral bir biçimde sergilenen ve bazı durumlarda da belirli cümlelerin abartılı bir telaffuz ile iletildiği bir konuşma biçimidir (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Pathos>).

Böylece çok kısa bir süre sonra aşırı derecede kısa eserler yazmaya başladım. Bu üslupta kısa bir süre boyunca oyalanmış olsam da bana iki şeyi öğretti: İlk olarak fikirleri aforizma tarzında ifade edebilmek; ki bu form gereklilikleri dışında fikri sürdürme zorunluluğunu ortadan kaldırıyor. İkincisi ise formu oluşturan gereçleri kullanmadan fikirleri yan yana sıralayarak birbirine bağlayabilmek (Simms, 2000: 83).

Savaşın hemen öncesinde, 1914 yılında yazmaya başladığı *Chorsymphonie*'nin eskizlerinde *on iki ton sistemine* ait en temel araçların keşfedildiği ve on iki tonlu diziyi oluşturduğu teknikleri kullanarak temel materyalden yeni materyaller üretmeye çalıştığı açıkça görülmektedir (Shaw, Auner, 2010: 9). Alma Mahler'e yazdığı mektupta bu eserin devasa boyutlarından, icra etmek için gereken orkestranın büyüklüğünden ve ortaya koyacağı yeniliklerden söz eder. Bu koral senfonide dikkati çeken diğer bir husus, keşfettiği atonal tekniklerin seçtiği metinlerdeki temalara ve maneviyat, ölüm, aşkınlık ve ölümsüzlük hakkındaki kişisel kavramlarına sıkı sıkıya bağlanmış olmasıdır. Büyük ölçekli bir eser yazımında metin yeniden müziğin tutunacağı temel unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

*Op. 17 Erwartung* üzerine odaklanmadan önce sözü geçen geçiş sürecinin daha iyi anlaşılması için kısa bir süre öncesine göz atmak bu eserin incelemesinde kullanılacak terminolojiyi anlamaya yardımcı olacaktır. Takip eden bölümde Schönberg'in yazdığı liedler üzerinden temel armonik fonksiyonların kademe kademe değişimi, *gründergestalt*<sup>4</sup> kavramının ortaya çıkışı ve *Zweites Streichquartett* üzerinde gelişen varyasyon fikri kısaca incelenmiştir.

## 1.2. Schönberg'in Müziğinde Tonalitenin Fonksiyonlarının Zayıflaması ile Ortaya Çıkan Yeni Yapının Lied Türü Üzerinden İncelenmesi

20. Yüzyılın başında *Lied* türü Avrupa'nın Almanca konuşulan bölgelerinde oldukça popüler bir türdür. 1900-1914 yılları arasında sadece Berlin'de her hafta yirmi kadar Lied Resitali verilmekte

---

<sup>4</sup> Gründergestalt: Kurucu figür (<https://de.wiktionary.org/wiki/Gründergestalt>). Schönberg'in geleneksel tema fikrine karşılık olarak geliştirdiği terim.

ve genellikle tüm biletler satılmaktadır. Schönberg'in *Lied* türünü ve potansiyelini dikkate alıp ondan beslendiğini 1912 tarihli ünlü makalesi *The Relationship to the Text*' de açıkça görebiliriz. Schubert'ten Mahler'e uzanan bu köklü Alman geleneğini makalesinde baş köşeye oturtan Schönberg, şiir ve müziğin tıpkı beden gibi organik bir bütün oluşturduğunu öne sürer. Bedenin bir parçası kesildiğinde kanayacağını, bir şiir dizesi ile belli mezurdaki müziğin beraberce bedenin bir parçası gibi bütünlük oluşturduğunu söyler (Schoenberg, 1912: 1-3).

Schönberg'in erken dönem liedlerini incelediğimizde şöyle bir yönelim karşımıza çıkar: şiir dizelerinin bütünleştirici etkisinden faydalanarak tonal bağlar ve kadanslar kademeli olarak geri plana itilmektedir. Bunların kronolojik olarak incelenişi bahsedilen yönelimi açıkça ortaya koyar. Schönberg'in öncelikli olarak tonal ilişkileri belirleyen dominant akor (V) üzerine odaklandığını görürüz. İlk liedlerinde sıklıkla kadans dizilişlerinde ya dominant akoru hasıraltı etmiştir ya dominant hazırlığındadır ya da başka bir akordan doğrudan toniğe geçmiştir.

Schönberg, kadans oluşturacak dominant akorun kaldırılması ve böylece elde edilen ani ancak tutarlı akor geçişini *eliptik*<sup>5</sup> olarak adlandırmıştır. Formun bölümlerini tayin eden kadansları da zayıflatan bu eliptik ve tamamlanmamış armonik yürüyüşlerin giderek artması Schönberg'e kendine özgü bir dışavurum gücü kazandırmıştır. Bestecinin ilk liedlerinde sıkça Richard Dehmel şiirleri üzerinde çalıştığını görürüz. İlk çalışmalarından biri olan *Mannesbagen* üzerinde Schönberg'in kullandığı eliptik akor yürüyüşü aşağıda gösterilmiştir. Walter Frisch tarafından yapılan çalışmada her iki örnekte de dominant akorun olması gereken yerden nasıl çıkartıldığı gösterilmektedir (Frisch, 1997: 85).



**Görsel 1:** Mannesbagen, 1899, mezurlar 20-21, 23-24 (Frisch, 1997: 85).

<sup>5</sup> Eliptik: Elips biçiminde olan, elips ile ilgili (<https://tr.wiktionary.org/wiki/eliptik>). Schönberg bu terimle müziğinin geometrik görüntüsünü işaret eder.

Bir diğer Dehmel şiiri *Mädchenfrühling* üzerine bestelediği lied birçok sembolün iç içe geçtiği bir eserdir. Örneğin baharın gelişi, aşk ve cinselliğin ortaya çıkışı için bir metafordur. Schönberg bu şarkıda akıcı bir anlatıma geleneksel tonik-dominant ilişkisini sorgulayan veya onların yerini alan, eksiltilmiş bir yedili akoronun (*Tristan Akoru*'nun<sup>6</sup> çevrimi) hakimiyeti sayesinde ulaşır (Shaw, Auner, 2010: 19). Bu eserde dominant akoronun ortadan kaldırılmak yerine benzer işlevdeki farklı bir akor ile değiştirildiğini görürüz.

Richard Dehmel'in şiirleri üzerine bestelediği *Op. 2 Vier Lieder* serisinin ilki olan *Erwartung* isimli lied, Schönberg'in bir diğer buluşunu bize tanıtır. Buluşmayı bekleyen bir erkeği sembolik olarak tasvir eden şiir, çeşitli fiziksel fenomenleri (deniz yeşili gölet, opal yüzük, bir kadının beyaz eli) tanımlayan renkli kelimelerle doludur. Şiiri karşılayacak bir armonik içeriğin kaynağı olarak belirlenen ve beş sestem oluşan bir *renk akoru*<sup>7</sup> lied boyunca dönüşerek ve tonik ile etkileşerek geliştirilir. Dahası, eseri oluşturacak itkiyi de ortaya çıkaran bu buluş daha sonra Schönberg'in müziğinde temel model olan *gründergestalt* kavramıyla adlandırılmıştır. Aşağıda alıntılanan örnekte mi, la, re, sol bemol ve do bemol seslerinden oluşan renk akorunun tonik akorunu nasıl takip ederek çözüldüğü gösterilmektedir.



<sup>6</sup> Tristan Akoru: Bir bas notanın üzerinde artık dördütlü, artık altılı ve artık dokuzlu tonlarla kurulmuş akor. Richard Wagner'in *Tristan und Isolde* operasının Tristan'la ilgili ana motifinin bir parçası olarak açılış cümlesinde duyulduğu için bu adı almıştır ([https://en.wikipedia.org/wiki/Tristan\\_chord](https://en.wikipedia.org/wiki/Tristan_chord)).

<sup>7</sup> Renk Akoru: Kromatik akor. Eserin tonuna özgü olmayan en az bir nota içeren akordur. Bu nota, tüm kurucu notaların ton içinde yer aldığı diyatonik akorların aksinedir ([https://en.wikipedia.org/wiki/Farben\\_chord](https://en.wikipedia.org/wiki/Farben_chord)).

**Görsel 2:** Erwartung, Op. 2 No.1, mezurlar 1-2 (Shaw, Auner, 2010: 20).

*Gründergestalt* motif gibi dar anlamlı bir kavram değildir, tek bir partisyonda bulunma zorunluluğu da yoktur. Ancak eseri oluşturacak motif veya *leitmotiv*<sup>8</sup> gibi eserin başında gereken itkiyi sağlar. Bu terime dair daha farklı bir örneği *Verlassen Op. 6, No.4*'te görürüz. Eserin temel malzemesi tek bir tema veya motif değil, piyanonun iki eli ve vokal arasında dağıtılan (görselde a, b, c olarak işaretlenmiş) bir kontrpuan kompleksidir. Eserin asıl tonalitesi olan mi bemol minör ikinci mezurda karşımıza çıkan D7 akoru ile görünürde ilişkisi olmayan bir akordur. Schönberg bu tür akorları *Vagrant* (göçebe) olarak kategoriler ve tonun etrafında ilişkiler kurmayı mümkün kıldıklarını söyler. Buradaki re dominant yedili akoru da asıl tonun yani mi bemol minörün komşu tonlarını içerir ve ait olduğu sol majöre çözülmeyen eser içinde istikrarlı bir şekilde varlığını sürdürür (Shaw, Auner, 2010: 23).



**Görsel 3:** Verlassen, Op. 6, No.4, mezurlar 1-3 (Shaw, Auner, 2010: 21).

Armoninin yapısal belirleyiciliğini azaltmak için Schönberg'in kullandığı diğer bir teknik, iki tonu aynı anda kullanarak armonik merkez hissini azaltmaktır. Bir yüzyıl öncesinde formu oluşturan öğeleri belirleyen ve birbirine bağlayan, daha sonra çözüme ulaşmayan ve bir türlü nihayete ermeyen belirsizlikleri ifade eden eksik yediliyi artık Napoli altılısı gibi akorları birbirinden uzak iki tonu bir araya getirmek ve eserin iki merkezli temeline dönüştürmek için kullanır. Bu tür akorlar hem üzerlerindeki değiştirme işaretleri sayesinde hem de bir sesin değişimi ile dominant akoruna

<sup>8</sup> Leitmotiv: Bir müzik eserinde, bir duyguyu, düşünceyi ya da kişiliği göstermek için, yapıt boyunca sürekli yinelenen motif, ana motif (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Leitmotiv>).

dönüşebilmeleri sayesinde birçok tonda ortak olarak bulduklarından, en beklenmedik armonik ilişkileri aynı anda mümkün kılarlar. Schönberg iki merkezlilik üzerine şunları söylemiştir:

Eğer tonalite kararsız hale gelirse bir yerde yeniden kurulması gerekecektir. Ancak bu çok kesin şekilde gerçekleşmemelidir ve yerini terk etmeye hazır olmalıdır. Bu nedenle, Napoliten altılı veya artık altı-beş akoru gibi bazı ortak akorlara sahip iki tonalite seçmek avantajlıdır. C majör ve D $\flat$  majör veya A minör ve B $\flat$  majör bu şekilde ilişkili tonalite çiftleridir. C minör ve A minör, D $\flat$  majör ve B $\flat$  minör arasındaki kararsızlıkları içeren ilgili minör anahtarları eklersek, yeni ilişkiler ortaya çıkar: A minör ve D $\flat$  majör, C majör ve B $\flat$  minör; mesela B $\flat$  minörün dominantı, A minörün artık altı-beş akorudur vesaire. Burada göçebe (vagrant) akorların başrolü alacağı açıktır: yani eksik ve artık yedililer, Napoliten altılılar, artık temel akorlar (Schönberg, 1983: 385).

*Op. 6 No. 7 Locklung* iki merkezli bir örnek eser olarak sunulabilir. Asıl tonalite mi bemol majör olduğu halde bu akor merkezi gizlemek amacı ile eserin ne başında ne de sonunda açıkça ifade edilmiştir.



**Görsel 4:** Locklung, Op. 6, No. 7, mezurlar 1-4 (Schoenberg, 1983: 112).

### 1.3. Gelişen Varyasyon ve Tekniğin Op. 10 İkinci Yaylı Kuartet Üzerinden İncelenmesi

Varyasyon, Schönberg'in müziğinin belkemiğidir. Schönberg'e göre birebir tekrar müziğin erken dönemlerinde kullanılan bir tekniktir, gelişme ve varyasyon ise daha yüksek ustalık gerektiren tekniklerdir. Eserin başında duyurulan öğelerin ton dahilinde veya dışında gelişmesi Schönberg'in müziğinde göze çarpar. Şu sözler konuyu gereği kadar açıklığa kavuşturacaktır:

Bir müzik parçasında olup bitenler temel bir modelin sonsuz bir şekilde yeniden şekillendirilmesinden başka bir şey değildir... başka bir deyişle, müzikte bir temadan elde edilen, kaynağını ondan alan veya ona kadar geriye izlenemeyecek hiçbir şey yoktur. Daha ciddi bir şekilde söylemek gerekirse, tema dışında bir şey yoktur (Schoenberg, 1950: 290).

Berk Sirman temel model (veya motif) ile tema terimlerinin değişimli kullanıldığına özellikle dikkat çeker (Sirman, 2006: 10). Schönberg'in tam olarak ne kastettiği açıkça ifade edilmemiş olsa da temanın modern dönemde dönüşüm geçirdiğini ve formun epeyce değiştiğini görürüz.

Varyasyonu iki temel kategori altında inceleyen Schönberg ilk kategoriye aldıklarının süsleme amaçlı olduğunu, çeşitliliği yarattıktan ve işlevlerini böylece yerine getirdikten sonra gözden kaybolduklarını kaydeder. İkinci kategoride ele aldığı varyasyonlar ise gelişen varyasyonlardır. Bunlar yeni fikirler üretmek eseri boydan boya kat ederler. Schönberg bu her iki kategori için dört ayrı yapısal prensip belirlemiştir: tekrar, farklılık (çeşitleme), gelişme ve kontrast (Dudeque, 2006: 152). Varyasyon fikrinin Schönberg'in yazılarında farklı şekillerde kavramlaştırıldığını da görürüz. Örneğin Ferruccio Busoni'ye yazdığı bir notta besteyi oluşturan motiflerin gelişimini hem metaforik olarak embriyonik<sup>9</sup> bir sürece hem de dramatik bir eylemin ortaya çıkışına benzetmektedir: "[Bir oyunun] üçüncü perdesinde vurulacak olan bir kahraman, birinci perdede tasvir edilmelidir ki, zeki gözlemci onun kaderini önceden görebilsin. Ancak, ilk perdede zaten vurulmuş olarak sahneye çıkarılması gerekmez- yani önce yumurta sonra tavuk (Simms, 2000: 34)".

Temel motifin veya modelin biçimlendirici gücü Schönberg'in müziğinde kompozisyonun tüm kapsamı boyunca uygulanır ve bu motifin geri gelişini dinleyicinin dikkatini çekecek şekilde vurgulanır. *Op. 10 Zweites Streichquartett*'te ana motifin üçüncü ve dördüncü bölümlerde gelişen varyasyon tekniğiyle nasıl dönüştüğüne göz atalım. Örnekte kuartetin *Litanei* olarak adlandırılan üçüncü bölümündeki 43-45. mezurlar arasında yer alan keman melodisinin (a) *Entrückung* başlıklı

<sup>9</sup> Embriyonik: Embriyonik gelişim, eşeyli üreyen canlılarda görülen ve canlının döllenme ile doğumuna ya da yumurta veya kozadan çıkmasına kadar geçen süredeki gelişimidir. Embriyonik gelişimin safhaları ve yeri canlıdan canlıya farklılık göstermekle birlikte, bu süreç genelde annenin veya annenin ürettiği bir yapının koruyuculuğunda geçer ([https://tr.wikipedia.org/wiki/Embriyonik\\_gelişim](https://tr.wikipedia.org/wiki/Embriyonik_gelişim)).

dördüncü bölümde 51-55. mezurlar arasındaki yardımcı temayı nasıl oluşturduğu (b) gösterilmektedir.



**Görsel 5:** İkinci Yaylı Kuartet, Op. 10, mezurlar 43-45, 51-55 (Simms, 2000: 43)

## 2. OP. 17 ERWARTUNG'UN İNCELENMESİ

*Op. 17 Erwartung (Beklenti)*, Arnold Schönberg'in geçiş döneminde serbest atonalitenin ilk çalışmaları arasında yer alır ve müzikal modernizmin önemli eserlerinden biridir. Aynı zamanda Schönberg'in ilk operasıdır. 1909 yılında soprano ve arp, çelesta, vurmali çalgılar ve yaylı grubundan oluşan orkestra için bestelenmiştir. Eserin toplam süresi yaklaşık yarım saattir. Dört perdeden oluşan bir monodrama olarak tasarlanmıştır. Librettosu Marie Pappenheim tarafından yazılmıştır. Eserin sinopsisi özetle şu şekildedir:

1. Sahne: Ay ışığı altında bir ormanın kıyısında, bir Kadın (soprano) sevgilisini arar. Gecenin içinde gizli bir tehlike sezmesine rağmen cesaretini toplar ve ormana girer.

2. Sahne: Tamamen karanlık ve yüksek ağaçlarla çevrelenmiş bir yolda duran Kadın, karanlığın içinde gerçek ve hayal gücü arasında salınan imgeler görür. Kadının psikolojik dünyası ve gerçek arasında süren bu sahne sevgilisinin vücudu sandığı şeyin bir ağaç kütüğü olduğunu fark etmesiyle sona erer.

3. Sahne: Ay ışığıyla aydınlanan bir açıklığa ulaşan Kadın, derin bir nefes alır ve sakinleşmeye çalışır. Ancak halüsinasyonlar artmaya devam eder.



4. Sahne: Ay ışığı altındaki bir yolda ilerleyen Kadın, sevgilisinin kendisini aldattığını düşündüğü diğer kadının evine giden yola girer. Ağaçlar boyunca ilerlerken ayağı bir şeye çarpar. Bu şey kanlar içindeki sevgilisinin ölü bedenidir. Sevgilisinin cesedine sarılır ağlar, iç hesaplaşmasını yapar, ardından sevgilisini orada bırakır ve sahneden ayrılır (Dudeque, 2006: 390).

Müzik tarihi açısından bakacak olursak *Op. 17 Erwartung* yapısal unsur olarak tonaliteyi kullanmayan ilk operadır. Schönberg bu eser ile ulaştığı noktayı “bir metin veya bir şiiri takip eden büyük müzikal yapıları nasıl kuracağını keşfetmek” olarak niteler (Schönberg, 1969: 205). *Op. 17 Erwartung* ile başlayan opera kariyerinde müzik tarihinde de bir ilk gerçekleştirmiş, metin ve müzik arasında kurduğu ilişkilerle geleneksel formu tonal işlevlere dayalı olmaktan tamamen kurtarmıştır. Schönberg serbest atonalite evreninde geleneksel yapılar ve akor yürüyüşleri ortadan kalktığı için müziğin uyarlanabileceği bir metne sahip olmanın form oluştururken yardımcı olacağını bizzat belirtmiştir (Shaw, Auner, 2010: 23). 1909 yılında Busoni’ye gönderdiği mektupta eserin bir dışavurum taşkınlığından kaynaklandığını, tematik gelişim gibi geleneksel yapısal formları göz ardı ettiğini açıkça söylemektedir (Simms, 2000: 95).

Eserin librettosu her ne kadar Marie Pappenheim tarafından yazılmış olsa da Schönberg’in metne birçok yerde müdahale ettiğini görürüz (Simms, 2000: 91). Bu müdahalenin muhtemel sebeplerinden biri metnin tüm yapının üzerine kurulacağı temel olmasıdır. Pappenheim’in sıkça kullandığı sözcük tekrarlarının Schönberg tarafından elenmesi, müzikteki motiflerin eserde kullanılan sembollerle sıkı sıkıya bağını göstermektedir çünkü hisleri ifade eden sözcüğün tekrarı motifin de tekrarını gerektiren bir durum yaratabilir. Bir diğer müdahale ise Schönberg’in orijinal metinde bulunan Kadın’ın sevgilisinin cesedinin üzerine kapandığı, onu okşadığı ve sonunda onu öptüğü nevroitik pasajları operadan çıkarmasıdır. Muhtemelen bu eylemlerin sebebi Strauss’un *Salome* operasına çok benzediğini düşünmesidir. Schönberg’in bu pasajları elemesi, şiirin realist veya klinik bağlamının geri plana itilmesini ve monodramadaki kâbus etkisinin öne çıkmasını sağlamıştır (Simms, 2000: 94).

*Op. 17 Erwartung*’da Gustav Mahler etkileri hem orkestrasyonda kullanılan enstrümanların seçiminde hem de katmanlar halinde düzenlenmiş ön plan ve arka plan ilişkilerinde görülür.

*Hauptstimme* (ana ses) ve *Nebenstimme* (ikincil ses) terimlerini ifade eden H ve N harfleri eserdeki motifleri öncelik sıralamasına göre düzenler. H asıl partiyonu ve önceliği ifade eder, işaretlediği motifi başrole getirir. N ona yardımcı olacak figürü işaretler. Schönberg eğer nota kağıdında insan sesi varsa her zaman H önceliğini taşıdığı söylemiştir (Leinsdorf, 1982: 179).

Malcolm McDonald eseri, oluşturucu akor parçalarıyla, gelişen embriyonik motiflerle, varyasyonla, soprano partisinin belirleyiciliğiyle vb. açıklamaya yönelen çabaların tümünün de başarısızlığa uğradığını öne sürer. Bu analizler mutlaka bir detayda tökezler; bu yüzden *Op. 17 Erwartung* müzik tarihinde karşımıza çıkan en şaşırtıcı bestelenmiş doğaçlamadır (MacDonald, 2008: 131). Schönberg'in sezgilerle serbest atonalitenin kurallarını keşfetmeye çalıştığı dönemin başında yazılan bu eser belli bir bütünlük ve gelişme mantığına sahip olsa da üzerine yapılan analizlerin pek çoğunda tam bir başarıya ulaşılamamıştır. Ancak her bir çalışma kısmen de olsa esere farklı yönlerden ışık tutmaktadır. Bu yüzden elimizdeki mevcut analizlere kısa da olsa değinmek yerinde olacaktır.

*Op. 17 Erwartung* atematik bir eserdir. Bu eserde tema fikri terk edilmiş, temanın yerini devingen ve daha küçük yapılar almıştır. Bununla birlikte içinde hiçbir tema yoktur da denilemez çünkü bünyesinde Schönberg tarafından bestelenen *Op. 6 No.6 Am Wegrand* adlı liedden alıntılanmış temalar barındırmaktadır. Bu temalar eserin atematik karakterine bir etkide bulunmazlar çünkü kurucu unsur özellikleri yoktur, ayrıca duyulduktan sonra herhangi bir dönüşüm geçirmeden ortadan kaybolurlar. Re minör tonunda yazılmış olan lied'in bu opera ile arasındaki en belirgin tematik bağ 411-412. mezurlar arasında kurulur. Bryan Simms'in araştırmasında gösterildiği üzere Schönberg bu temayı bambaşka armoniler ve yapılar eşliğinde alıntılamıştır. Schönberg'in burada her zaman zihnini meşgul eden tonal-atonal problemini ele aldığı ileri sürülmüştür çünkü alıntılanan melodi açık bir şekilde re minör akoru seslerinin çıkıcı bir figürde sunulmasıdır. Bu zorluğu, görselde belirtildiği gibi mevcut ilişkileri arka atonal planda kademeli olarak çoğaltıp öne taşımakla aşmıştır (Simms, 2000: 98).



- Introduction or prelude, three measures (mm. 1-3)  
I. ostinato, m. 4, harp, begins with the voice  
II. ostinato, m. 9, harp, violas, cellos, bassoons  
III. ostinato, mm. 16-18, harp and celeste  
IV. ostinato, mm. 24-26, cellos and basses  
Postlude or interlude, five measures (mm. 31-35), falling, rising sequences

Figure 6: Scene I, Outline of Structural Ostinatos

**Görsel 8:** Yapısal ostinatoları dış hatlarıyla gösteren tablo (Penney, 1998: 399).



**Görsel 9:** Orkestra notasyonundan yaylılar ve arp partileri, mezurlar 9-10<sup>12</sup> (Schönberg, 1923: 2).

Eserin girişinde *Hauptstimme* ile işaretlenen ve onlara eşlik eden diğer motiflerin yardımıyla birbirini ardışık olarak takip eden fagot ve obua figürlerinin yapısal belirleyiciliğinin, eserin tamamını oluşturacak itkiyi sağladığı muhtemelen tüm analizlerin üzerinde fikir birliğine vardığı konudur. Burada bulunan çok katmanlı yapı değişerek, parçalanarak, yeni birliklikler oluşturarak tüm eseri kat eder. İçindeki bazı öğeler gelişen varyasyon fikrine uygun şekilde dönüşüm geçirerek kademe kademe değişir, bazı öğeler ise süsleme amaçlıdır, zamanla kaybolur. H önceliği ile işaretlenen obua melodisi de fagot melodisini oluşturan g#-b (minör 3) intervalinin invert çevrimi ile başlar (c#-a#), fagot figürünü süsleyen arka plan figürlerinde minör 2 intervali belirgin şekilde duyulur ve bu interval obua motifinin de genel hatlarını çizer (c#-b#).

<sup>12</sup> Ostinatoların bölümün sonunda ortaya çıkarak yapısal bölümlemeyi sağlaması. Hemen ardından gelen mezur “gece çok sıcak” sözleri ile başlayacak ve hem orkestrasyon hem de figürler farklılaşacak.



**Görsel 10:** Fagot ve arp partileri, mezurlar 1-2 (Schönberg, 1923: 1).



**Görsel 11:** Oboa ve kor angle partileri, mezurlar 1-3 (Schönberg, 1923: 1).

Bryan Simms yaptığı analizde d, f, c# seslerinin (bu sesler aynı zamanda *Op. 6, No. 6 Am Wegrund* adlı eserin alıntılanan temasında ortak olarak bulunan seslerdir) bir temel çekirdek oluşturduğunu, oboa motifinin de bu çekirdek motifin birkaç farklı halinin bir araya gelmesiyle oluşturulabildiğini öne sürer. Ancak bu sunuşta d, f, c# sesleri henüz asıl hali ile ifade edilmemiştir (Simms, 2000: 98). Simms bu çekirdekle oluşturulan motiflerin varyasyonlarını detaylı olarak takip eder. Aşağıda Simms'in çalışmasından alıntılanan örnekler sıralanmıştır. Varyasyon oldukları ifade edilen ve küçük farklılıklar barındıran motifler üstten gruplanmıştır.



**Görsel 12:** Oboa figürü ve sopranoda çekirdek motifin varyasyonlarının gösterilmesi, [d, a#, c#] ve [d, c, c#] ile başlayan mezurlar (Schönberg, 1923: 2).

Simms' e göre üç notadan oluşan bu çekirdek kademeli olarak ortaya çıkar. Önce aralarına eklenmiş seslerle beraber duyurulur (mezur 15) sonra 38. mezurda bakır üflemelilerde çıkıcı bir hareket yaparak ilk kez sahneye çıkar. Bu çıkıcı hareket, takip eden mezurlarda giderek daha sık göze çarparak belirginleşir. Örneğin 152-53. mezurlardaki zirve noktasında baslarda altı kez ostinato tarzında tekrarlanır. Kadın bulduğu bedenin sevgilisinin vücudu olduğunu fark ettiği sırada (153. mezur) eserin başlangıcından doruk noktasına kadar motifin ve varyantlarının temsili oluşumlarını göstermektedir. Örnekte köşeli parantez içinde gösterilen üç notadan oluşan motife ait seslerin serbestçe yeniden düzenlendiği, çevrimlere maruz bırakıldığı (retrograde ve invert) açıkça görülmektedir (Simms, 2000: 98). Simms'e göre bu çekirdek öyle sık ve vurgulanarak tekrar edilir ki 401. mezurda bulunan *Op. 6 No.6 Am Wegrand* alıntısında motifin içeriğindeki materyaller dikkatli bir dinleyicinin dikkatinden kaçmayacak şekilde daha önceden tanıtılmış olur.



**Görsel 13:** d, f, c # çekirdeğinin 153. mezurda “İşte bu o” sözleriyle ortaya çıkışı<sup>13</sup> (Simms, 2000: 99).

Harder'ın yaptığı analizde *Op. 17 Erwartung*'da neredeyse bütün akorlar iki tane üç-nota akoru şeklindeki altı notadan oluşur ve bunlar yedinci sesin çerçevesini oluştururlar. Bu tutarlılık, eserin armonik yapısındaki bütünlüğü yaratmada yardımcı olur. Akorlar; dörtlüler, beşliler ve tritonlardan oluşan bir küme olarak nitelendirilir (Harder, 1979: 24).

*Op. 17 Erwartung* üzerinde yapılan çalışmaların anlaşmazlığa düştüğü noktalardan biri eserin atematik oluşu hususundadır. Eseri geleneksel şekilde bir tema üzerinde inşa ederek yapısal fonksiyonlara göre bir analizinin mümkün olmayışı bu eserin atematik olarak değerlendirilme

<sup>13</sup> Ancak burada çevrim halindedir çünkü kadının sevgilisi sandığı şey gerçekte ağaç kütüğüdür. Ancak bas partisinde bu figür kendisi olarak ostinato tekrarlarıyla vurgulanmaktadır.

sebeplerinden biridir. Örneğin Jan Maegaard'a göre *Op. 17 Erwartung*'un atematik yapısı mutlak bir denklik ile armoni ve melodinin takasının dolaysız sonucudur (Rosen, 1996: 39). Diğer yandan, eseri *on iki ton sistemine* ait sistemler üzerinden inceleyen araştırmacılar bu eserde *on iki ton sistemine* dair yeteri kadar kanıt bulduklarını düşündükleri noktada eserin atematik oluşunu içsel bir zorunluluk olarak ileri sürer. Ancak Mac Donald bu yaklaşımları saçmalık olarak değerlendirir (MacDonald, 2008: 257-258) ve eseri tüm rasyonel açıklamalara direnecek yarım saat süren bir doğaçlama olarak tanımlar (MacDonald, 2008: 131). Diğer yandan başka eserlerde bulunan tematik yapıların *Op. 17 Erwartung*'da alıntılanmış olması öne sürülen itirazlar arasındadır. Elbette bu temaların kısa süre içinde yıkıma uğrayarak ortadan kalkması mevcut tartışmalara yeni tartışmalar ekler.

Aslında sorunun çözümü Schönberg'in temel model (veya motif) ile tema terimlerini değişimli kullanmasında gizlidir. Bilindiği gibi, geleneksel anlamıyla tema, armonik temeller üzerinde inşa edilmekteydi. Üzerinde yapıların kurulacağı ve birbirine birleştirileceği bir temel olmadığında tema daha hafif desteklerle ayakta tutulacak kadar küçülmüş, motif benzeri bir görünüm kazanmıştır. *Op. 17 Erwartung*'un ilk mezurlarından itibaren duyulan motiflerin embriyonik bir şekilde geliştirilmesi ve içerilen sesler arasında bulunan ilişkilerin kompozisyon süresince açıklığa kavuşturulması, sunulan bir temanın kademeli olarak tanınmayacak şekilde deforme edilişi olarak da yorumlanabilir.

Diğer bir yorum Jack Boss tarafından ileri sürülmüştür: "Geleneksel" bir temanın bulunmayışını vurgulamak için kelimeyi özellikle tırnak içinde kullanan Boss, embriyonik bir gelişim gözlemler, motifin var olduğunu, değişmeden varlığını her yerde sunduğunu, eseri oluşturan bir atomvari işlevi olduğunu ileri sürer (Rosen, 1996: 152). Boss'un çalışmasında, interval vektör grupları metinde yar alan duygularla eşleştirilmiş, librettoda ifade edilen duygular ve müzik arasında yer alan ilişkiler titiz bir şekilde incelenmiştir. Boss daha da ileri gider, Schönberg'in saniyelik maksimum heyecanının işaret ettiği şeyin *Op. 6 No. 6 Am Wegrand* olduğunu ve bu eserdeki birkaç mezurun eser boyunca esnetilerek işlendiğini öne sürer (Rosen, 1996: 160).

Bu görüşe katılmak birçok açıdan mümkün görünmez. Öncelikle analizde yapılan bölümlenmeler oldukça keyfidir, yazar tezini desteklemek için çok uzak öğeleri zaten bir aradalarmış gibi aynı kümeye toplamaktadır. İkinci olarak eserdeki ön plan ve arka plandaki öğelerin oluşturduğu kademeli derinliği görmezden gelmektedir. En arka planda duyulan arka plan sesini ön plandaki solo motifin kapsamına almaktan çekinmez. Alıntılındığını ve esnetildiğini iddia ettiği eser ile *Op. 17 Erwartung* arasında kurduğu ilişkiler oldukça zorlamadır. Elimizdeki materyali bu şekilde atomlarına ayırdığımızda herhangi iki eser arasında sonsuz sayıda paralellik kurulabilir. Yine de Boss'un çalışması o dönemin koşullarında incelenmesi mümkün olmayan detaylı interval vektör analizleri ve libretto-müzik arasında yer alan ilişkilerin detaylı incelemesi açısından *Op. 17 Erwartung*'un iç yapısal işleyişine farklı bir ışık tutmaktadır.

The image displays a complex musical score analysis for Richard Strauss's *Op. 17 Erwartung* and Am Wegrand. It features multiple staves of music, including vocal lines and instrumental parts. The analysis is annotated with numerous vector interval groupings, represented by mathematical notations such as  $\langle -1, +2 \rangle$ ,  $\langle +2, -1 \rangle$ , and  $\langle +1, -2 \rangle$ . These groupings are used to identify and compare intervals across different parts of the score. The analysis is divided into sections labeled 'm. 4', '5', and '6'. A specific section at the bottom is titled 'Possible sources for "Fear" motif' and includes a 'Double score for Fl., Vln., and beginning of voice, m. 5'. The score is annotated with various musical notations, including dynamics (e.g., *pp*, *ppp*), articulation (e.g., *acc.*, *stacc.*), and performance instructions (e.g., *fl.*, *vln.*, *vo.*). The overall layout is dense and technical, typical of a detailed musical analysis.

**Görsel 14:** Erwartung ve Am Wegrand, vektör interval gruplarının karşılaştırmaları (Rosen, 1996: 163).

Richard Taruskin de *Op. 17 Erwartung*'un tüm armonik dilinin atonal üçlüler üzerine kurulu olduğunu kabul eder ancak eserle ilgili akılcı bir müzik analizi yapılmasına imkân olmadığını belirtir. Mezurlara ayrı ayrı bakıldığında bunların her birinin ayrı bir öykü anlattığını ve böylesi bir eserin nasıl bu kadar kısa sürede bestelendiğini anlayamadığını ifade eder. Mevcut eserin akılcı



bir müzik analiziyle kavranılmaya çalışılan, ancak tamamen sezgilerden kaynaklanan bir varlık olduğuna dikkat çeker (Taruskin, 2005: 330-331).

### 3. SONUÇ

Bu çalışmanın başında, Schönberg'in serbest atonalite dönemine geçişte müziğinde meydana gelen değişimler, çağdaşlarının müziğine etkileri, metin-müzik ilişkisinin ortaya konması dikkatle incelenmiş, böylece *Op. 17 Erwartung* operasına giden müzikal değişim ve yönelimin operanın yaratımında gösterdiği sonucu daha anlaşılır kılmak hedeflenmiştir. Ardından, *Op. 17 Erwartung* üzerine yapılmış araştırmalar ve analizler gözden geçirilerek, farklı fikirler arasındaki çatışmalardan örnekler verilmiş ve bunların değerlendirilmesiyle, kurulabilecek olası yeni ilişkilere kısaca değinilmiş, özgün fikirler de üretilerek eserin anlaşılabilirliğine katkı sunmaya çalışılmıştır.

Schönberg'in tonaliteden sapan ve yoğun bir dışavurumla yarattığı *Op. 17 Erwartung*, bestecinin yeni müzikal dilinin bir ifadesi olarak sanatsal değeri yüksek ve radikal bir iddia ile ortaya çıkmış, hem dönemin müziğinde hem bestecinin sanatında büyük bir kırılmaya sebep olmuştur. Eserin geleneksel armonik analizlerle açıklanamaz yapısının kendine destek bulduğu başlıca yapı ise librettodur. Schönberg bunu geleneksel lied formuna verdiği parçalanmış, çeşitlenen ve tekrar birleşen bir yapının etrafında kurmuştur. Bunu yaparken de müzik ve metin arasındaki ilişkiyi daha karmaşık ama daha bağlı bir şekilde sokar. Başlıca göze çarpan ve operanın yapısında yer edinen

özellik, değişmeyen bir motif yapısından vazgeçilmesidir, yani aynı motif form değişmeden eser içinde varlığını sürdüremez, mutlaka geliştirilmektedir. Geleneksel anlamıyla tema ortadan kaybolmuştur çünkü onu taşıyacak temel armonik fonksiyonlar kaldırılmıştır. Metin de aynı bu süreci izleyerek sezgisel bir karakterde ve sürekli değişen duyguları barındıran bir görüntüye sahiptir.

Schönberg'in operası çevresinde süren tartışmalar gün geçtikçe eseri daha iyi anlamamızı sağlayacak ipuçlarını gün ışığına çıkarmaktadır. Eserin bestelenme sürecine dair üzerinde uzlaşmış, her şeyi belirleyen temel bir yasa ortaya konmamış olsa da eseri kat eden bir gelişim fikrinin olduğu açıktır ve bu fikrin de çoğu kez başına buyruk şekilde izlenmediği, belli yasalara uyulduğu görülür. Şimdilik bu yasaların Schönberg'in de uymak zorunda kaldığı sezgisel yasalar olması gerektiğini kabul etmeliyiz. Bu eser sahnelendikçe ve üzerinde çalışıldıkça çok daha fazla iç ilişki keşfedilecek ve bunlar yeni çalışmaların ufkunu açacaktır.

## KAYNAKÇA

- Dudeque, N. (2006). *Music Theory and analysis in the Writings of Arnold Schoenberg 1874-1951*. US: Routledge.
- Frisch, W. (1997). *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893-1908*. California: University of California Press.
- Harder, K, E. (1979). *Erwartung by Arnold Schoenberg*. A New Translation and Proposed Production. US: The University of British Columbia Press.
- Küçük, D. (2015). 20. *Yüzyıl Başı Modernizmi Kapsamında Arnold Schönberg'in Op. 17 Erwartung Operasının İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Leinsdorf, E. (1982). *The Composer's Advocate. A Radical Orthodoxy for Musicians*. US: Yale University Press.
- MacDonald, M. (2008). *Schoenberg*. US: Oxford University Press.

- Muxeneder, T. (1937). *Zweites Streichquartett Op. 10 1907-1908. Arnold Schönberg Center*. Erişim: 23.12.2022, <https://www.schoenberg.at/index.php/en/joomla-license-3/zweites-streichquartett-op-10-1907-1908>
- Pappenheim, M, Schoenberg, A. (1922). *Erwartung (Monodram)*. New York: Associated Music Publishers.
- Penney, D. (1998). *The Method Behind the Madness: Schoenberg's Erwartung*. Kassel: Barenreiter Verlag.
- Rosen, C. (1996). *Arnold Schoenberg*. US: University of Chicago Press.
- Schoenberg, A. (1912). *The Relationship to The Text*. Erişim: 22.12.2022, <https://sites.evergreen.edu/thewordintheear-fall/wp-content/uploads/sites/316/2014/09/onText.pdf>
- Schoenberg, A. (1950). *Style and Idea*. US: Philosophical Library.
- Schoenberg, A. (1969). *Structural Functions of Harmony*. US: Norton Company.
- Schoenberg, A. (1983). *Theory of Harmony. Berkeley*: University of California Press.
- Schönberg, A. (1923). *Erwartung Op. 17. Wien*: Universal Edition.
- Shaw, J., Auner, J. (2010). *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Simms, B. (2000). *The Atonal Music of Arnold Schoenberg 1908-1923*. New York: Oxford University Press.
- Sirman, B. (2006). *Developing Variations. An Analytical and Historical Perspective*. Uppsala: Institutionen för Musikvetenskap Uppsala Universitet.
- Taruskin, R. (2005). *Oxford History of Western Music. Music in the Early 20th Century*. London: Oxford University Press.
- Wikipedia. Erişim: 22.12.2022, <https://www.wikipedia.org>

Başvuru Tarihi: 14.11.2023 / Kabul Tarihi: 03.01.2024 / Özgün Makale

## GENİŞLETİLMİŞ TEKSESLİLİK ANLAYIŞINDA DEVİNİM ARACI OLARAK METRİK ASİMETRİ VE BUNA İŞLEVSEL BİR ÖRNEK OLARAK GYÖRGY LİGETİ'NİN *MUSICA RICERCATA*'SINDAN 1. BÖLÜM

Arda ERDEM<sup>1</sup>  
Hakkı Alper MARAL<sup>2</sup>

### ÖZ

*Bu çalışmada, "Genişletilmiş Tekseslilik" olarak adlandırdığımız bestecilik tekniği içerisinde tanımlanan Metrik Asimetri nosyonu açıklanmış ve György Ligeti'nin, Musica Ricercata başlıklı yapıtının birinci bölümü, ilgili bağlamda analiz edilmiştir.*

*Armoni veya kontrpuan gibi müziğin alışageldik, geleneksel, dikey düzleme koşut devinim araçlarının aksine Metrik Asimetri'nin, parti sayısı ile alâkalı bir araç olmadığı için tek sesli doku içerisinde dramatik-devinimsel bir araç olarak kullanılabilirdiği görülmektedir. Analiz edilen örnekte, devininin, çekim merkezleri veya hareket şeması gibi araçların, dahası ezgiselliğin devre dışı bırakıldığı; yalnızca tek bir ses üzerinde metrik asimetri uygulanarak sağlanabildiği ortaya konulmuştur.*

*Metrik Asimetri'nin, tek seslilik içerisinde çok katmanlı dokular yaratma amacı taşıyan Genişletilmiş Tekseslilik açısından son derece işlevsel, bir oranda da zarurî bir fenomen olduğu görülmüş ve yenice bir müzikal deyiş ve gramer için genişleme sınırlarının daha da yetkinlikle araştırılması gerektiği önerilmiştir.*

**Anahtar sözcükler:** Genişletilmiş Tekseslilik, Metrik Asimetri, Musica ricercata

---

<sup>1</sup> Öğr. Gör., Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuarı  
E-mail: ardaerdem@ankara.edu.tr  
ORCID: 0000-0002-0416-2440

<sup>2</sup> Prof. Dr., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi  
E-mail: alpermaral@yahoo.com  
ORCID: 0000-0001-6200-3424

**METRIC ASYMMETRY AS A MEANS OF MOVEMENT IN THE  
EXTENDED MONOPHONY TECHNIQUE AND GYÖRGY LIGETI'S  
MUSICA RICERCATA 1 AS A FUNCTIONAL EXAMPLE**

**ABSTRACT**

*In this study, Metric Asymmetry, defined within the composition technique we call Extended Monophony, is illustrated and in this context, György Ligeti's, Musica Ricercata 1, is analyzed respectively.*

*It is seen that, unlike common, traditional motion tools based on verticality such as harmony or counterpoint, Metric Asymmetry can be used as a dramatic-motion tool even within monophonic texture since it is not related to the number of parts in the music. In the analysis, it has been revealed that motion might be achieved by applying Metrical Asymmetry on only a single note, while eliminating all devices such as tonal/modal centers or movement schemata—even melodic lines.*

*Respectively, it has been seen that Metric Asymmetry is an essential and quite effective phenomenon in terms of Extended Monophony, which aims to create multi-layered textures within monophony, and it has been suggested that the limits of its expansion should also be investigated thoroughly for sake of a fresh, new musical discourse and grammar.*

**Keywords:** *Extended Monophony, Metric Asymmetry, Musica ricarcata*

## GİRİŞ

“Genişletilmiş tekseslilik” kavramı, monofonik/monodik/tekseleli doku<sup>3</sup> içerisinde, hattın farklı şekillerdeki manipülasyonu ile farklı dokusalıklar yaratmak amacıyla, bu çalışmanın yazarlarınca önerilen ve hayata geçirilen bir bestecilik tekniğine işaret etmektedir. Bu teknikte aslı amaç, tekseslilik içerisinde alışlageldik ezgisel yapılanma biçimleri haricinde çeşitli tınısal ve devinimsel araçlar kullanarak yeni bir doku yaratmaktır.

Geleneksel teksesleli doku, müziği gerçekleştirmek için ezgiyi kullanmaktadır. Alexander Ringer ezgiyi “belirli kültürel gelenekler ve sınırlamalara göre, müzikal zamanda düzenlenmiş perdeli sesler” olarak tanımlamakta ve “tarih öncesi zamanlara kadar izlenebilen evrensel bir insan olgusunu temsil etmektedir” şeklinde açıklamaktadır (Ringer, 2023). Ne var ki kültürel geleneklerin ve sınırlamaların kontrolü altında bambaşka şekillerde ortaya çıkmış olsa da ezginin, teksesleli dokunun tarih boyunca tek aracı olarak kaldığı söylenebilir.

Ezgi, verili bir zaman içerisinde var olduğu, “şümulüne erdiği” için hareket etmesi gerekmekte; hareket etmek için de enerjiye ihtiyaç duymaktadır. Bu enerjinin, çıkıcı hareket esnasında sunî olarak, inisi hareket esnasında ise doğal olarak oluştuğu söylenebilir. Zira, ezgiler farklı merkezlerde dinlenmek üzere harekete geçmekte ve nihaî durma, kimi kültürlerdeki ifadesiyle “karar” anına dek sürekli bunu tekrarlamaktadırlar.

Hornbostel, Sharp, Kodály ve Bartók, ezginin hareketinde 4’lü aralıklara ve pentatonizme dikkat çekmekte; hareketlerin konuşma dilindekine benzer şekilde gerçekleştiğini söylemektedirler. Sachs da seslerin, kütle çekimi sonucunda merkezlere doğru yuvarlandığını, dolayısıyla inisi hareketlerin en doğal sayılanları olduğunu söylemektedir. Benzer fenomenlerle, neredeyse bilinen tüm müzik kültürlerinde karşılaşıldığını vurgulayan Ringer “Müziğin, yaşamın içkin bir koşulu haline geldiği her yerde, estetik imgelemi değilse de temel fizyolojik ve biyolojik gereklilikleri karşıladıkları için belirli ortak ezgisel prosedürlerin zorunlu olarak benimsendiği görülüyor” demektedir. (Ringer, 2023)

---

<sup>3</sup> İng. *Monophony*. Her ne kadar kavramın küçük nüanslarla farklılaşan anlamlara çekilebildiği/esnetilebildiği bilinse de, çalışmada, anlaşma kolaylığı açısından üzerinde oydaşılan en yalın tanımına itibar edildiği görülecektir.

Buradan hareketle, tek sesli dokunun ezgiden oluştuğu, ezginin de çeşitli “doğal”<sup>4</sup> dizisel fenomenlerce belirlenmiş noktaların kütle çekimleri arasında hareket eden müzikal yapılar olduğu söylenebilecektir.<sup>5</sup> Sonuç olarak tek sesli dokuyu oluşturan ve bu dokudaki müziğin zaman içinde hareket etmesini sağlayarak müziğin gerçekleşmesini mümkün kılan unsurun ezgi olduğu; ezginin yapısı ve hareket şemasının ise kültüre bağlı olduğu görülmektedir. Bu durum, tek sesli doku içerisinde, dizilere ait kütle çekim noktaları haricinde, devinim sağlayabilecek başka unsurların olup olmadığı ve genişletilmiş tek seslilik içerisinde kullanıp kullanılmayacağı sorusunu akla getirmektedir. Bu soruya verilebilecek cevap ile ezginin kültürel ve yapısal sınırlılıklarının ortadan kaldırılabilmesi, tek sesli doku içerisinde geleneksel ezgisel yapılar dışında da bir dramatik devinim unsurunun kullanılır kılınabileceği düşünülmektedir.

## METRİK ASİMETRİ

Polifonik veya homofonik dokulara koşut devinim sağlayıcıların, 20. Yüzyıl ile başlayan yeni müzik arayışlarında ortadan kaldırılan ilk araçlar arasında oldukları görülmektedir; kavramsal olarak müzikte yer bulmaya devam etseler de işlevsel olarak rollerinin değiştiği söylenebilir. Polifonik doku devinim işlevini genellikle kontrpuanla, homofonik doku ise çoğunlukla fonksiyonel armoni ile sağlamaktadır<sup>6</sup>.

Kontrpuan, birbirlerine koşut farklı hatların oluşturduğu bir ses kütleleri sunarken; bu hatların sürekli olarak yer değiştirmesi, atışması, birbirine cevap vermesi gibi dinamik süreçlerle müziği zaman içinde harekete zorlamaktadır. Ne var ki bu hatların hareketleri gerek “doğal” gerekse de doktriner kurullarla<sup>7</sup> oldukça kısıtlanmış olduğundan hareket şemalarında yapılacak küçük bir değişiklik, devinimin aksamasına sebebiyet vermektedir.

<sup>4</sup> Dizilerin, ait oldukları bağlama veya kültüre ait kimi fenomenler tarafından oluşturulduğu söylenebilecektir. Böylece diziler belli özellikler taşıyacaklardır. Örneğin Pisagor, dizileri doğal tam beşli ilişkileri üzerinden açıklamaktadır. Bunun sebebi tam beşli'nin, ikinci doğuşkan olmasıdır. Bu “doğal” yol ile yani bir sesin kendi içerisindeki yapılardan hareketle oluşturulan dizilerde, belirli bir perde önemlendirmesi, yani çekim noktası bulunduğu görülmektedir.

<sup>5</sup> Bu tanımda, ezginin biçimsel ve estetik yapılanmasına ilişkin tüm olgular dışarda bırakılmış yalnızca önceki paragraflarda işaret edilen enerjisel özellikleri ele alınmıştır.

<sup>6</sup> Bu noktada, dokuyu belirleyen temel unsurun, *müziği hareket ettiren araç* olduğundan; dahası Barok dönem içerisinde bir düzeyde armonik fonksiyonellikten, Klasik dönem içerisinde de sınırlı bir kontrpuan kullanımından bahsedilebilmektedir. Ancak, odaklanılan konu olarak dramatik akışın, Klasisizm içerisinde aslen armonik fonksiyonlar ile sağlanmakta olduğu; genellikle de *homofonik* bir doku kullanıldığı söylenebilir.

<sup>7</sup> Burada “doğal” olarak tanımlanan kurullar, yukarıda işaret edilen fiziksel/aritmetik koyutlar; doktriner olarak tanımlananlar ise belli dönemlerin ya da kanaat önderlerinin estetik algıları üzerinden şekillenenler olarak özetlenebilir; çeşitli kontrpuan okulları, armoni ekolleri, vb. ile de örneklendirilebilir.

Fonksiyonel armoni ise dikey olarak, belirli doğal veya sunî işlevlerin müziği bir diğerine ittiği ön kabulüne dayalı bir hareketlilik sunmaktadır. En basit şekliyle “müzikal düalite” olarak adlandırılabilir bir gerilim-çözülme karşıtlığı çerçevesinde üst üste kurgulanmış ses yığınları, nihaî sona erişme doğru, birbirlerine doğru hareket etmek zorunda bırakılmakta; ardi ardına sıralanmış beklentilerin sonucunda devinim ortaya çıkmaktadır. Bu çerçevede her bir ses yığımıdaki küçük bir değişiklik, gecikme, erken gelme, öğeler arası dengede baskın çıkma gibi durumlar tüm işlevi etkilemektedir.

Yer yer denenmiş olsa da ilk bilinçli, ikonik örneğiyle İgor Stravinsky'nin *Ateşkuşu* (1910) isimli eserinde karşılaşılan ve “metrik<sup>8</sup> asimetri” olarak adlandırdığımız fenomenin, yukarıda sunulan devinim araçları dışında bir araç olarak müzik tarihinde yerini aldığı gözükmektedir. Bu ilk kullanımın ardından Stravinsky, bu aracı, müteakip bale eseri *Petruşka*'da (1911) ve en yoğun, ustaca şekliyle ise *Bahar Ayini*'nde (1913) kullanmıştır.

Bestecinin temel amacının, geleneksel dramatik devinimsel araçlara karşı yeni bir model geliştirmek olduğu söylenebilir. Zira adı geçen eserlerde yoğun bir şekilde melodi, armoni ve kontrpuan ile yani bildik tüm dokusal araçlar ile karşılaşılmakta ancak devinim çoğunlukla metrik asimetri ile sağlanmaktadır.

Şekil 1, *Bahar Ayini*'nin *Genç Kızların Dansı* isimli bölümünün girişinde, metrik asimetrinin en bilinen örneklerinden birisini göstermektedir. Tüm bölüm boyunca hâkim olan tek bir disonant akor ile Stravinsky, fonksiyonel armoninin hareket ettirici özelliğini devre dışı bırakmaktadır. Ortada tek bir akor ve onun tekrarları bulunmaktadır. Bu noktada müziğe dramatik bir hareket sağlamak için asimetrik gruplar oluşturulmuş, her bir grup çok kuvvetli aksanlamalar ile başlatılmıştır. Grup başları hem yaylılarda gelen aksanla hem de 8 kornonun ilgili vuruşu *sf* olarak seslendirmesiyle belirtilmiştir. Bu yolla, alışlagelmiş  $\frac{2}{4}$  lük ölçünün metrik yapısının dışına çıkılmış ve zihinsel beklenti kırılarak enerji ve devinim sağlanmıştır.

---

<sup>8</sup> Zaman zaman *ölçü* olarak çevrilen *meter* (ing.) sözcüğünün dilimizde net bir karşılığı bulunmamaktadır. En yakın karşılık olarak edebiyattaki “vezin” kullanılabilir. “Güçlü ve zayıf vuruşların yinelenen bir modeli” (Benward & Saker, 2003, s. 9) olarak tanımlanabilecek olan kavram “şiiirde ayağa karşılık gelen, vurgulu nabızların tekrar eden bir modelini” yani bir “nabız grubunu” (Scholes, 1970) belirtmek için kullanılmaktadır.



THE AUGURS OF SPRING  
DANCES OF THE YOUNG GIRLS  
LES AUGURES PRINTANIERES  
DANSES DES ADOLESCENTES

13 Tempo giusto  $\text{♩} = 50$

C. ing.

Fag. 1 2

1.2 3.4  
Cor. in Fa

5.6 7.8

13 Tempo giusto  $\text{♩} = 50$

arco (non div.)  
Tutti (non div.)  
arco (non div.)  
arco (non div.)  
arco (non div.)

sempre simile  
sempre stacc.  
sempre simile  
sempre simile  
sempre simile

1 & 2 senza sord.  
sf sempre  
sf sempre

Şekil 1: İgor Stravinsky, *Bahar Ayini: Genç Kızların Dansı*, ölçü: 1-8

Her ölçü, belirli sayıda vuruşun, kuvvetli ve zayıf şekillerde gruplanmış yapılanmalarından meydana gelmektedir. Ölçüler bir gruplanmanın yani *meter*'in toplam sayısına işaret etmektedir. Özel bir durum belirtilmedikçe, ölçü göstergesi<sup>9</sup>, *meter* hakkında da bize bilgi vermektedir. Şekil 1'de görülen  $\frac{2}{4}$  bir ölçü içerisinde ilki kuvvetli ikincisi zayıf olmak üzere 2 vuruş<sup>10</sup> bulunduğunu ve her bir vuruşun da ikişerli<sup>11</sup> olduğu söylemektedir.

Stravinsky öncelikle, 1. ölçüden itibaren kuvvetli ve zayıf vuruşları arşe ve *staccato* ile ortadan kaldırmıştır. Tüm arşeler çekerek<sup>12</sup> yazılmış ve eşit kuvvet istenmiştir. Beklenmeyen yerlerde gelen aksanlamalar da ölçünün periyodikliğini kırmış ve müziğe bir devinim katmıştır. Bu devininin, "periyodikliğin arzulanmasından kaynaklanan ritmik bir dominantlık" durumu oluşturulmasından ötürü gerçekleştiği düşünülmektedir. Bu açıdan bakıldığında, fonksiyonel armoniye ait olan gerilim ve çözülüm unsurlarının ölçü üzerine uygulandığı söylenebilecektir. Böylece ölçü, metrik manipülasyon yoluyla yaratılan asimetri ile geleneksel olandan farklı olarak, zamanın taşıyıcısı değil yönlendiricisi olmaktadır.

<sup>9</sup> İng. *time signature*

<sup>10</sup> İng. *beat*

<sup>11</sup> İng. *binary*

<sup>12</sup> İng. *down bow*

Besteci bu konuda, ölçü çizgilerinin aksanlamalardan çok farklı şeyler olduğunu ve kendi müziği içerisinde, ikisinin karıştırılmaması gerektiğini söylemektedir. (Craft, 1959, s. 21)

Ayrıca Stravinsky bu etkiyi daha da ortaya çıkartan başka bir unsur da müziğinde sıklıkla kullanmaktadır. Debussy'nin müziğinde, fonksiyonel armoniden kaçmak ama yine de bir merkeze vurgu yapmak için kullanılan *ostinato* fikri Stravinsky'nin müziğinde de aynı işlevi yerine getirmekte, buna ek olarak bir pasiflik yaratarak, başka katmanlarda ortaya çıkan dinamizmin etkisini kuvvetlendirmektedir.

Pieter C. Van Den Toorn (1987) bu durumu, tümüyle hipnotize eden sabit ve sürekli bir yapı ile çok düzgün çalınması gereken ve ana vuruşları düzensiz yerleştirilmiş yapıların üst üste gelmesi olarak tanımaktadır.

Taruskin (2010, s. 183) ise Stravinsky'nin kullanımını “büyüleyici, yenilikçi dolayısıyla etkileyici” olarak değerlendirmekte ve “iki metrik tür olan ‘pasif ostinato’ ve ‘aktif’ değişen stresin tek bir doku içinde bir arada var olmasını sağlamayı” başardığını söylemektedir.



Şekil 2: İgor Stravinsky, *Bahar Ayini: Seçilmiş Olanın Yüceltilişi*, 114 (indirgeme)

Şekil 2, bas çalgıların sabit bir *ostinato* figür çalarken, keman ve viyolaların *pizzicato* ile zayıf zamanda sesler çaldığı bir yapıyı göstermektedir. Stravinsky, hiçbir unsurun birbirine senkoplu veya baskın olarak tanımlanamayacağı, yalnızca birbirleriyle ilişkiye giren, sabitliğin ve devinimin aynı anda farklı katmanlarda bulunduğu bir yapı ortaya koymaktadır.

“Metrik asimetri” olarak adlandırılabilir bu yapı ile müzikte, perdeden bağımsız bir devinim tasarlanabilmektedir. Birbirine diyalektik bir bağ içeren bu iki unsur, Nietzsche'nin Apolloncu ve Dionizyak eğilimlerini akla getirmektedir: *Müziğin Tininden Tragedyanın Doğuşu* isimli kitabında Nietzsche, Antik Yunan şiirinde birbirine karşıt ancak birbirini bütünleyen bu iki eğilimden bahsetmektedir (Nietzsche, 2005). Birbirinden ayrılamaz bu iki karşıt eğilim, günümüzdeki yaygın kullanımıyla bu “dikotomi” tragedyayı doğurmaktadır. Benzer şekilde, fonksiyonel armonide tonik-dominant arasında oluşan ve müziğin zaman içerisinde hareketini sağlayan karşıtlık; düzenli metrik sistemin, asimetric karşıtlık ile çarpışması sonucunda, aralarında doğan diyalektik ilişkiler üzerinden de mümkün olabilmektedir.

### **MUSICA RICERCATA**

György Ligeti tarafından 1953 yılında tamamlanan ve piyano için yazılmış 11 kısa karakter parçasından oluşan eser, bestecinin, yerleşik sistemin boyunduruğundan kurtulup, kendi fikirleriyle, deneysel ve özgür müzikler yazmaya başladığı dönemin başlangıcını göstermektedir.

Ligeti'nin erken dönem besteciliği, 1948 yılında Sovyet Komünist Partisi Merkez Komisyonu'nun *Szabad Nép* gazetesinde yayınlamış olduğu müzikal kararlar çerçevesinde şekillenmiştir. Henüz 20'li yaşlarının başında yazmış olduğu daha serbest ve deneysel çalışmalar, bu kapsamda olmadığı için basılma veya çalınma şansını yakalayamamıştır. Ardından Macar Sosyal Demokrat Partisi'nin kapatılışı ve Macar İşçi Partisi'nin kurulmasıyla ülkedeki diktatöryal düzen totaliter hale gelmiş ve 20. Yüzyıl müziğinin çoğuna kapı kapatılmıştır. Bu dönemde, Sovyetler Birliği Kültür Bakanı Andrey Jdanov tarafından “kökleri halk müziğine dayanan, anlaşılması kolay, iyimser ve canlandırıcı bir toplumcu-gerçekçi” müzik fikri ortaya atılmıştır. (Kereky, 2008)

Bu dönemde kendisini “Sovyet komünizminin sosyalist bir sistem yaratmanın bir yolu olduğuna inanmak isteyen radikal bir sosyalist” olarak tanımlayan Ligeti, bu inancı doğrultusunda anlaşılabilir, Macar halk tarzına yakın, Bartók ve Kodály arasında bir yerde, kromatizmden uzak bir besteci olmak için direndiğini ifade etmektedir. (Griffiths, 1983, s. 18) Bu yıllarda halk müziği materyali ile uğraşmak Ligeti için neredeyse günlük bir rutin haline gelmiş ve dolayısıyla bunun hiçbir öznel beceri ve hayal gücü gerektirmediğini düşünmeye başlamıştır. Ayrıca, hâlâ sosyalist olsa da komünizme inancını yitirdiğini, Jdanov'un fikirlerinin geçerliliğine de inanmadığını ifade etmektedir. (Kereky, 2008, s. 207-208)

1950'lerin başından itibaren, idölü olarak gördüğü Bartók'un ardından geliştirdiği post-Bartókyan stilin dışına çıkmak istemiş ve bu yolda ilk denemelerine başlamıştır. *Musica ricercata*'nın doğuşu, bu evrede, “yoktan yeni bir müzik” yaratma düşüncesi sonucunda gerçekleşmiştir.

Stravinsky'nin stilinden oldukça etkilendiğini ifade eden Ligeti, “Bildğim ve sevdiğim tüm müzikleri amacım için alâkasız görüyordum. Kendime sordum: Tek bir notayla ne yapabilirim?”

Ya da oktavı ile? Tek bir aralıkla? İki aralıkla? Bazı ritmik ilişkilerle? Bu şekilde, çoğu piyano için olmak üzere birkaç küçük parça ortaya çıktı” (Ligeti, 1967) demek ve *Musica ricercata*’nın ana fikrini gözler önüne sermektedir.

Ligeti’nin *Musica ricercata*’daki yaklaşımı, birkaç açıdan önem arz etmektedir: Öncelikle “Genişletilmiş Tekseslilik”, müzikal bağlamdan bağımsız olarak tekseslilik içerisinde farklı doku tasarımları üretmeyi amaçladığı için, teksesli doku içerisinde ezgisellik dışı farklı her kullanım, bir araç olarak görülmektedir. Bu sebeple, Ligeti’nin “saf müzikal bağlam” içerisinde müziği nasıl hareket ettirdiği, bu çalışmanın kapsamı açısından başat önemi taşımaktadır. Ayrıca eserin, çalışmamıza konu olan ilk parçası, son dört ölçüsündeki <re> sesi haricinde, yalnızca <la> sesinden oluşmaktadır. Ezginin devre dışı bırakıldığı ve dramatik kurgunun bir perde üzerinden tanımlandığı bir anlatımın, ritmik manipülasyon harici yapılamayacağı düşünülmektedir. Bu yaklaşımla yapılacak bir analiz, Stravinsky’ninkine benzer ancak tek bir perde sınıfına indirgenmiş bir metrik asimetri kullanımının anlaşılmasını mümkün kılacaktır.

## ANALİZ

### Analiz Basamakları

*Musica ricercata I*’e uygulanan analiz basamakları aşağıdaki gibidir:

1. Form tespiti
2. Motiflerin tespiti
3. Motiflerin ölçülere dağılımları
4. Motiflerin kuvvetli ve zayıf zamanlara dağılımı
5. Yorumlar

### 1. Form Tespiti

Parça, 3 temel blok olarak parçalanabilmektedir. Bunlar, *giriş*, *sergi*<sup>13</sup> ve *koda* olarak adlandırılmıştır.

---

<sup>13</sup> Sergi adlandırması, Sonat formundakinden farklı olarak, Füg formuna benzer şekilde, motifik malzemelerin sergilendiği bir alan olarak kullanılmıştır.

	GİRİŞ	SERGİ						KODA	
		S <sup>0</sup>	S <sup>1</sup>			Köprü			
Ölçü no	1	6	14	22	52	59	60	66	82
Ölçü göstergesi	4 4					3 4	4 4		
Hız	Sostenuto	Misurato	poco pesante				Prestissimo		Sostenuto
Gürlük	<i>ff</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>cresc.</i>	<i>ff</i>		<i>fff</i>		<i>fff</i>

**Tablo 1:** Form analiz tablosu

Giriş bölümü, her iki elde oktavlı ve pedallı olarak tremolo ile *ff* olarak çalınan <la> seslerinin<sup>14</sup> duyurulmasıyla başlamaktadır. Tremololar ve pedal ile <la> sesine ait bir ses kütlesi yaratılmış ve ikilik nota uzunluğundaki bu kütle *sff* ile aynı <la> seslerine vurgu yapan sekizlik bir nota ile kesilmiştir. Bu yapı 2. ölçünün başında aynen tekrar edilmiş, 3. ölçünün başında ise sağ elde <La3> ve <La4> *sff* ile çalınırken sol elde <La1> ve <La2>'ye 4. ölçü sonuna kadar sessiz basım yapılmış ve tellerin sempatik olarak titremesi sağlanmıştır. 5 ölçü süren bu bölmede, tüm amaç çalım ve doğuşkanlar yoluyla <la> sesine dikkat çekmek, ayrıca bir ses kütlesi yaratmaktır. 3. ölçünün sol eli hariç tüm çalımın kuvvetli zamanlarda başlamakta ve vurgulamaktadır. Dörtlük notaya 66 metronom işareti, *sostenuto* ifadesi ve notasyon biçimi, aslında serbest olarak da yazılabilecek bu bölmeyi, parçanın her açıdan en geleneksel yazımlı bölümüne haline getirmektedir. Bir taraftan tüm esere hâkim olarak sesi tanıtırken hem görsel hem de hareketsel olarak eserin geri kalanına kontrast oluşturmaktadır. 6. ölçü ile birlikte eserin, tarafımızca üç parçada değerlendirilen, Sergi (S) bölümü başlamaktadır. Dokusal olarak başlayan ancak motifik materyalin henüz devreye girmemiş olduğu 6-13. ölçüler arası S<sup>0</sup> olarak, 14-59. ölçüler arası S<sup>1</sup> olarak, 60-65. ölçüler arası ise köprü olarak değerlendirilmiştir. Bu üç bölgenin aynı başlık altında değerlendirilmiş olmasının temel sebebi, müzikal materyalin sergilendiği bölgeler olmaları ve aynı dokuda yazılmış olmalarıdır. S<sup>0</sup> bölgesi, S<sup>1</sup>'in hazırlayıcısı ve hattâ giriş bölümü olarak değerlendirilmesinin yanı sıra, eserin bütününde ortaya konulacak kimi yapıları önceden çağrıştırmaktadır.

<sup>14</sup> La1-La2, La5-La6



Şekil 3: *Musica ricarcata 1*, 6-13. ölçüler

Öncelikle 6-9. ölçüler arasında genişten dara doğru yazılan notalar, müzikte bir hızlanma veya zamanda daralma imgesi ya da illüzyonu yaratarak ileride yaşanacak durumu önceden çağrıştırmaktadır. Parçanın giriş bölmesi, 6. ölçüde sol elde başlayan ve sistematik olmayan bir şekilde farklı vuruşlarda belirip, 10. ölçüden itibaren 8’li aralıklarla değişmeli olarak ortaya çıkan <la> sesinin, 13. ölçüden itibaren, köprüye kadar değişmeyen bir şekilde devam edecek bir *ostinato*ya dönüşmesi ile son bulmaktadır.

14-59. ölçüler arasındaki  $S^1$ , metrik asimetri olarak adlandırılan fenomenin gerçekleştiği, eserin en dikkat çekici bölmesidir. Sol eldeki statik *ostinato*ya karşılık sağ elde, devamlı olarak farklı vuruşların aksanlanarak bu yolla devinimi sağlayan muhtelif uzunluklardaki motifler ortaya çıkarılmaktadır. Motifler ölçünün farklı vuruşlarında ortaya çıktıkları için periyodiklik oluşmamakta ve dinleyici devamlı olarak  $\frac{4}{4}$  lük ölçü akışının dışına itilmektedir. Asimetri kaynaklı bu sendeleme hissi, sol eldeki statik *ostinato* ile birleştiğinde zamansal bir kayma hissi yaratmaktadır. Ayrıca 22. ölçüde başlayan *stringendo* da ayrı bir katmanda müziğe hız kazandırmaktadır. Bu durum, elinde kamera ile yavaş yavaş hızlanarak koşan bir kimsenin belirsiz adım aralarında anlık ileri *zoom* yapmasına benzetilebilir. Bu zamansal kayma hissi, motiflerin iyice kısaldığı, hızın ve gürlüğün artarak 60. ölçüde *fff prestissimo*’ya ulaştığı zirve noktasına kadar sürmektedir. Burada *ostinato* sona ermekte ve sağ el ile sol el oktavlarla, aynı motifi devam ettirmektedir. Aksanlardan anlaşıldığı üzere,  $\frac{5}{8}$  olarak tasarlanan bu motif  $\frac{4}{4}$  ölçü içerisinde yazılarak bir “bilişsel kırılganlık” oluşturulmuştur. Metrik asimetri ve *ostinato*nun yaratmış olduğu zamansal kaymaya, bu bölgedeki yapı ile deyim yerindeyse “fren yapılmakta” ve devinim durdurulmaktadır. Bu durum 66. ölçüde başlayan Koda’ya kadar sürmektedir.

<sup>15</sup> İng. Cognitive dissonance

Koda 66. ölçüde, Giriş bölümündeki ses kütesinin bu sefer parçalara ayrılmış bir şekilde pedalsız ve kesik kesik oktavlardan oluşan bir hali olarak değerlendirilebilir. İki ölçüde bir çalınan sekizliklerden, yedilemeye kadar sistematik olarak daralan ve 72. ölçüden itibaren piyanonun en alt ve en üst oktavlarındaki <la> seslerinin tekrarlanarak 82. ölçüdeki <re> sesine ulaşan eser 85. ölçüde son bulur. Tüm parça boyunca duyulan <la> sesi, en sondaki <re> sesinin dominantı olarak değerlendirilip, kadansa ulaştığı düşünülebilir. Böylece aslında <la-re> (V-I) kadansı içindeki <la> sesinin zamansal genişlemesi olarak yorumlanabilir. <la> sesi birçok unsurlarına ayrılmış ve ayrı bir boyut kazanarak zaman içerisine serilmiştir. Bu serim de dramatik bir anlatım ile sunulmuştur. Yukarıda sözü geçen anlayışla—Nietzsche referansı—söylemek gerekirse, sol eldeki Apollonyen *ostinato*, sağ eldeki Dionizyak asimetri ile varoluşun ikiliği içerisinde bir drama oluşturulmuştur. Zaman içerisinde devinim, denge-düzen önermesine karşıt kaotikliği çeken imgesiyle, dionizyak öge ile sağlanmıştır.

## 2. Motiflerin Tespiti

Motifler, 14-65. ölçüler arasındaki S<sup>1</sup> ve Köprü bölmeleri içerisinde tespit edilmiştir. Parçanın diğer bölmelerinde herhangi bir motifik materyal bulunmamaktadır. Motifler, herhangi bir sus'u kapsamayan, fragmentasyon vb. yollarla birbirinden türetilip türetilmedikleri değerlendirmeye katılmaksızın, aksan ile başlayıp sus veya yeni bir aksan gelene kadar süren yapılar olarak değerlendirilmiştir. Yalnızca oktav üstten veya alttan çalınışlar, aynı motif olarak değerlendirilmiştir. Yapılan analizde önemli olan motifik türetme veya gelişme olmadığı ve zamansal kaymaları oluşturan temel unsur aksanlama olduğu için bu şekilde bir yaklaşım benimsenmiştir. Parçada tespit edilen toplam 11 motif aşağıdaki gibidir:

1		5a		8a	
2a		5b		8b	
2b		6a		9	
3		6b		10	
4a		6c		11a	
4b		7		11b	

**Tablo 2:** Motifler

Tüm motifler aksan ile başlamakta ve diğer seslerinde *tenuto* veya *staccato* ibaresi bulunmaktadır (11. motif hariç). Bu durum bestecinin aynı sestem her seferinde farklı bir tını istediğini göstermektedir. Ayrıca motiflerin uzunlukları da birbirlerinden farklıdır, böylece farklı dizilimler ile farklı devinimsel hareketler üretmektedirler. [7, 10] motifleri 1,5 vuruş; [8a, 8b, 9] motifleri 2 vuruş; [1, 6a, 6b, 6c, 11a, 11b] motifleri 2,5 vuruş; [3, 4a, 4b, 5a, 5b] motifleri 3,5 vuruş; [2a, 2b] motifleri 4 vuruş uzunluğundadır.



### 3. Motiflerin Ölçülere Dağılımı

14	15	16	17	18
1	1	2a	2a	2b

19	20	21	22	23	
2b (devam)	3	3	3	3	4a

24	25	26	27	28	
4a (devam)	3	4a	4a	2a	4a

29	30	31	32	33	
4a (devam)	3	4a	4a	3	4a

34	35	36	37	38
4a (devam)	2a	2a	2b	4b

39	40	41	42	43
2b	5a	5b	5a	5a

44	45	46	47	48		
6a	6b	5a	5a	7	8a	8a

49	50	51	52	53			
6a	7	8a	8a	8b	6c	6c	6c

The image displays musical notation for measures 54 through 66. Each measure is represented by a staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests. Above each measure, there are numbers indicating the number of beats or groups of notes. For example, measures 54-58 are grouped with '6c', '6c', '6c', '6c', and '9' respectively. Measures 59-63 are grouped with '10', '10', '11', '11', '11', '11', '11', and '11'. Measures 64-66 are grouped with '11', '11', and '11'. The notation is presented in a grid-like format with dashed vertical lines separating the measures.

**Tablo 3:** Motiflerin ölçülere dağılımı

Dağılıma bakıldığında, motiflerin yoğunluklu olarak “zayıf zaman”larda belirdiği, dolayısıyla buraların kuvvetlendirildiği görülmektedir. Zayıf zamanların kuvvetlendirilmesiyle caz veya Latin Amerika müziklerinde sıklıkla karşılaşılmaktadır ancak buradaki durumdan farklı olarak bu müziklerde bir periyodiklik söz konusudur. Periyodiklik olduğunda herhangi bir asimetri oluşmamakta, bu yüzden de devinim başka araçlarla—hattâ bizatihi periyodiklikle—sağlanmaktadır.

$\frac{4}{4}$  lük ölçüde 1. vuruş ölçünün kuvvetli, 3. vuruş ise yarı kuvvetli vuruşudur. Ayrıca her bir vuruşun ikiye bölünmesi durumlarında da 1. vuruş zamanın kuvvetli kısmı, ikinci vuruş zamanın zayıf kısmı olarak nitelendirilmektedir. Yani klasik müzik teorisi açısından kuvvetli ve zayıf zamanların dağılımı şu şekildedir:

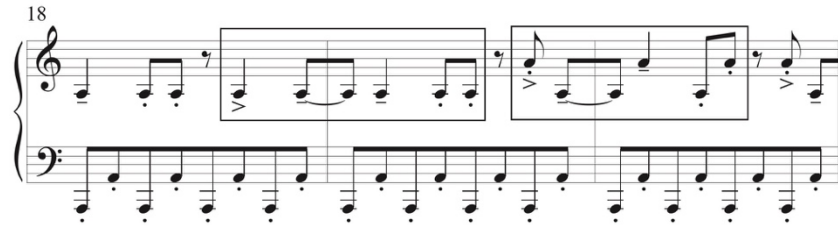
	1	2	3	4
	K	Z	YK	Z
	♪	♪	♪	♪
$\frac{4}{4}$	♪	♪	♪	♪
$\frac{4}{4}$	k	z	k	z

**Tablo 4:**  $\frac{4}{4}$  lük ölçüde kuvvetli ve zayıf zamanların dağılımı<sup>16</sup>

Kuvvetli zamanlar ve ikincil olarak da zamanın kuvvetli kısımları enerjinin doğal olarak bulunduğu ve hareketin başladığı yerler olarak değerlendirilebilir. Zayıf zamanlar ve zamanın zayıf kısımları ise “potansiyel enerjinin henüz kinetikleşmemiş”, yani harekete dönüşmemiş

<sup>16</sup> **K:** Kuvvetli zaman; **Z:** Zayıf zaman; **YK:** Yarı kuvvetli zaman; **k:** zamanın kuvvetli kısmı; **z:** zamanın zayıf kısmı

birikim noktaları olarak düşünülebilir. Bu noktaların önemlendirilerek, ezgisel veya motifik bir başlangıç noktası haline getirilmeleri yani güçlendirilmeleri, içlerinde potansiyel olarak bulunan enerjinin açığa çıkmasına sebebiyet vermektedir. Dinleyicide alışkanlık kırılmasına sebebiyet verdiği düşünülen bu durumun, periyodik olmayan yani asimetrik şekilde devam ettirildiğinde de farklı noktalarda patlayan enerjiden kaynaklı bir devinim sağlandığı düşünülmektedir. Burada önemli olan bir diğer nokta, asimetrinin oluştuğunu çalana veya dinleyene gösterecek ikinci bir katmanın varlığıdır. Zira tek katman içerisinde bir referans noktası olmadan ikinci katmandaki enerji patlamalarının algılanmasının görece zor olduğu düşünülmektedir.



Şekil 4: Musica ricarcata 1, 18-20. ölçüler

Şekil 4'te görüldüğü üzere, sol el partisi tüm sekizlik notalar bağlanmış ve *staccato* ile vuruşları eşitlenmiş bir şekilde hareket ederken, sağ elde 18. ölçü, 3. vuruşun zayıf zamanında **2a** motifi belirlemektedir. Ölçü çizgilerine bakılmaksızın, sapları bağlı olarak, ölçü yazım kuralları gözetilmeden yazılmış bu motif ve aynı şekilde arkasından 19. ölçünün 4. vuruşunda gelen **3** motifi, hem  $\frac{4}{4}$  lük ölçüye hem de sağ eldeki *ostinato*'ya görsel ve işitsel kontrast oluşturmaktadır. Bu durum zayıf zaman aksanlarının anlaşılması açısından önem arz etmektedir.

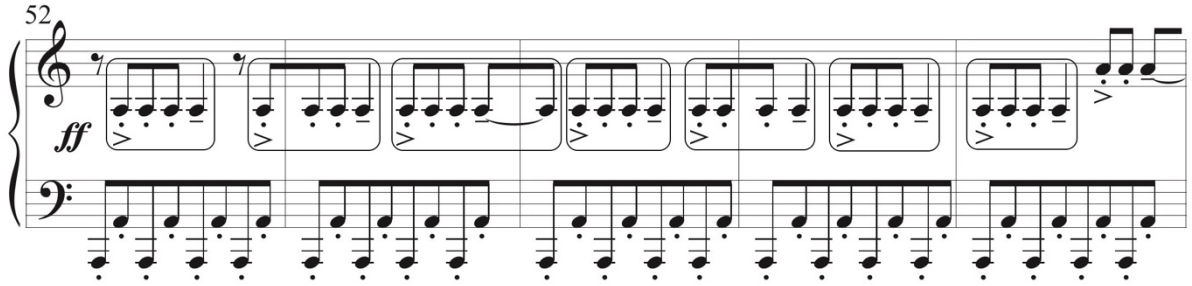
#### 4. Motiflerin Kuvvetli ve Zayıf Zamanlara Dağılımı

Motiflerin, ölçü, vuruş ve kuvvetlerine göre dağılımları aşağıdaki gibidir:

Ölçü	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
Zaman	2Z	2Z	2Z	3YK	3z	4Z	4Z	4Z	3z	3z
Ölçü	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33
Zaman	3z	3z	3z	3z	4Z	4Z	4Z	4Z	3z	3z
Ölçü	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43
Zaman	3z	4Z	4z	-	1K	1K	1z	1z	1z	1z
Ölçü	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53
Zaman	1z   4z	3z	3z	1K   3z	1K   3z	2Z	1K   2z   4z	3YK	1z   4z	3Z
Ölçü	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63
Zaman	1z   4Z	2z	1K   3z	1z   3z	3z	1K   2z	1K   3z	2Z   4z	3YK	1z   4Z
Ölçü	64	65								
Zaman	2z	1K   3z								

**Tablo 5:** Motiflerin kuvvetli ve zayıf zamanlara dağılımı

Tablo 6’da görüldüğü üzere 51 ölçülük bölgede toplam 65 kere gelen motiflerin %81.5’i zayıf zaman veya zamanın zayıf kısmında, %13.8’i kuvvetli zamanda, %4.6’sı yarı kuvvetli zamanda yer bulmaktadır. Kuvvetli zamanda getirilen motifler, ya aynı motiflerin arka arkaya sıralanışı esnasında kuvvetli zamana, ya da bir önceki motifin bitişinin arkasına konulan sustan ötürü ölçü başına denk gelmektedir. Bestecinin kurgusundan ötürü kuvvetli zamanlar beklendiği şekilde algılanamamaktadır.



**Şekil 5:** *Musica ricercata 1*, 52-56. ölçüler

Şekil 5’te 53. ölçüde yarı kuvvetli, 56. ölçüde ise kuvvetli zamana denk gelen bir motif görülmektedir. Ancak örnekte görüldüğü üzere aynı motif sürekli olarak farklı zamanlara denk getirilmiş ve zamansal bir kayma hissi yaratılmıştır. Sol elde belirli olan zamansallığa karşı sağ eldeki belirsizliğin ve beklenmedik kuvvet patlamalarının, devinimi ve dramayı sağladığı düşünülmektedir.

## YORUM

*Musica ricercata* isimli eserin ilk parçasında György Ligeti, tek ses ve oktavlarından bir müzik yazmayı hedeflemiştir. Tek bir ses, hangi kombinasyonlarda kullanılırsa kullanılsın tek sesli (monofonik) bir doku üretmek durumundadır. Tek sesli dokunun, devinimsel ve dramatik aracı da ezgidir. Ancak tek bir ses kullanma tercihi ezgi yazımına da olanak vermemektedir. Bu sebeple Ligeti, müzikal bir yapı kurabilmek için farklı tercihlere yoğunlaşmıştır. Bu tercih, müzik tarihinde Stravinsky tarafından ortaya atılan, yoğun olarak kullanılan ve tarafımızca “metrik asimetri” olarak adlandırılan fenomendir. Stravinsky, metrik asimetriyi, armoni veya kontrpuan dışında son derece işlevsel bir devinim unsuru olarak kullanmıştır. Bunun için geleneksel armonik fonksiyonlardan uzak durulmakta, ezgisel merkezler ve ritmik nabızlar *ostinatolar* ile sağlanmaktadır. Ardından *ostinatolar*ın yarattığı beklenti, farklı partilerde

periyodik olmayan ve içinde bulunulan zamanın zayıf hatları kuvvetlendirilip potansiyel enerjinin açığa çıkarılması sonucunda kırılmakta ve müzikal hattın devinimi sağlanmaktadır. Bu devinimsel fenomen aslında armonideki dominant benzeri bir “ritmik dominant” olarak değerlendirilebilir. Armonidekinin tersine burada dominant, yani devinimin asıl aracı, aynı anda durağanlığı sağlayan araç ile ancak aynı anda bulunuyorsa işlevini yerine getirebilmektedir. Bu eserde durağanlığı sağlayan *ostinato*, devinimi sağlayan asimetri ile aynı anda kullanılmış böylece bir çözülme ihtiyacı yaratılmıştır. Bu ihtiyaç da yarattığı enerji ile müziği zamanda hareket ettirmiş yani devinimi sağlamıştır.

Metrik asimetrinin tek sesli müziklerde, ezgisellikte kullanımının, farklı dokular oluşturulabileceği düşünülmektedir. Zira ezginin oluşumu, içinde bulunulan bağlam ile ilişkilidir. Örneğin Klasik Türk Müziği içerisinde usûl, ezginin oluşumunu direkt olarak etkilemektedir. Usûlün, metrik asimetri yoluyla manipülasyonunun, farklı bir ezgisellik oluşturacağı ve dolayısıyla tek seslilik içerisinde yeni bir dokuya sebebiyet vereceği beklenebilir.

Dokunun, Mirriam-Webster (2022) tarafından yapılan “bir cismin veya maddenin parçacıklarının düzeni veya birleşme şekli” tanımına bakıldığında, unsurların düzeni veya birleşme şeklinin, dokuyu oluşturan temel unsur olduğu göze çarpmaktadır. Bu sebeple, bu unsurlarda yapılacak değişikliklerin yeni dokuların oluşumuna olanak verebileceği yorumu yapılabilecektir.

Bu sebeple, Stravinsky’nin polifonik dokular içerisinde, Ligeti’nin de bu örnekte yalnızca bir ses ile kullanmış olduğu bu fenomenin, tek sesli doku içerisinde, özellikle de ezgiler üzerinde kullanımı sonucunda farklı, bir o kadar da zengin bir tek sesli dokunun ortaya çıkacağı düşünülmektedir.

Ayrıca Metrik Asimetri bağlamında tek sesli ve çoksesli, farklı türlerde eserler üretilmesinin ve bunlar üzerine analitik çalışmalar yapılmasının—bu fenomene gerek bestecilikte gerekse de müzikolojik araştırmalarda cesaretle eğilmenin—bilime ve sanata nitelikli katkılar sağlayacağı; dahası, başka disiplinlere ve uygulama alanlarına ilham vereceği, yaratıcı modeller oluşturacağı düşünülmektedir.

## KAYNAKÇA

- Benward, B., & Saker, M. N. (2003). *Music: In Theory and Practice, Vol. 1*. Boston: McGraw-Hill.
- Çakar, Ş. Ş. (2004). *Türk Müziği Teorisi ve Makamlar*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Cone, E. T. (1962). Stravinsky: The Progress of a Method. *Perspectives of New Music*, 1(1), 18-26.
- Craft, R. (1959). *Conversations with Igor Stravinsky*. New York: Doubleday & Company.
- Dunsby, J. (1989, February). Considerations of Texture. *Music & Letters*, 70(1), 46-57.
- Dyson, G. (1923, Nisan). The Texture of Modern Music. *Music & Letters*, 4(2), 107-118.
- Griffiths, P. (1983). *György Ligeti*. London: Robson Books.
- Karadeniz, M. E. (1980). *Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kerefy, M. (2008, September). 'A "New Music" from Nothing': György Ligeti's *Musica ricercata*. *Study Musicologica*, 49(3/4), 230-230
- Lester, J. (1989). *Analytical Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: W. W. Norton.
- Ligeti, G. (1967). *Requiem / Lontano / Continuum* (CD booklet). France: Studio Reihe Neuer Musik.
- Miriam-Webster. (2022, Mayıs 12). *Texture*. Miriam-Webster: [miriam-webster.com](http://miriam-webster.com) adresinden alındı
- Miriam-Webster. (2022, Mayıs 12). *Texture*. Retrieved from Miriam-Webster: [miriam-webster.com](http://miriam-webster.com)
- Nietzsche, F. (2005). *Tragedyanın Doğuşu (Çev. Mustafa Tüzel)*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Ringer, A. L. (2023, May 1). *Melody*. Retrieved from Grove Music Online: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018357>.
- Scholes, P. (1970). "Metre", *The Oxford Companion to Music*, ed. John Owen Ward. London and New York: Oxford University Press.
- Taruskin, R. (2010). *Music in the Early Twentieth Century*. New York: Oxford University Press
- Toorn, P. C. (1987). *Stravinsky and The Rite of Spring*. New York: Oxford University Press
- Yavaşca, A. (2002). *Türk Müsîkîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.

Başvuru Tarihi: 29.11.2023 / Kabul Tarihi: 03.01.2024 / Özgün Makale

## CESAR CUI'NİN “OP.50 KALEIDOSCOPE NO.9 ORIENTALE” ADLI ESERİNDE DİKKAT ÇEKEN MAKAMSAL MÜZİK UNSURLARI

Sıla ÇAKAR<sup>1</sup>

### ÖZ

Çoksesli müzik, 19. yüzyılın sonlarında tonal müzikle sınırlı kalmamış, tonal müziğin dışında a tonal, bio tonal, modal, ve makamsal boyutlarda da geliştirilerek zenginleştirilmeye başlamıştır. Bu çalışmada, Rus Beşleri olarak tanınan bestecilerden Cesar Cui'nin Op.50 Kaleidoscope No.9 Orientale adlı eserinde dikkat çeken makamsal müzik unsurları ele alınmıştır.

Eserin üzerinde makam müziği unsurlarının varlığına ilişkin yapılan değerlendirmeler sonucunda, besteci tarafından kullanılan makamsal unsurların, geleneksel Türk müziği yazılı kaynaklarında yer alan makamlarla benzerlikleri saptanmış ve örneklendirilmiştir. Belirlenen makam müziği unsurları, piyano partisi ve viyolonsel partisi üzerinden yapılan alıntılar ile örneklendirilmiştir; bu örneklerdeki makam müziği unsurları da dizek üzerinde yazılan makamın orijinal hali ve tampere edilmiş makam dizisi üzerinden karşılaştırma yoluyla daha açık ve kolay anlaşılır hale getirilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Rus Besteci, Rus Beşleri, Cesar Cui, Geleneksel Türk Müziği, Makam Müziği, Nev' eser

## THE DISTINCTIVE MAQAM MUSIC ELEMENTS AT “OP.50 KALEIDOSCOPE NO.9 ORIENTALE” BY CESAR CUI

### ABSTRACT

Polyphonic music was not limited to tonal music at the end of the 19th century, but began to be developed and enriched in a tonal, bio-tonal, modal and maqam dimensions in addition to tonal music. In this study, the distinctive maqam music elements at Op.50 Kaleidoscope No.9 Orientale by Cesar Cui, one of the composers known as the Russian Five, are discussed.

As a result of the evaluations made regarding the presence of maqam music elements in the composition, the similarities of the maqam elements used by the composer with some maqams existing in traditional Turkish music written sources determined and exemplified. The determined maqam music elements are exemplified with quotations from piano part and cello part; the maqam music elements in these examples have been made clearer and easier to understand by comparing the original version of the maqam written on the string and the tampered maqam sequence.

**Key Words:** Russian Composer, Russian Five, Cesar Cui, Traditional Turkish Music, Maqam Music, Nev' eser

<sup>1</sup> Öğr. Gör. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzik Bölümü  
E-mail: silacakar@gmail.com  
ORCID ID: 0009-0003-9615-8039

## 1. GİRİŞ

Rus bestecileri, özellikle Mihail Glinka (1804-1857) ve sonrasında Rus Beşleri, Rus halk kültürüne ait yerel müzik unsurlarını işleyerek ulusal özelliklerini koruyan bir müzik yaratmayı başarmışlar ve çoksesli müzik dünyasına dahil olmuşlardır. “19. yüzyıl Ulusal Rus müziği, birçok etkinin bir bileşkesi olarak ortaya çıkmıştır. Yerel halk ezgileri, dinsel müzikler ve aristokrat sınıfın etkisi, bu etkilerin başlıcalarıdır” (İlyasoğlu, 2003, s.167). Rus müziği, oldukça geniş bir coğrafyada çok kültürlü ve farklı halkların ürettiği yerel kaynaklardan beslenen ezgisel ve ritmik zenginliğe sahiptir. “Yalnızca kendilerine özgü nitelikleri olan bu ezgilerin, ses genişlikleri dardır, tonlar eski Yunan modlarına uzanır, ritimden yana çok zengindirler. Rus halk havaları; Kırgız, Tatar, Türkmen, Moğol, Kazak, Gürcü, Çerkez ve Ermeni havalarıyla iç içedir” (Yıldız, 2001, s.29).

Rus bestecileri arasında önemli bir yere sahip olan ve Rus Beşleri olarak adlandırılan bestecilerden Cesar Cui (1835-1919), daha çok opera ve vokal müzik alanında eserler üretmiştir. Besteciliğin yanı sıra önemli bir müzik eleştirmeni olarak da tanınan Cesar Cui, kendi çağında yaşamış olan Rus bestecilerini ve özellikle Rus Beşleri olarak tanınan Miliy Balakirev, Aleksandr Borodin, Modest Mussorgsky, Nikolay Rimsky-Korsakov’un eserlerini tanıtmayı amaçlamıştır.

Beşli’deki besteciler müzik dışında başka alanlarda da görev yapmışlardır. Borodin simyager, Musorgski ordu subayı, Korsakov deniz subayı ve Cui askeri mühendistir. Besteciliği, resmi bir müzik eğitimi almış olan Balakirev’in rehberliğinde öğrenmişlerdir. Birlikte Rus kültürü olarak kabul edilen öğeleri kapsayacak şekilde geleneksel halk şarkısı türlerini kompozisyonlarında işleyerek ulusalcı bir müzik tarzı oluşturmuşlar ve eserlerini geniş dinleyici kitleleriyle tanıştırmışlardır (Figes’ten aktaran Karaçay, 2022, s.13).

Senfoni türü dışında hemen hemen her türde eser üreten Cui, özellikle çocuklara yönelik eserler de üretmiştir. Bestecinin piyano eşlikli solo enstrüman için yazdığı eserler de dikkat çekmektedir. “Op.50 Kaleidoscope” başlığıyla keman ve piyano için yazılmış 24 minyatür arasında en tanınmış olanı 9 numaralı “Orientale” adlı parçadır. Keman için piyano eşlikli olarak yazılmış olmasına rağmen, pek çok enstrüman için uyarlanmış olan bu parçanın viyolonsel düzenlemesi en popüler olanıdır ve eser, en çok bu düzenlemesi ile tanınmaktadır.

Bu çalışmada Cesar Cui’nin Op.50 Kaleidoscope No.9 Orientale adlı eseri ele alınmış ve içerdiği makamsal müzik unsurları müzikal analiz yöntemi kullanılarak irdelenmiştir.

Etimolojik olarak, orient kelimesi, Latince oriens kelimesinden türetilmiştir. Güneşin doğduğu yer olan Doğu’ya atıfta bulunmak için Latince oriri (ing. rise) yani, yükselen, doğan anlamında kullanımının birçok dilde benzerleri bulunmaktadır. Orient; Rusça voskhod, İngilizce sunrise, Arapça sharq, Türkçe doğu anlamına gelmektedir (Alvarez’dan aktaran Karaçay, 2022, s.30).



Oryantalizm kavramı Batı/Avrupa tarafından, Doğu'ya ait birçok farklı kültürel unsurun kendi kültürlerine aktarılması şeklinde ifade edilmiştir.

Mihail Glinka ile birlikte, Batı/Avrupa müziğini tekrarlamaktan ve taklit etmekten sakınılarak Rus halk ezgilerinden yararlanılmaya başlanmıştır. Bu sayede Rus müziğinde ulusal ve yerel unsurlarla zenginleşen bir gelişme gözlenmiştir. Bu gelişmeyle Rus ulusal müzik ekolü oluşmaya başlamıştır. Rus müziği, özellikle Mihail Glinka sonrasında Rus Beşleri'yle birlikte oryantalizm<sup>2</sup> akımı ile Avrupa müziğinden farklı bir yol izlemiştir. *“Rus Beşleri, eserlerinde halk müziği materyallerini oldukça fazla kullanmışlardır. Bunun yanında, oryantal elementler içeren birçok eser bestelemişlerdir”* (Malkoç, 2020, s.338).

Başlangıcı Aliabyev ve Dargomozhsky'e kadar uzanan Glinka ve daha sonra ulusal akımın temsilcileri olan Rus Beşleri (Korsakov, Cui, Borodin, Balakirev ve Mussorgsky) besteledikleri doğusal figür ve motiflerdeki eserleriyle bu akımın etkisinde ürünler verdiklerini göstermiştir. Rus ekolü bestecileri Şark müziği tasvirleri için armonik sistemi farklı akorlarla zenginleştirebilmiştir. Bu akorların, alışılmış olan üçlü aralık kuruluşundan farklı dörtlü ve beşli aralık kuruluşuna sahip olmasıdır. Ulusal akımın kurucusu Balakirev ve kudretli deste olarak adlandırılan Rus beşleri ile olgunlaşan, Rus klasik müziği, bu coğrafyadaki tüm etnik grupların harmanlandığı, folklorik olarak da zengin olan bu toplumun müzikal olarak ifade biçiminin oluşmasında önemli rol oynamıştır (Malkoç, 2020, s.15).

## 2. YÖNTEM

Bu çalışmada Cesar Cui'nin Op.50 Kaleidoscope No.9 Orientale adlı eseri, içerik analizi yöntemi ile tarama modelinde, viyolonsel partisi ve piyano eşliği üzerinden incelenmiştir. Ele alınan bu eserde besteci tarafından kullanılan ve geleneksel Türk müziği yazılı kaynaklarında yer alan makamlarla benzerlikleri saptanan makamsal unsurlar, önce geleneksel Türk müziğindeki orijinal halleriyle örneklendirilmiş, daha sonra makamsal yapılara benzerlik gösterdikleri yedirilmiş (tampere edilmiş) makam dizileri halinde yeniden yazılmıştır. Söz konusu eserden kesitlerle bu referanslar arasında karşılaştırmalar yapılarak tespit edilen bulgularla benzerliklere dikkat çekilmiştir.

<sup>2</sup> Oryantal: Doğu ile ilgili, doğuyu anımsatan.

Oryantalizm: Doğu uluslarının dillerini, tarihlerini, törelerini inceleyen bilim, doğubilim. (TDK Türkçe Sözlük, s.319)

### 3. CESAR CUI'NİN SANAT YAŞAMI VE ESERLERİ

Bu bölümde Rus Beşleri olarak tanınan bestecilerden Cesar Antonovich Cui'nin sanat yaşamı, müzik sanatı içerisindeki yeri ve eserleri ele alınmıştır.

Cesar Cui, Rus Beşleri olarak tanınan besteci grubunun en az tanınan üyesidir. Müzik Ansiklopedisi'nin Cui ile ilgili maddesinde aşağıdaki bilgiler yer almaktadır:

1857'de Balakirev ile olan dostluğu onu ilk kompozisyonunu yazmaya sevk etti. "The Captive in the caucasus", "William Ratcliff" gibi operaları Heine'nin trajedisine, 1876'daki "Angelo" Victor Hugo'nun bir oyununa dayanmaktadır. Bu eserleri duygusal derinliğin eksikliğinden ötürü eleştirilmişlerdir. Cui'nin yeteneği aşk düetlerinde görülmektedir (Say, 1985, s.301).

Cesar Cui, besteciliğinin yanı sıra müzik eleştirmeni olarak da sanat dünyasında önemli bir yer tutmaktadır<sup>3</sup>.

C. Cui, müzik hayatına 1856 yılında başlamıştır ve aynı yıl Miliy Balakirev ile tanışmıştır. Balakirev'in rehberliğinde bestelemeye başlamıştır. Cui'nin Balakirev ve Aleksandr Dargomyzhsky (1813-1869) ile olan dostluğu, müziğe olan ilgisinin artmasına sebep olmuştur. Besteci, 1864-1877 yılları arasında "St. Petersburgskiy Vedomosti" (St. Petersburg Haberleri) bünyesinde müzik eleştirmenliği yapmıştır (Neff'ten aktaran Karaçay, 2022, s.28).

Müzik dünyasında Ulusal Rus Ekolü oluşturmak için bir araya gelen Rus Beşleri'nden Cesar Cui ile ilgili Cavidan Selanik'in Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni adlı kitabında şu bilgiler yer almaktadır:

St. Petersburg askeri akademisinde tahkimat öğretmeni olan Cesar Cui, pek çok opera ve piyano parçası besteledi. Bunların ulusalcılık ya da kişisellik yönünden pek büyük bir anlamları yoktur. Eleştirmenliği ile de tanınan besteci, "Kafkas Tutsağı" adlı operayı yazmakla işe başlamıştı ama, daha sonra William Ratchliff ve Sekizinci Henri gibi yabancı konulara yöneldi. Bestecilikte büyük bir varlık gösteremeyen ve Beşler arasında silik kalan Cesar Cui, yenilik yanlısı olması ve dostları için çalışmasıyla önemlidir. Her şeye karşın, Cesar Cui'nin Rus müziği üzerinde dikkate değer etkileri vardır (Selanik, 1996, s.212).

Cesar Cui, senfoni dışında hemen hemen her formda çok sayıda eser bestelemiştir. Ancak birkaç eseri dışında müzik dünyasında eserleri pek ses getirmemiştir. "Eserleriyle pek yankı uyandırmayan, ancak yenileşme konusundaki güçlü tutkusu ve dostlarına gösterdiği destekle önemli bir işlev gören Cui, özellikle ses müziği ve opera alanında çalışmalar yapmıştır" (Say, 1994, s.436).

<sup>3</sup> Cui'nin, Sergey Rahmaninov'un 1. Senfoni'sini çok sert bir şekilde eleştirdiği bilinmektedir. Bu ağır eleştiriden sonra Rahmaninov birkaç yıl beste çalışmalarına ara vermiş, psikolojik tedavi sürecinden sonra 2. Piyano Konçertosu ile yeniden bestecilik çalışmalarına geri dönmüştür. Bu konçertoyu, tedavisini yapan Dr. Nikolay Dahl'a adamıştır.

Rus Beşleri arasında yer alan ve aynı zamanda Rus ordusunda üst düzey görevlerde bulunan Cesar Cui, yazılarıyla bu grubu oluşturan bestecilerin eserlerini tanıtmış, Rus ulusal müziğinin gelişmesine katkıda bulunmuştur.

Rus Beşleri, hayatlarını kaybettikten sonra mezarları aynı yere toplanmıştır. “*Cui, 13 Mart 1918’de ölmüştür. Bestecinin naaşı 1939’da Alexander Nevsky Manastırı’ndaki Tihvin Mezarlığı’na, Rus Beşleri’ndeki diğer üyelerin yanına gömülmesi için taşınmıştır*” (Nazarov’dan aktaran Karaçay, 2022, s.30).

Besteciler ve eserleri ile ilgili müzik eleştiri yazıları ve kitapları yayınlanmış olan Cesar Cui, sayısı yüzü bulan çocuk şarkıları, çocuk operaları, kantatlar, koro eserleri, kaprisler, mazurkalar, marşlar, minyatürler, danslar, prelüdlere, süitler, kuartetler, çeşitlemeler, valsler, sonatlar, operalar olmak üzere senfoni dışında hemen hemen her türde eser yazmıştır. Bu çalışmaya konu olan eseri ise “*Op.50 Kaleidoscope*” başlığıyla yazılmış olan 24 minyatür arasında en tanınmış olan “*Orientele*” adlı 9 numaralı parçadır.

#### 4. CESAR CUI’NİN OP.50 KALEIDOSCOPE NO.9 ORIENTALE ADLI ESERİNDE DİKKAT ÇEKEN NEV’ESER MAKAMI DİZİSİ

19. yüzyılın ikinci yarısından sonra Avrupa’da, Romantik Dönem’de Avrupa’nın doğusundaki uygarlıklarda yaşanan sanat olayları, hikâyeler, resim, mimari yapılar, müzik unsurları ve çalgılar daima ilgi çekici olmuştur.

Müzik tarihinin her döneminde besteciler, başka bestecilerin temaları üzerine eserler bestelemişlerdir. Bu yapıtlar varyasyon ve transkripsiyon formları başta olmak üzere çeşitli formlarda yazılmıştır. Bazı durumlarda ise besteciler başka bestecilerin temalarının, anonim temaların veya halk ezgilerinin kimi motiflerine, kendi özgün eserleri içerisinde gönderme yapmışlardır (Kıvrak, 2020, s.225).

Cesar Cui de dahil olmak üzere Rus müziğinde ulusal ve özgün bir tarz yaratmak isteyen Rus Beşleri, Rusya coğrafyasında yer alan kültürlerden, halk kültüründen, halk müziğinden yararlanmışlar, Avrupa müziği dışında ulusal bir Rus müziği yaratma çabası içinde olmuşlardır.

Rus Beşleri, batı müziğinin etkilerinden sıyrılmaya çalışan saf Rus ruhunu taşıyan müzikler bestelemek isteyen bir gruptur. Fransız ve diğer batı ülkelerin kurallarını ve buna bağlı teknik yapıları reddetmişlerdir. Batı müziği tekniğine sıkıca bağlı kalarak müzik yazan Rus bestecilerini de kınamışlardır. Rus Beşleri, halk müziği ve halk ritimlerinden oluşan müzikler bestelemişlerdir. Batıda uygulanan armoni ve kompozisyon tekniklerini bir kenara iterek, kendi yollarını, halk müziğini kullanarak bulmuşlardır (İzmirli, 2010, s.88).

Cui, çok geniş bir coğrafyaya yayılan Rus halklarına ait müziklerden yararlanarak 1893’te keman ve piyano için 24 minyatür parçadan oluşan Op.50 Kaleidoscope başlıklı eserini yazmıştır. Eserdeki 9



## 4.2. Cesar Cui'nin Op.50 No.9 Orientale Eserinde Nev' eser Makamı Dizisi Etkileri

Orientale  
(from KALEIDOSKOPE)

Cello Solo

CESAR CUI, Op. 50, No.9.  
Arranged by Mark Skalmer

**Allegretto** (♩ = 69)



*mf* *mf* *mf* *mf*

Görsel 3. Op.50 Kaleidoscope No.9 Orientale Viyolonsel Partisinde Giriş

Eser, Allegretto temposunda, 6/8 ölçü biriminde yazılmıştır. Eserin başında viyolonsel partisinde sekiz ölçülük ritmik karakterde bir giriş yer almaktadır. Bu giriş, Nev' eser makamı dizisinin güçlüsü/dominantı olan re sesi odaklı pizzicato<sup>4</sup> ve arco<sup>5</sup> olarak sürmektedir. Arco kısımda ricochet<sup>6</sup> (rikoşe) yay tekniği tercih edilmektedir. Bu teknikle müzikal olarak oryantal bir hava yaratılmaktadır.

<sup>4</sup> Yaylı çalgılarda tellerin parmakla çekilerek çalınacağını belirten terim.

<sup>5</sup> Yaylı çalgılarda arşe/yay ile çalmaya geçişi ifade eden terim.

<sup>6</sup> Yaylı çalgılarda yayın zıplatılmasına dayalı bir yay tekniği. Verilen ivmeyle yayın tek yönlü olarak (itme ya da çekme şeklinde) sıçratılması ile birkaç ses çalınacağını ifade eder.

**Oriente**  
(from Kaleidoscope) Cesar Cui Op. 50, No.9

**Allegretto** (♩. = 69)

Piyano

Görsel 4. Op.50 Kaleidoscope No.9 Oriente Piyano Eşliğinde (1-8. Ölçüler) Nev' eser Makamı Dizisi

Görsel 4'te Cui'nin Op.50 Kaleidoscope No.9 Oriente adlı eserinde kullandığı makamsal yapı, piyano eşliğinden alınan kesitten de anlaşılacağı gibi yerinde Nev' eser makamı dizisi ile eşleşmektedir. Oriental bölümünün en tanınmış versiyonu olan viyolonsel partisi de görsel 5'te yer almaktadır.

**Oriente**  
(from Kaleidoscope) Cesar Cui Op. 50, No.9

**Allegretto** (♩. = 69)

Viyolonsel Partisi

II. I. II. I.

Görsel 5. Op.50 Kaleidoscope No.9 Oriente Viyolonsel Partisinde (10-16. Ölçüler) Nev' eser Makamı Dizisi

11'inci ölçüde başlayan viyolonsel partisinde de aynı makamsal yapı (Nev' eser makamı dizisi<sup>7</sup>) dikkat çekmektedir. 11. ölçüde Nev' eser makamı dizisi içerisinde başlayan motif, 13. ölçüde tekrar gelmekte, ancak bu sefer noktalı sekizlik ve onaltılık süre değerleriyle değişikliğe uğratılmaktadır. Viyolonsel partisinde girişte yer alan re sesi odaklı pizzicato ve arco olarak başlayan yapı, 18. ölçüden

<sup>7</sup> Avrupa müzik çevrelerinde Macar Çingene Modu (Hungarian Gypsy Mod) olarak adlandırılmaktadır.

sonra tekrar gelmekte ve 22. ölçünün sonuna kadar devam etmektedir. Eser, bu yapı içerisinde küçük çaplı ritmik ve ezgisel değişikliklerle sürmekte ve crescendo yaparak pianissimo nüansında, piyano partisinde uzun bir si bemol pedal sesi üzerinde sona ermektedir. Eserin aynı şekilde Nev' eser makamı dizisi içerisindeki bitişi, görsel 6'daki piyano eşlik partisinde daha açık bir şekilde görülmektedir.



Görsel 6. Op. 50, No.9, Orientale Piyano Eşliğinde Son Ölçüler (43-49. Ölçüler)

Cesar Cui'nin *Op.50 Kaleidoscope No.9 Orientale* bölümündeki makamsal yapının benzeri, Tchaikovsky'nin (1840-1893) *Op.31 March Slav* adlı eserinde de kullanılmıştır. Ancak eserin ritmi 6/8'lik değil, burada 4/4'lük olarak alınmıştır. Tchaikovsky'nin *Op.31 Slav Marşı* ile ilgili olarak Aktüze, şu bilgileri vermektedir:

Çaykovski, çoğunlukla senfonik yapıda olan marşlarını özel amaçlarla ya da sipariş üzerine yazmıştır. Onun 7 Ekim 1876'da tamamladığı op. 31 Slav Marşı da Türk-Sırp savaşında yaralanan Sırp askerleri yararına bestelenmiş ve 17 Kasım 1876'da Moskova'da bu amaçla düzenlenen ve yalnızca marşların yer aldığı konserde ilk kez seslendirilmiştir. Önceleri Sırp-Rus Marşı olarak tanınan Slav Marşı'nın temaları da güney Rusya-bugünkü Ukrayna- ve Sırp halk şarkılarından alınmıştır (Aktüze, 2003, s.602).

1875'te Osmanlı İmparatorluğu'nun Balkanlar'da vergileri artırması üzerine bir dizi isyan başlamıştır. Bulgaristan'daki ayaklanmanın sert bir şekilde bastırılması Sırların isyanına sebep olmuş, Ruslar, Sırları isyanlarında desteklemiş ve cesaretlendirmişlerdir. Sırbistan, Haziran 1876'da Osmanlılarla savaşa girmiş, bazı Rus ve Slav halklarından gönüllüler, Sırlara yardım etmişlerdir. Ancak temmuz ve ağustos aylarında, kötü hazırlanmış Sırp ordusu, Osmanlı ordusuna yenilmiştir. İşte bu yıkım karşısında Moskova'da Sırlara bir dizi yardım konserleri düzenlenmiştir. 1876'da bu konserleri yöneten Nikolai Rubinstein öncülüğünde Rus Müzik Derneği tarafından Tchaikovsky'den bir marş yazması istenmiştir. Önceleri Sırp-Rus Marşı (Serbian-Russian March) olarak adlandırılan marş, sonradan Slav Marşı (March Slave) adını almıştır.

Marşın ilk teması, moderato temposunda ve cenaze marşı tarzında başlamaktadır. 4/4'lük ölçü biriminde, dört ölçülük bir girişten sonra viyola ve fagotlarda gelen makamsal yapı (Nev' eser makamı dizisinde) görsel 7'de yer almaktadır.

5  
Bassoons 1-2  
Viola  
*p espress.*  
*p espress.*  
9  
Bsn.  
Vla.

**Görsel 7.** Tchaikovsky Op.31 Slav Marşı Nev' eser makamı dizisi ile eşleşen Fagot ve Viyola Partileri (5-12. Ölçüler)

Nev' eser makam dizisindeki aynı yapı, orkestra partiyonunda daha sonra 13. ve 20. ölçüler arasında flütlerde ve birinci kemanlarda, bir oktav/sekizli alttan klarinetlerde ve ikinci kemanlarda, 21-28. ölçüler arasında obualarda ve bir oktav/sekizli üstten flütlerde de duyurulmaktadır. Buradaki makamsal yapı, Sırp halk şarkılarına (Sırp halk şarkısına<sup>8</sup> dayanan bestesi Cornelius Stankoviç'e [1831-1865] aittir.) dayanmaktadır.<sup>9</sup> Görsel 8'de Tchaikovsky'nin Op.31 Slav Marşı'nın moderato temposunda cenaze marşı tarzındaki ilk bölümünde yer alan makamsal yapı, birinci ve ikinci keman partilerinde görülmektedir.

<sup>8</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=UXZn7DASlaU> Erişim: 24.11.2023

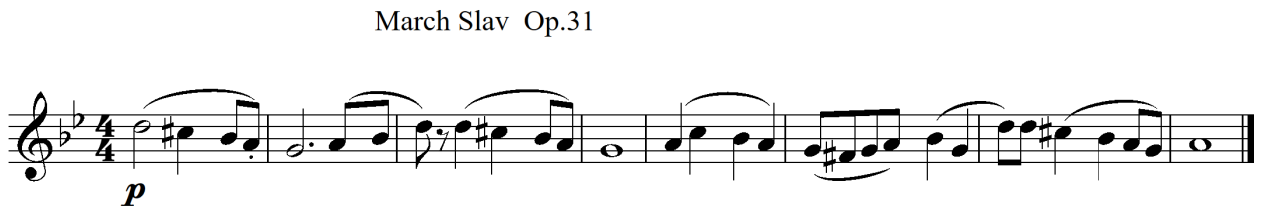
<sup>9</sup> Tchaikovsky, bu melodileri 1862'de Viyana'da basılan ve Prens III. Mihail Obrenovic'e ithaf edilen, besteci Cornelius Stankovic'in "Sırp Halk Şarkıları" kitabından almıştır.





**Görsel 8.** Tchaikovsky Op.31 Slav Marşı'nın Moderato Temposunda Cenaze Marşı Tarzındaki İlk Bölümü (13-20. Ölçüler)

Bu melodinin karşılaştırmasının daha iyi yapılabilmesi için tema, yerinde Nev' eser makamı dizisinde, sol ekseninde tek parti olarak yazılmış ve görsel 9'da verilmiştir.



**Görsel 9.** Tchaikovsky Op.31 Slav Marşı Teması Sol Ekseninde (13-20. Ölçüler)

## SONUÇ

Çeşitli eserde kullanılmış olan makamsal müzik esinli etkiler, tonal müziğin dışında farklı ve özgün yapılarıyla dinleyiciler/izleyiciler ve yorumcular üzerinde dikkat çekici, etkileyici olmakta ve ilgiyle karşılanmaktadır.

*Cesar Cui'nin Op.50 Kaleidoscope No:9 Orientale* bölümü incelendiğinde, eserde kullanılan dizinin Nev' eser makamı dizisi ile eşleştiği sonucuna varılmıştır.

Cesar Cui'nin 6/8'lik ölçü biriminde yazılmış eserinin, Tchaikovsky'nin Op.31 March Slav adlı 4/4'lük ölçü biriminde yazılmış eseriyle arasındaki benzerliğe dikkat çekilmiş ve eserlerin, bestesi Cornelius Stankoviç'e ait Sırp halk şarkısına dayandığı sonucuna ulaşılmıştır.

Müzik tarihinde önemli yeri olan bestecilerden Cesar Cui, örnek olarak ele alınan eserinde nev' eser makamı dizisi esinli etkiler yaratmıştır. Avrupa dışı, makamsal ve modal müzik unsurlarıyla eser üreten besteciler Cesar Cui ile sınırlı değildir. Besteciler araştırılırken özgün yönleri ortaya konulmalı

ve eserleri daha geniş bir bakış açısıyla incelenmeli, eserlerinde yarattıkları bu tür zenginliklere dikkat çekilmelidir.

## KAYNAKÇA

Aktüze, İ. (2003). *Müziği okumak*. (Cilt:4). İstanbul: Pan Yayıncılık.

İlyasoğlu, E. (2003). *Zaman içinde müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İzmirli, R. (2010). *Evrensel müziğin gelişiminde etnik müzik ve enstrümanların rolü*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Kompozisyon Sanat Dalı, İstanbul.

Karaçay, T. (2022). *19. yüzyılda yaşamış Rus bestecilerin orkestra eserlerindeki obua sololarının incelenmesi ve icra önerileri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, Eskişehir.

Kıvrak, B. C. (2020). *Sergey Rahmaninov'un çeşitli piyano yapıtlarında Dies Irae motifinin incelenmesi*. Sanat ve Tasarım Dergisi, s. 214-226.

Malkoç, T. (2020). *Rus romanslarında oryantalizm etkisi*. Güzel Sanatlar Alanında Akademik Çalışmalar, Ankara: Gece Kitaplığı.

Özkan, İ. H. (2006). *Türk musikisi nazariyatı ve usûlleri, kudüm velveleleri*. İstanbul: Ötüken.

Say, A. (1985). *Müzik ansiklopedisi*. (Cilt:1, s.301). Ankara.

Say, A. (1994). *Müzik tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Selanik, C. (1996). *Müziğin tarihsel serüveni*. Ankara: Doruk Yayıncılık.

Sun, M. (2021). *Türk müziği makam dizileri, piyano için*. Ankara: Sun Yayınevi.

TDK (1983) *Türkçe sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları 500/1. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Yıldız, D. (2001), *Ulusal müzik ve Musorgski*. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Yılmaz, Z. (1984). *Türk musikisi dersleri*. İstanbul: Ege Matbaası, Vefa.

## **Elektronik Kaynaklar**

İMSLP Petrucci Music Library, Category: Cesar Cui. Erişim: 26.11.2023,  
[https://imslp.org/wiki/Category:Cui,\\_C%C3%A9sar](https://imslp.org/wiki/Category:Cui,_C%C3%A9sar)

Youtube: Sunce jarko ne sijaš jednako - Gordana Kojadinović. Erişim: 24.11.2023,  
<https://www.youtube.com/watch?v=UXZn7DASlaU>

**EK - 1**

# Orientale

(from KALEIDOSCOPE)



Cello Solo

CÉSAR CUI, Op. 50, N° 9.  
Arranged by Mark Skolmer.

Allegretto (♩. = 69)

II, *p con morbidezza* I II

*a tempo* *mf* *p* II

*riten.*

*mf* *p* *fff* *p*

## Orientale (From "The Kaleidoscope")

Allegretto

CÉSAR CUI. Op. 50

The musical score for "Orientale" by César Cui, Op. 50, is presented in four systems. The first system begins with a violin part marked *mf* and *pizz. arco*, and a piano part marked *p*. The second system continues the violin and piano parts. The third system introduces a *Dolcissimo* section with a *p* dynamic. The fourth system concludes the piece with a *r.h.* (ritardando) marking.

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The first system features a melody in the right hand with dynamic markings *mf* and *pizz. arco* alternating. The second system shows a piano accompaniment in the left hand with dynamics *p* and *cresc.*. The third system continues the piano accompaniment with dynamics *p*, *pp*, and *mf*. The fourth system includes tempo markings *riten.* and *a tempo* in both hands. The fifth system features a melody in the right hand with dynamics *mf* and *p*. The sixth system continues the piano accompaniment with dynamics *p* and *pp*. The score is a complex piece with various musical textures and dynamics.

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of two systems of staves. The first system includes a violin part (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The violin part begins with a *cresc.* marking, followed by a *f* dynamic, and then a *mf* dynamic. The piano accompaniment also starts with a *cresc.* marking and a *p* dynamic. The second system continues the violin part with *pizz. arco* markings and a *ppp* dynamic. The piano accompaniment in the second system features a *pp* dynamic and a *2.* marking, indicating a second ending or a specific performance instruction. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

Başvuru Tarihi: 30.11.2023 / Kabul Tarihi: 03.01.2024 / Özgün Makale

## APOCALYPSIS CUM FIGURIS YA DA TARİHİN DEVAMI

Denizhan ÜLGEN DENİZ<sup>1</sup>

### ÖZ

*Bu yazı, yönetmen Jerzy Grotowski ve ekibinden oluşan Tiyatro Laboratuvarı'nın, Apocalypsis cum figuris isimli prodüksiyonda metinle kurduğu ilişkiyi incelemektedir. Grotowski'ye göre tiyatro bir karşılaşmadır. Karşılaşma, tiyatro sanatının yapısıyla ilgili olduğu kadar, ele alınan metni, yaşanan gerçeklikte sinema arzusunun da bir uzantısıdır. Buna göre Apocalypsis cum figuris, Dört İncil'deki gerçeklikle, yaşanan gerçeklik arasında bir karşılaşmadır. Bu yazı, bu karşılaşmayı tarihin devamı olarak görür. Bu yazıya ait bir tanımlama olan tarihin devamı kavramı, yazar Alain Badiou'nun, içinde, bir metindeki gerçekliğin sahnede mutlak manada nasıl karşılanabileceğini tartıştığı, Tiyatro Üzerine Tezler başlıklı metinden yola çıkarak açıklanır. Sonuç olarak, bu yazı, Badiou'nun tiyatro üzerine birinci, dördüncü ve beşinci tezlerinden faydalanarak ve Apocalypsis cum figuris prodüksiyonunu inceleyerek, tiyatro bir kurmacadan ibaret olmadığında, tiyatro sanatının neyle ilgili olmaya başladığına temas etmeye çalışmaktadır.*

**Anahtar Sözcükler:** Takımyıldız, difüzyon, Apocalypsis cum figuris, karşılaşma, tarihin devamı

## APOCALYPSIS CUM FIGURIS OR CONTINUITY OF HISTORY

### ABSTRACT

*This essay delves into the interpretation of the text taken by the theater director Jerzy Grotowski and his ensemble, Laboratory Theatre, in their staging of Apocalypsis cum figuris. Grotowski asserts that theater is essentially an encounter. Encounter is deeply embedded with the structure of theater itself. Moreover, it can be considered as a realm wherein theater texts are tested through real life. Accordingly, Apocalypsis cum figuris can be considered as an encounter between fictional reality of the Gospels and lived reality. This essay conceives encounter as continuity of history. The concept of continuity of history that I posit in this essay is explained as relying on Alain Badiou's text, Theses on Theater, wherein he explores how a fictional reality can be authentically presented on a stage without straying significantly from the original text. Exploring the production of Apocalypsis cum figuris and benefiting Badiou's first, fourth and fifth thesis on theater, this essay tries to expose what is art of theater about, when it goes beyond pure fiction.*

**Key words:** Constellation, diffusion, Apocalypsis cum figuris, encounter, continuity of history

---

<sup>1</sup> Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Tiyatro Kuramları, Eleştiri ve Dramaturgi Anabilim Dalı doktora öğrencisi  
E-mail: uldeniz83@yahoo.com.tr  
ORCID ID: 0000-0002-7640-1682



## GİRİŞ

1959 yılında, yazar Ludwik Flaszen ve Flaszen'in teklifiyle yönetmen Jerzy Grotowski, Polonya'da, Opole şehrinde *13 Sıralı Tiyatro*'nun başına getirilirler. Topluluk, 1962'de *Tiyatro Laboratuvarı* ismini benimser. Bu isme 1966 senesinde *Oyunculuk Yöntemini Araştırma Enstitüsü* ifadesi de eklenir. *Apocalypsis cum figuris*, *Tiyatro Laboratuvarı*'nın son tiyatro prodüksiyonudur. Prodüksiyon, ilk kez 19 Temmuz 1968 günü seyirci karşısına çıkar. *Apocalypsis cum figuris* çalışması, on iki yıl boyunca, dünyanın birçok yerinde icra edilecektir. *Apocalypsis cum figuris*, metinle (bazı metinlerle) adeta çarpışmanın; metnin gerçekliğini, yaşanan gerçeklik içinde adeta denemenin bir sonucudur. Bu yazı, *Tiyatro Laboratuvarı*'nın *Apocalypsis cum figuris*'te metinle kurduğu ilişkiye odaklanarak, tiyatro, bir kurmaca olmanın ötesine geçtiğinde, tiyatro sanatının yöneliminde ne olduğunu, tiyatro sanatında neyin vuku bulduğunu kavramaya çalışacaktır. Ve *Apocalypsis cum figuris*'te, dolayısıyla da tiyatro sanatında kurmaca olmanın ötesine geçildiğinde vuku bulanın, hiçbir metne herhangi bir göndermede bulunmadan, yalnızca *Apocalypsis cum figuris*'ten hareketle, tarihin devamı/tarihin soluğunu yanı başımızda duymak ve soluğumuzun tarihte duyulması olduğu ileri sürülecektir.

### “Bir Tiyatro Temsili, Rastlantıyı Asla Yok Edemez”

*Apocalypsis cum figuris*, yıllardır devam eden bir araştırmanın son noktasıdır. Bununla birlikte, Grotowski ve ekibinin, “oyunculukla ilgili”, “oyuncu-seyirci ilişkisiyle ilgili”, “seyircinin sahne üzerindeki eyleme dolaysız katılımıyla ilgili” “daha önceki” çalışmaları üzerinde durulmayacaktır. Bunun yerine *Apocalypsis cum figuris*'in, çalışılan metinden doğan çağrışımların -metinden kopmak pahasına- gittikleri yere kadar takip edildiği (denendiği), kendi başına ilerleyen bir süreç olduğu öne çıkarılacaktır [Grotowski, prodüksiyonları arasında en zor olanının, *Apocalypsis cum figuris* olduğunu yazar. Çünkü izlenen yol bakımından, hiçbir “tasarlanmışlık” taşımamaktadır içinde *Apocalypsis cum figuris* (“tarihin devamı”, bu “tasarlanmamışlıkta” ortaya çıkacaktır) (Grotowski, 2008, s.50).]. Başka bir deyişle, bu yazı, *Apocalypsis cum figuris*'in, kendi başına yol alan, bağımsız bir çalışma oluşundan hareket edecektir<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Bununla birlikte, *Apocalypsis cum figuris*'i, Grotowski'nin daha önceki ve sonraki araştırmalarıyla ilişkisi içinde inceleyen bir çalışma için bakınız: *Grotowski Tiyatrosu'nda “Bütünsel Edim”* (Deniz, 2012, s.38-74).

Tarihin rüzgarının sahne üzerinde esmeye başlamasına (tarihin devamına) nüfuz edebilmek amacıyla, yazar Alain Badiou'nun *Tiyatro Üzerine Tezler*'ine müracaat edilecektir bu bölümde. Badiou, tiyatro üzerine on bir tez öne sürmüştür. Badiou'nun konumuzla ilgili olan birinci, dördüncü ve beşinci tezleri üzerinde durulacaktır.

Badiou, birinci tezinde “[b]ütün sanatlar için gerektiği şekilde tiyatronun da düşündüğünü” yazar (Badiou, 2017, s.87). Peki “tiyatro”, nasıl “düşünür”? Badiou'ya göre “tiyatro”, bir “düzenlemedir”: “Tek varlığı temsil olan, son kertede uyumsuz maddi ve fikri bileşenlerden oluşan bir düzenleme.” (Badiou, 2017, s.87) Buna göre tiyatro, örneğin bir “metni”, bir “yeri”, “bedenleri”, “kostümleri”, bir “izleyici kitlesini” bir temsilde “düzenleyerek”, “düşünmektedir”. Öyleyse “bileşenlerin” “düzenlenmesi”, “birtakım fikirlerin” yürütülmesidir sahnede. Badiou, bunlara “*tiyatro-fikir*”, diyecektir. Tiyatro-fikir, “[i]ndirgenemez biçimde teatraldır ve “sahneye” gelmeden önce var olduğu söylenemez” (Badiou, 2017, s.87).

Badiou, dördüncü tezinde, “metinde” ya da “şiiirde” “tiyatro-fikrin”, “*tamamlanmamış*” halde bulunduğunu yazar (Badiou, 2017, s.88). Burada tiyatro-fikir, bir tür “ebediyet içinde”dir [“(ebedî) fikirdir” (Badiou, 2017, s.89)], “henüz kendisi değildir”: “Şüphesiz tiyatro, ebediyeti kendisinde eksik olan ”anlık”la tamamlamak zorunda olan tek sanattır. Tiyatro ebediyetten zamana gider, zamandan ebediyete değil.” (Badiou, 2017, s.88) Buna göre tiyatro, “ebediyeti” (“metindeki ebedî fikri”) “anlık” olanla buluşturmak zorundadır. Badiou, tiyatro üzerine beşinci tezinde “zaman sınaması”, der buna (Badiou, 2017, s.89). Yani tiyatro, tiyatroya konu olanın, zamansallaşması, “anlık” da olabilmesidir. Peki “ebedî olan”, nasıl zamansallaşır, “anlık” olur (“ebediyetten zamana nasıl gidilir”)?

Bu noktada, yazar Michael Fried'in *Art and Objecthood* başlıklı metnine değinmek gerektiği düşünülmektedir. Badiou'nun, dördüncü tezindeki saptamaları (“tiyatronun” “ebediyetle”, “zamanla” olan ilişkisi, “anlık”<sup>3</sup> oluşu) gözden geçirilecektir böylece: Fried, sanat eseriyle kurulan ilişkinin “zamanla oluşunu” reddeder metninde. Zaman içinde oluşu, “teatral” bulur (Fried, 1998, s.166-167). Aslında Fried'in metni tiyatro hakkında değildir. Fried, metninde

<sup>3</sup> Badiou'nun *Başka Bir Estetik* başlıklı kitabının (*Tiyatro Üzerine Tezler* bu kitapta geçer) çevirmeni Aziz Ufuk Kılıç'ın, kitapta (*Tiyatro Üzerine Tezler*'de) “anlık”, diye çevirdiği, Fransızca “instantanéité” kelimesi, Fried'in *Art and Objecthood/Sanat ve Nesnelik* başlıklı metninde de geçer (İngilizce “instantaneousness” olarak). Fakat kelime, aynı anlamı taşımamaktadır *Tiyatro Üzerine Tezler*'de ve *Art and Objecthood*'da: Badiou, “ebediyetin” orali olmadığı, bir tür “zamansallıktan” (“anda” olma halinden) söz ederken; Fried, sanat eserinin, var olmak için zamanı beklemeyişini, kavranabilmek için zamana ihtiyaç duymayı [sanat eserinin “bir andalığı”] (Fried, 1998, s.167) kastetmektedir bu kelimeyle (“an”, Badiou'da “zamana girmek”, Fried'da bir tür “zamandan çekilmişliktir” buna göre). [Aynı şekilde *Tiyatro Üzerine Tezler*'de tiyatro-fikrin “boy göstermesiyken”, *Art and Objecthood*'da tiyatronun “alt edilmesidir” “anlık” olma (Badiou, 2017, s.87) (Fried, 1998, s. 167).]

kendisinin “literalist sanat”, demeyi tercih ettiği “Minimal Sanat”tan söz etmektedir. Minimalist yaklaşımdaki, alımlayıcıyı gözetiş, birisi için oluşu, dolayısıyla da sanat eserine ait olmayan bir “durumda” oluşu [“durum”, “seyircinin durumudur” (Fried, 1998, s.154)], “teatrallik” olarak tanımlar Fried (Fried, 1998, s.153). Bu bakımdan eserin, seyircinin dahil olmadan “tamamlanmamış” halde oluşu (Fried’in kavrayışıyla “teatrallik”), modern sanatın etkinliğini tehdit etmektedir Fried’e göre (Fried, 1998, s.163, 160). Aynı şekilde zaman fikri de -eserin, seyircinin dahilyle (seyircinin zamanında) “tamamlanabilişi” (yine “teatrallik”)-, modern sanat eserinin, zamanı aşmışlığını [modern sanat eseri, kavranışını “ertelemez”; “bir andadır” (Fried, 1998, s.167)] bozmaktadır. Fried, bu yüzden, sanat eseriyle kurulan ilişkinin, “zamanla” oluşunu/”zaman içinde” oluşunu bir yetersizlik sayarak, reddeder.

Dolayısıyla *Tiyatro Üzerine Tezler*’in dördüncüsünde de, *Art and Objecthood*’da da tiyatro, “zamansallığıyla” (zaman içindeliğiyle) çıkmaktadır karşımıza. Zaman içindelik, *Fried*’da sanat eserinin bütünlüğünün bozulmasıyken (sanatın dünyevileşmesiyle); *Badiou*’da ebediyetin sağlanmasının (tiyatro-fikrin “tamamlanmasının”) bir yoludur. Başka bir deyişle tiyatronun zamansallığı, *Fried*’da düşülmemesi gerek bir ağken (zamana karışmakken); *Badiou*’da yoklanan bir imkandır (ebediyetin yaşaması imkanı). Bu yüzden Fried, zamanı tanımayan bir “mevcudiyetten” (“presentness”) bahis açacaktır metnin devamında (elbette sanat eserinin “mevcudiyetinden”) (Fried, 1998, 167)<sup>4</sup>. Badiou’ysa “rastlantıyı” süzecektir “zaman sınamasındaki”/”anlık” olandaki: Beşinci tezinde (Badiou’nun tezlerini incelemeye geçiyoruz yeniden) “[z]aman sınamasının bünyesinde önemli bir rastlantı payı bulunduğu” dikkat çekecektir<sup>5</sup>:

Zaman sınamasının bünyesinde önemli bir rastlantı payı bulunur. Tiyatro daima ebedi fikrin kısmen güdümlü rastlantı tarafından tamamlanmasıdır. Sahneleme, çoğu zaman rastlantıların düşünülüp tasarlanarak ayıklanmasından başka bir şey değildir. (...) Tiyatro sanatı hem son derece bilinçli hem de rasgele bir seçime bağlıdır (büyük rejisörlerin nasıl çalıştıklarına bakınız) (...) Öyleyse şu aksiyoma doğruluk kazandırmak gerek: Bir tiyatro temsili, rastlantıyı asla yok edemez. (Badiou, 2017, s.89)

Dolayısıyla tiyatronun ebediyeti (ebedî fikri) tamamlaması (sağlaması) “daima” “rastlantıya” bağlıdır ya da “bir tiyatro temsili, rastlantıyı asla yok edemez”. Badiou, burada şair Stéphane Mallarmé’nin *Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı* şiirine göndermede bulunmaktadır. “Bir zar atımı asla ortadan kaldırmayacak rastlantıyı”, cümlesinin

<sup>4</sup> Sanat eserinin, dışarıdalığı (örneğin, seyirciye ait bir durumda oluşu ya da zaman içindeliği) değil, kendi içindeliğidir; kendi içindeki tamamlanmışlığı, bütünlüğüdür; kendinden ibaret oluşudur, “mevcudiyetle” (“presentness”) kastedilen, burada (Fried’da) (Fried, 1998, s.167).

<sup>5</sup> Badiou-Fried karşılaştırması, “rastlantının”, zaman içindeliğinden gelen teatrallliğini ortaya çıkarır. Badiou, ebediyetin “anlık” olabilmesi için (“Tiyatro ebediyetten zamana gider”), “rastlantıdan” medet ummaktadır.

(düşüncesinin) birtakım çeşitlemelerinden [“İdeanın prizmatik bölünümleri”nden<sup>6</sup> (Mallarmé, 2015, s.41)] ibaret olan, *Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı* şiirinin belirli bir anında (ya da bütününde) “rastlantı, ortadan kalkar” (“bilinç, mutlaklaşır”). Badiou, buna göndermede bulunmaktadır. Dolayısıyla “ebedî” olanın, “anlık” olabilmesini kavrayabilmek amacıyla *Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı* şiiri üzerinde durulacaktır aşağıdaki satırlarda.

Bir zar atımı asla ortadan kaldırmayacak rastlantıyı, cümlesiyle (düşüncesiyle), cümlede yer alan ifadeleri (“bir zar atımı”/”asla”/”ortadan kaldırmayacak”/”rastlantıyı”) vurgulayan imgelerden ve eylemlerden<sup>7</sup> oluşur Mallarmé’nin şiiri: Bir “deniz faciası”, söz konusudur. “Gemi”, çoktan batmıştır. “Usta” (kaptan), “enkazla” birlikte batmak üzeredir. “Usta”, “dalgalara” ve “rüzgara” “gözdağı verircesine”, “avucun içinde” tuttuğu zarlara -zarları atmak üzere- odaklanır. Fakat “tereddüt eder” [“tereddüt eder/elinde tuttuğu sırdan” (Mallarmé, 2015, s.86-119)]. Sonunda “Usta” da sulara gömülecektir -“Usta”nın, zarları atıp atmadığı anlaşılabilir-. Bir “tüy” kalacaktır “Usta”dan geriye. “Usta”nın “takkesinden” düşmüş olsa gerektir. O da, “köpükler” arasında yitip gidecektir.

“Usta”, henüz sulara gömülmemişken, zarları tutan elinde “Sayının” (belirli bir sayının) [“o biricik Sayının ki bir/başkası olamaz” (Mallarmé, 2015, s.86-119)] (başka bir deyişle bir mutlaklığın) “hazırlanmışını” “çıkarsar”. Bununla birlikte şunu da fark edecektir: “(...) eğer ki (...) o sayı (...) olsaydı (...) ortaya koyardı (...) rastlantıyı (...)” (Mallarmé, 2015, s.86-119). Yani “Sayı”, zarların atılmasıyla ortaya çıksaydı, “rastlantı” sonucu ortaya çıkmış olacaktı (çünkü “Sayı”yı “bir zar atımı”na bağlamak, “rastlantıya” bağlamaktır). Bir rastlantılar denizinde hükmü geçecek, “mutlak bir edimden” bahis açılmaz o halde (çünkü zarlar elden bırakıldığı anda “rastlantı” devreye girecek, mutlaklık ortadan kalkacaktır). “Rastlantı”, eylemin koşuluymuşçasına “ortadan kaldırılamamaktadır” [Mallarmé, “boş edim”, diyecektir şiirin sonlarına doğru (Mallarmé, 2015, s.86-119)]. O anda bir “Takımyıldız”, beliriverir: “[K]endisini kutsayan bir son noktada” (Mallarmé, 2015, s.86-119).

<sup>6</sup> İfade, Mallarmé’nin, *Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı* şiiri için yazdığı önsözde geçmektedir.

<sup>7</sup> Mallarmé, şiirinde geçen çeşitlemeleri (“İdeanın prizmatik bölünümleri”ni) birbirlerinden farklı büyüklüklerde yazarak, görünüşte birbirlerinden ayırır (bu, şiirin bütününde, söz konusu çeşitlemeler”bölünümler” arasında bir tür eş-zamanlılık yaratır). Mallarmé’nin şiiri anlatılırken, şiirin bütününe dağılmış olan, bu farklı büyüklükteki yazıları bu yazıda (alıntılanacak birkaç mısradan) göstermeye çalışmak, havada kalacağından; alıntılanacak mısralar, standart boylarda ve karakterlerde harflerle aktarılacaklardır burada.

“Bir zar atımı”, “Usta”nın, zarları atıp atmadığı bilinmediğinden, bilinmedikçe “Takımyıldız”ın belirişiyle son bulur (Mallarmé, 2015, s.86-119). Şiir, bu konudaki belirsizliğiyle “rastlantıya” olduğu gibi, “mutlaklığa” da gebe hale gelir<sup>8</sup>.

Mutlaklık, “Sayı”yı getirecek, ideal zar atımı, “hesaba katıldığında” netleşmeye başlar [“Tin/fırtınanın içinde/onu atmak için” harekete geçer (Mallarmé, 2015, s.86-119)]. “Usta”, “Sayı”yı getirecek zarları atmakta o kadar tereddüt eder ki; mutlaklığı getiren de, bu olur. Böylece “bir zar atımı” [zar atma eylemi (bütün o “rastlantılar”)], bir “Takımyıldız”ın beliriverdiği noktalar haline gelirler. Quentin Meillassoux, “ilahî olanın difüzyonu”<sup>9</sup> olarak tanımlar bu başkalaşımı: “O halde, bizim hipotezimize göre, *Bir Zar Atımı*’nda bahis konusu olan, ‘ilahî olanın difüzyonudur’; öyleyse -verimsiz bir kurmaca değil- etkin sonsuzluğu besleyen, hakiki bir tiyatronun huzura çıkmasıdır.” (Meillassoux, 2012, s. 132)

Meillassoux, Mallarmé’nin şiirini, her türlü “kurmaca oluştan” vazgeçerek, kendini, “ilahî” olana bırakan bir tür tiyatro-törene benzetir. Esas olan, “kurmacaya” düşmemektir burada. Gerisi, her türlü sanatsal eylemde, sanatsal çalışmanın her anında, “ilahî” olanın “etkin oluşunu” “hesaba katmaktır”<sup>10</sup> (katlanılmaz bir çaba olduğu söylenebilir bunun<sup>11</sup>).

<sup>8</sup> Bu mutlaklığa doğru oluş meselesi ele alınırken, yazar Quentin Meillassoux’nun *The Number and the Siren/A Decipherment of Mallarmé’s Coup De Dés* başlıklı kitabından yararlanılmıştır. Özellikle de kitabın, *Encrypting the Number* başlıklı kısmında yer alan *The Unique Number* alt başlıklı bölümünden ve *Fixing the Infinite* başlıklı kısmında yer alan *Clues* alt başlıklı bölümünden istifade edilmiştir. Konuyla ilgili daha kapsamlı bir okuma için bakınız: (Meillassoux, 2012, s. 19, 20, 151-166).

<sup>9</sup> “Nüfuz”, “yayıma”, diye de çevrilebilirdi Meillassoux’nun kitabının İngilizce’sinde geçen “diffusion” kelimesi (Avery, Bezmez, Edmonds ve diğerleri, 1992, s.155). Kitabın aslında, yani Fransızca’sında da “diffusion” olarak geçer (“diffusion” kelimesi Fransızca’dan gelmektedir). Meillassoux’nun, birden fazla kere kullandığı bir ifade olduğu için, “difüzyon” olarak karşılanmıştır burada da.

<sup>10</sup> Bu bölüm içinde önemli bir yeri olan, “hesaba katmak” kavramı, bilinen bir deyim olmakla birlikte, Mallarmé’nin şiirinde “Takımyıldız”ın belirişini kasteden, “oluşum halindeki bir toplam hesabın” (vurgu, yazının yazarına ait) mısraı akıldan geçirilerek, kullanılmaktadır (Mallarmé, 2015, s.86-110). Yani “hesaba katmak”, ifadesi, mutlaklığı “hesaba katmak” anlamında kullanılmaktadır. Başka bir deyişle, “hesaba katmak”, derken, belirli bir yöntemden söz edilmektedir burada: Yukarıda, Meillassoux’nun *The Number and the Siren/A Decipherment of Mallarmé’s Coup De Dés* isimli kitabından yola çıkılarak anlatılan, Mallarmé’nin, mutlaklığı, mutlaklık konusunda tereddüt etmek suretiyle devam ettirerek, netleştirmesi yönteminden... Bu (bir tür bahis), *Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı* örneğinde de görüldüğü gibi, sonuç veren, sanatsal bir yöntemdir. Sanat eseri, İdea’yı “hesaba katarak” devam ettirmekten doğar burada.

<sup>11</sup> Bu çaba içinde dili, sözdizimini, anlamı, sesi, kıtayı, dizeyi, sayfa kullanımını, harfleri, kelimeleri, cümleleri sonuna kadar zorladığı görülür Mallarmé’nin. Mallarmé’nin, “edebiyatın kendini ispat yöntemi (...)”, dediği, *Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı* şiirinde geçen imgelerin, eylemlerin, sayfalarda görülmeleri üzerinde durulabilir bu noktada (Pearson, 2021, s.190): Örneğin “gemi” denize gömülürken, karşılıklı sayfalarda yer alan dizelerin de yukarıdan aşağıya/soldan sağa doğru yan yattıkları görülür. “Uçurum”, boşlukta şaşalayan bir kuşa dönüşürken, yine karşılıklı sayfalar üzerindeki dizeler, bir kuş çizmektedirler. “Takımyıldız”ın belirlediği sayfalarda, “Takımyıldız”lar rahatlıkla seçilebilirler. “Kendinden geçmiş yapayalnız tüy”, dendiğinde, dize, sayfanın boşluğunda gerçekten de ‘yapayalnız’ durmaktadır. “Tüyü”, mecaz kabul edip, Mallarmé’nin kalemi sayarsak, aynı sayfalarda dizelerden yapıma bir tüy kaleme ve bir hokkaya rastlarız bu sefer. Bu, bütün sayfalarda bu şekilde devam eder: “Usta”nın, zarları atmakta tereddüt ettiği sayfalarda, şiir, italik harflerle ilerlemeye başlar. Bu, dönmekte olan zarları andırır. Yazı tipi normale döndükten bir an sonra “Takımyıldız”

Dolayısıyla tiyatrodaki ebedî fikrin rastlantı tarafından tamamlanması da [çünkü “bir tiyatro temsili, rastlantıyı asla yok edemez” (çünkü zamandadır, anlaktır)] bir tür “difüzyon” olabilir ancak [ebediyetin (ebedî fikrin) nüfuzu, yayılması]. Bu da, “ebedî fikrin” sahne üzerinde adeta beklenti (“hesaba katılması”), daha somut bir ifadeyle, sahne çalışmasının (bileşenlerin düzenlenmesinin), ebedî fikre hasredilmesidir/bırakılmasıdır -kurmacadan anbean kaçarak-. Ki *Apocalypsis cum figuris*'te cereyan eden de, bu olmuştur.

Badiou, “bir tiyatro temsili, rastlantıyı asla yok edemez”, derken, *Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı* şiiri için geçerli olanı, tiyatro için de geçerli hale getirmiştir. Bir sonraki bölümde, Badiou'nun, tiyatro için de geçerli kıldığını, *Apocalypsis cum figuris* prodüksiyonu için söz konusu hale getirmeye çalışacağız biz de. Böylece nihayet sözü, “tarihin devamına” [tarihin difüzyonuna (tarihin nüfuzuna, yayılmasına)] getireceğiz.

### *Samuel Zborowski'den İnciller'e, İnciller'den Apocalypsis cum figuris'e*

*Tiyatro Bir Karşılaşmadır* başlıklı söyleşide, yazar Naim Kattan'ın “Sizin bir yönetmen olarak metne verdiğiniz yer nedir?” sorusuna “Sorunun esası bu değildir. Esas olan karşılaşmadır.” cevabını verir Grotowski (Kattan, 1991, s.87). Grotowski, “karşılaşmadan”, “buluşmadan” bahis açar. [*Amerikan Karşılaşması* başlıklı, başka bir söyleşisinde şöyle der: “Oyunu gerçekleştirmeyin, onunla buluşun.” (Hoffman, Schechner, 1991, 103)]. Buna göre, söylenebilir ki bir metnin sahnelenmesi değil, yaşamımız içinde “hesaba katılmasıdır” (adeta “beklenişidir”), “karşılaşmada”/“buluşmada” söz konusu olan. Başka bir deyişle (Meillassoux'nun ifadesiyle) “verimsiz bir kurmaca” değil, metnin (metindeki gerçekliğin) “yaşamımız içinde tam manasıyla etkin kılınmasıdır” “karşılaşmada”/“buluşmada” bahis konusu olan. Grotowski, şunları söyler:

Hem yönetmen hem oyuncu için, yazarın metni bize kendimizi açma, kendimizi aşma, içimizde saklı olanı bulma ve başkalarıyla karşılaşma edimini gerçekleştirme, başka bir deyişle yalnızlığımızı aşma yetisini veren bir neşterdir. (Kattan, 1991, s.89)

Metni, “içimizde saklı olanı” “bulan/bulduran” bir “neşter” haline getiren (bizi kendimizden ibaret olmaktan çıkararak), metinle “karşılaşma”, metinde geçen eylemleri “hesaba katmaktır” [bu yazıya göre “karşılaşma” da -tıpkı Mallarmé'nin şiirinde olduğu gibi- bir aşkınlığı (burada metindeki aşkınlığı) “hesaba katıştır” (“hesaba katmak suretiyle aşkınlığı etkin kılıştır)

---

ortaya çıkacaktır. Aslında başından sonuna kadar (“Bir zar atımı”, diye başlar şiir) zarların durmadan dönüşleri olduğu söylenebilecek *Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı*, zarların durmayışında bir “Takımyıldız” gibi parlayarak, son bulur. Şiirde geçen imge ve eylemlerle sayfada görülenlerin bu şekilde örtüşmeleri, bir tür sonsuzluk izlenimi yaratır. Bu sonsuzluk izlenimi içinde mutlak, sanki kıpırdamaktadır. (Mallarmé, 2015, s.86-110)

(kurmacanın hiçbir hükmünün kalmamasıdır artık)]. Grotowski, tiyatrodaki, “buluşmadan” (“karşılaşma” için de aynı şekilde geçerlidir<sup>12</sup> burada söylenenler) başka yollar olduğuna da değinir; bununla birlikte, “eylemlerimiz tarafından yutulduğumuz”<sup>13</sup> andır (yalnızlığımızın aşıldığı andır) bu, tiyatrodaki<sup>14</sup> (Grotowski, 2008, s.41). Tarihin, açığa çıktığı an olduğu da söylenebilir bunun [metinle “buluşmanın” (metinde geçen eylemler tarafından ”yutulmanın”)].

İşte *Apocalypsis cum figuris*, söz konusu “yutulmanın”, bütünüyle sağlanmasıdır:

*Tiyatro Laboratuvarı*, 1965 yılının son ayında, şair Juliusz Slowacki'nin *Samuel Zborowski* isimli metni üzerinde çalışmaya başlar. Bir bütünlük taşımayan, bir tür düşsellik içinde ilerleyen, halüsinasyon atmosferine sahip bir metindir *Samuel Zborowski* (Osinski, 1986, s.94). Fakat provalar ilerledikçe metinden uzaklaşılacaktır. Metinde bulunmayan bir “Ortodoks papaz” imgesi doğar provalarda (Grotowski, 2008, s.43). Aslında Grotowski'nin bir izleniminden ibarettir söz konusu “Ortodoks papaz”: Oyuncu Antoni Jaholkowski (metinde geçen *Samuel Zborowski* ve *Avukat* rollerindedir), rollerini yerine getirirken, *Samuel Zborowski* ve *Avukat*'tan çok, bir “Ortodoks papazı” çağrıştırır Grotowski'ye. Grotowski, metinden kopmak pahasına, bu “Ortodoks papaz” imgesinin üstüne gidecektir.

Badiou'nun birinci, dördüncü ve beşinci tezlerinin doğrulandığını görürüz bu noktada. Buna göre metinde bir tür ebediyet içinde var olan, tamamlanmamış halde bulunan tiyatro-fikir (diğer bir deyişle ebedî fikir), daima rastlantı tarafından tamamlanır. Başka bir deyişle, tiyatro, zaman içinde/anlık olduğu için, ebedî fikir, adeta tutturulmaya çalışılır (tiyatro-fikrin rast gelmesi “beklenir” adeta) [ebedî fikir (ebediyet), doğrudan ifade edilemez; anda/anla icra edilmelidir (“Tiyatro ebediyetten zamana gider, zamandan ebediyete değil.”)]. *Tiyatro Laboratuvarı*'nın *Samuel Zborowski* provalarında da aynı hadise vuku bulur: Ebedî fikir

<sup>12</sup> “Karşılaşma” ve “buluşma”, birbirlerinden ayırt edilemezler: Tiyatroda her “karşılaşma”, giderek bir “buluşmadır”. “Buluşma”, her an bir daha, yeniden “karşılaşmadır”.

<sup>13</sup> “Buluşma, tiyatrodaki şüphesiz ki aslidir. Belki tek yol değildir tiyatrodaki, ama yaptıklarımız tarafından olabildiğince yutulduğumuz biricik yoldur.” (Grotowski, 2008, s.41)

<sup>14</sup> Katharsis'in sağlandığı an olduğunu da söylenebilir bunun [“*Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir (katharsis).*” (Aristoteles, 2001, s.22)]. Bilindiği gibi, Grotowski, *Yoksul Tiyatro*'nun peşindeydi. “*I Said Yes to the Past*” başlıklı söyleşisinde Grotowski, “[y]oksul olmanın, İncil’de geçen anlamıyla bütün dışsallıkları terk etmek (...)” demek olduğunu söyler (Croyden, 2006, s.90). Buna göre -yine aynı söyleşide- *Yoksul Tiyatro*'nun da, “(...) yalnızca insanın eylemlerine ve oyuncuyla seyirci arasındaki ilişkiye odaklanan (...)” bir tiyatro olduğunu dile getirir (Croyden, 2006, s.90). “Karşılaşmaysa”, yaşamımızı (çağımızı) belirli bir metindeki başka bir gerçeklikle (aşkınlıkla) “karşı karşıya getirmek” (yüzleştirmek) suretiyle, *Yoksul Tiyatro*'nun, “ödevini” (katharsis'in sağlanması), başka bir deyişle toplumsal işlevini yerine getirmesine yönelik bir hamledir. Konuyla ilgili bir araştırma için bakınız: *Grotowski Tiyatrosunda “Bütünsel Edim”* (Deniz, 2012, s.47-74)

(*Samuel Zborowski* ve *Avukat* rolleri), her nasılsa, rolleri icra eden oyuncunun dahi yerine getirdiğinin farkında olmadığı bir “Ortodoks papaz” tavrıyla tamamlanır/tutturulur.

Fakat esasında bu, bir “karşılaşmadır” (son tahlilde bir rastlantıdan ibaret olsa da): Grotowski’nin “Ortodoks papaz” izlenimi, Jaholkowski’nin, *Samuel Zborowski* ve *Avukat* rollerine verdiği bir tepkinin sonucudur. Başka bir deyişle, “Ortodoks papaz” imgesi, önce Jaholkowski’nin -Jaholkowski, farkında olmasa da-, sonra da Jaholkowski’yle birlikte Grotowski’nin, *Samuel Zborowski* metninin etkisini “hesaba katmalarından” doğmuştur. Dolayısıyla “Ortodoks papaz” imgesinin üstüne gitmek, bu “hesaba katışın” üstüne gitmektir (ayartılmışlık yolunu izlemek, aksiyon tarafından “yutulmayı” beklemek, kendimizle sınırlı olmamayı dilemektir). [Grotowski’nin, tiyatronun “rastlantısallığını”, “karşılaşmanın” (“hesaba katışın”) aşkınlığıyla dengelemek ister gibi bir hali vardır.]

Bir çağrışım daha yakalanır bu noktada: Jaholkowski’nin, *Samuel Zborowski* ve *Avukat* rollerini icra ediş tarzından doğan (Grotowski’de doğan) “Ortodoks papaz” imgesi, Grotowski’yi, yazar Fyodor Mihayloviç Dostoyevski’nin *Karamazov Kardeşler* romanında geçen *Büyük Engizisyoncu Hikayesi*’ndeki *Büyük Engizisyoncu* karakterine götürür (Grotowski, 2008, s.43-44). “Karşılaşmanın” netleşmesiyle (kesinleşmesiyle) ilgilidir bu (“Ortodoks papaz” izlenimi, Grotowski’nin zihninde *Büyük Engizisyoncu* karakterine dönüşür). Dolayısıyla Grotowski, Jaholkowski’nin, “Ortodoks papaz” izlenimini doğuran icrasıyla olan bağı koruyarak, *Büyük Engizisyoncu* imgesinin üstüne gitmeye başlar bu kez.

Bilindiği gibi, *Büyük Engizisyoncu Hikayesi*, *İsa*’yla yüzleşmedir (*İsa*’nın insandan bekledikleriyle, insanın tarihi arasında bir yüzleşme). *Büyük Engizisyoncu Hikayesi*’ne göre *İsa*, on altıncı yüzyılda, İspanya’da (Sevilla’da) yeniden görünür<sup>15</sup>. *Büyük Engizisyoncu*, *İsa*’yı derhal yakalatarak, zindana kapattırır. Yalnız başına *İsa*’yı görmeye gider. “Gelişlerinin” hesabını sorar. Yargılar *O*’nu (Dostoyevski, 2002, s. 279-280). Buradaki önemli husus, şudur ki; *Büyük Engizisyoncu Hikayesi*’ndeki *Büyük Engizisyoncu* karakteri, *İsa* karakteriyle vardır. Başka bir deyişle *Büyük Engizisyoncu* imgesinin üstüne gitmek, ister istemez, *İsa* imgesinin üstüne gitmek olacaktır. Daha başka bir deyişle, “Ortodoks papaz” imgesinin üstüne gitmek, iki ayrı karaktere çıkarır: (*Büyük Engizisyoncu Hikayesi*’nde geçen) *Büyük Engizisyoncu* ve *İsa*. Dolayısıyla *Büyük Engizisyoncu Hikayesi*’nde *Büyük Engizisyoncu*’dan başka, bir de *İsa* karakteri vardır burada üstüne gidilecek. Bu da, Grotowski

<sup>15</sup> İkinci Geliş: Birçok Hıristiyan’ın inandığı, *İsa*’nın yeryüzüne yeniden geleceği inancı. Dostoyevski’nin, *Büyük Engizisyoncu Hikayesi*’nde işlediği bu konu, *Apocalypsis cum figuris* çalışmasının da konusu haline gelecektir.



ve ekibini *Dört İncil*'e<sup>16</sup> götürecektir [*Dört İncil*, Hıristiyanlık dini için taşıdığı anlam dolayısıyla değil, “karşılaşmayı” temellendirmek üzere ele alınır burada. Buna göre, *Dört İncil*'de geçen, oyuncunun, yaşamı içinde “hesaba katacağı”, aksiyon tarafından “yutulacağı” sahneler üzerinde durulur provalarda<sup>17</sup> (*Büyük Engizisyoncu Hikayesi* için de aynı şekilde geçerlidir bu söylenenler)] (Grotowski, 2008, s.46). Öyleyse ebedî fikir (*Samuel Zborowski* ve *Avukat* rolleri), “Ortodoks papaz” tavrından sonra *Büyük Engizisyoncu* ve *İsa* imgeleri yerine getirilerek tamamlanmaya/tutturulmaya çalışılmaktadır şimdi de. Görüldüğü gibi, ebedî fikir, “tamamlanmaya” devam etmektedir. (fakat tam manasıyla tamamlanamayacak /tutturulamayacaktır). Çünkü “bir tiyatro temsili, rastlantıyı asla yok edemez” (çünkü tiyatro, zamana, ana, rastlantıya bağlıdır; “ebediyeti” ifade edemez). “Karşılaşma” -en azından *Apocalypsis cum figuris*-, işi değiştirecek, rastlantıyı ortadan kaldıracak, ebedî fikri tam manasıyla sağlayacaktır.

*Dört İncil*'de geçen kimi sahneler üzerine olan provalardan yola çıkarak, İsa'nın yaşamını anlatan bir yapıya varılır sonunda [Grotowski, yazar Ernest Renan'ın *İsa'nın Hayatı* adlı eserinin teatral türde olanına benzetir bu yapıyı (Kumiega, 1985, s.89)] {Jaholkowski, “on bir saatlik bir performanstan” bahseder [daha önceki bir yıllık ve *Dört İncil* üzerine olan dört aylık çalışmanın bir toplamı (daha doğrusu *Büyük Engizisyoncu Hikayesi* ve *Dört İncil* metinleriyle “karşılaşmaya” “hasredilmiş” bir tiyatro çalışması)] (Burzynski, 2015, s.99)}. Söz konusu yapıyla, *İnciller* adı altında bir kez seyirci karşısına çıkılır (20 Mart 1967 tarihinde). Gösterimden sonra Grotowski, mevcut yapıdan vazgeçerek, *İnciller* çalışmasına baştan başlamaya karar verir (Grotowski, 2008, s.47). Çünkü “metinle karşılaşma” sağlandığı halde (*Büyük Engizisyoncu Hikayesi* ve *Dört İncil* “hesaba katıldığı” halde)<sup>18</sup>, “metnin metinle karşılaşanlarla karşılaşması” (metinle karşılaşanların “hesaba katılması”) sağlanmamıştır (“karşılaşma”, eksik bırakılmıştır). Flaszen, “[m]ite kendi özerkliğini tanıdık. İncil'i sunarak, kendimizi geri çekmiştik” sözleriyle ifade eder bu durumu (Forsythe, 1994, s.165). Dolayısıyla Grotowski, metinle karşılaşanları, yani bizzat *Tiyatro Laboratuvarı* ekibini (Grotowski de dahil) “hesaba katacak” bir yapıya yönelecektir (çünkü

<sup>16</sup> İsa'nın yaşamını, yaptıklarını anlatan, sözlerini aktaran *Matta, Markos, Luka, Yuhanna İncilleri*. Hıristiyanlar'ın kutsal kitabı olan *Ahd-i Cedid (Yeni Ahid)*, bu dört kitapla başlar.

<sup>17</sup> Flaszen, bu konuda şunları söyler: “Belli bir metni ele alırken, Grotowski verili rolün oyuncuya bir kendini-analiz aracı olarak ne ölçüde hizmet edebileceğine dikkat ederdi; yani, kendisine verili olana oyuncu kendisiyle nasıl yanıt verebilir? Eğer oldu da, belirli bir sahne ya da rol oyuncuya bütün varlığıyla yanıt vermesini sağlayacak itkiyi vermediyse, o sahne atılırdı, böylece bütün yapı değişirdi.” (Forsythe, 1994, s.163) Flaszen'in söyledikleri, şüphesiz ki *Dört İncil* için de geçerlidir.

<sup>18</sup> *Samuel Zborowski* metni, artık geride kalmıştır.

Tiyatro Laboratuvarı ekibinin gerçekliği de, *Dört İncil* için bir aşkınlıktır) [Flaszen, biraz önceki sözlerine şöyle devam eder: “Çözüm bir gerçeklik noktası keşfetmek -bu, mitin sonuçlarının farkında olmaktı- için mitten uzaklaşmaktı. Eğer İsa kendini günümüzde açığa çıkarsa, başına neler gelirdi? Mecazi olarak söylemiyorum. Onunla ne yaptık? Onu nasıl görürdük? Kendini nerede açığa çıkarırdı? Fark edilir miydi acaba?” (Forsythe, 1994, 165)]. Başka bir deyişle, yapı (bileşenlerin “düzenlenmesi”), “metinle karşılaşanlarla karşılaşmaya” “hasredilecektir” bu kez de.

Metinle karşılaşanların da “hesaba katılması” (“düzenlemenin” buna “hasredilmesi”), *Apocalypsis cum figuris*’i doğuracaktır [işte “tarihin rüzgarı” da, bu arada (metin ile metinle karşılaşanların, birbirlerini “hesaba katışları” arasında) çıkacaktır (*Apocalypsis cum figuris*’in, metnin penceresiyle, metni icra edeceklerin pencerelerinin aynı anda açılmaları olduğu söylenebilir, bu bakımdan)].

*Apocalypsis cum figuris*’te “karşılaşmanın” (dolayısıyla da tiyatro sanatının) hayatımıza nasıl sızabileceğini, neyimiz olabileceğini (“bütünüyle yutulmayı” nasıl sağladığını, yaşamı nasıl açtığını) görmek, oldukça şaşırtıcıdır:

(*Apocalypsis cum figuris* anlatılırken, yazar Jennifer Kumiega’nın, *Apocalypsis cum figuris* başlıklı, *Apocalypsis cum figuris* çalışması birçok kez görülerek, yaratılmış tasvirinden yararlanılmıştır.)<sup>19</sup>

Boş bir zemin. Yerde yatan ya da oturan altı kişi. -Grotowski’ye göre, “belki de biraz sarhoşlar” (Grotowski, 2008, s.47)- Birbirlerine sataşmaya başlarlar. Derken bir şaka ortaya atılır: Aralarından biri (köşede kıvrılmış yatan, aralarında en gariban görüneni), *İsa*’dır. “Sen kurtarıcısın (...) Çarmıhta onlar için öldün.” (Kumiega, 1991, s.208) Böyle diyerek, alay ederler *İsa*, dedikleriyle. Derken diğerleri de, *Simun Petrus*, *Yahuda*, *Yuhanna*, *Maria Magdalena*, *Lazar* rollerine<sup>20</sup> bürünürler. Birbirlerine anında karşılık vermeye başlarlar.

<sup>19</sup> *Apocalypsis cum figuris* ismi, yazar Thomas Mann’ın *Doktor Faustus* adlı romanından gelir. Romanın kahramanı besteci Adrian Leverkühn, başyapıtına *Apocalypsis cum figuris* ismini verir. Leverkühn, eserine bu ismi verirken, ressam Albrecht Dürer’in *Apocalypsis cum figuris* başlıklı ahşap baskılarından esinlenmiştir. *Doktor Faustus*’un Türkçe çevirisini yayına hazırlayan Şebnem Sunar, *Apocalypsis cum figuris*’i Türkçe’de “Resimli Mahşer” ifadesiyle karşılar (Sunar; Mann, 2013, s. 460).

<sup>20</sup> Simun Petrus, Yahuda ve Yuhanna, İsa’nın On İki Havari’sinden (her biri İsa’nın yakın dostu olan; İsa’nın, dini yaymakla görevlendirdiği on iki yardımcısı) üçüdür. Simun Petrus, İsa’nın baş havarisidir. Roma Katolik Kilisesi’ince İsa’nın vekili olarak görülür [*Apocalypsis cum figuris*’teki *Simun Petrus*, Jaholkowski’nin “Ortodoks papaz” tavrıyla örtüşen *Büyük Engizisyoncu* karakteridir (Jaholkowski’nin *Büyük Engizisyoncu*’su, *Apocalypsis cum figuris*’te *Simun Petrus* karakterine yedirilir). Buna göre, *Apocalypsis cum figuris*’teki *Simun Petrus*, İsa’ya karşı olan bir *Simun Petrus*’tur (*Büyük Engizisyoncu Simun Petrus*’tur)]. Yahuda, İsa’ya ihanet

Örneğin, *Simun Petrus* rolünde olanın, *Büyük Engizisyoncu*'nun sözleriyle İsa'ya yönelttiği protestoya, şair Thomas Stearns Eliot'ın dizeleriyle<sup>21</sup> (*Kül Çarşambası* şiirinde geçen sözlerle) karşılık verir İsa yerine koyulan kişi (Kumiega, 1991, s.209-210). Bu sözler, bu insanlara nereden gelmiştir? Elbette herkes, her metni bilebilir; ama bu kişiler, bu sözleri, bu metinleri adeta yeniden doğurmaktadırlar. Tıpkı altısının birden, *Dört İncil*'de geçen kimi sahneleri aralarında yeniden doğurdıkları gibi (başka bir deyişle özellikle *Dört İncil*'le olan "karşılaşma" söz konusudur burada)... Bu altı kişi, giderek "rollerine" ait eylemler tarafından "yutulmaya" başlarlar<sup>22</sup>. Öyle ki, Kumiega, *Apocalypsis cum figuris*'in belirli bir anını tasvir ederken, "yutulma", demez; ama şu ifadeleri kullanır:

Bu noktadan sonra ortaya konan aksiyonlar kendi uyarıları tarafından tüketilirler ve olaylar hızla ve kaçınılmaz olarak kendilerinin ayrılmaz parçasını oluşturan ve önceden kestirilemeyen sonuçlara gider. (Kumiega, 1991, s.223)

Gerçekten, belirli birisinin, İsa olduğu hakkındaki bir şakanın ["şaka", İsa'yla "karşılaşmanın"; başka bir deyişle "şaka" yoluyla, İsa'nın (İsa mitinin), yaşanan gerçeklik içinde "hesaba katılıvermesinin"; giderek, yaşanan gerçeklik içinde İsa miti tarafından "yutulabilmenin" yöntemidir burada] açığa çıkardıklarından, kimse kendini alamamaktadır şimdi. İsa, *Simun Petrus*, *Yahuda*, *Yuhanna*, *Maria Magdalena*, *Lazar*, birer "rol" olmaktan çıkarlar. Örneğin, İsa yerine koyulan kişinin karşısında, *Simun Petrus*'un, *Yahuda*'nın, *Yuhanna*'nın, *Maria Magdalena*'nın, *Lazar*'ın yaptıklarından ve söylediklerinden başkası yapılamamakta ve söylenememektedir şimdi de. Aynı şekilde İsa yerindeki kişi de, İsa'nın (*Dört İncil*'de) yaptıkları ve söylediklerinden başkasıyla ifade edememektedir şimdi kendisini.

Her şey bir "şakadan" ibaret olduğu için, yani yalnızca gerçekten ibaret olmadığı için ("altı kişi", artık o, aralarında eğlenen altı kişiden ibaret olmadıkları için), "şaka" ilerledikçe, durmadıkça, eylemler, aynı zamanda "İsa'nın, *Simun Petrus*'un, *Yahuda*'nın, *Yuhanna*'nın, *Maria Magdalena*'nın, *Lazar*'ın da eylemleri" oluverirler ["şaka" yoluyla, "karşılaşılan

---

edişiyile anılır. Yuhanna, *Yuhanna İncili*'nin yanında, *Ahd-i Cedid*'in (*Yeni Ahid*'in) son kitabı olan *Yuhanna'nın Vahyi*'ndeki (iki Yuhanna'nın aynı kişi olup olmadıkları tartışmalıdır) vizyonlarıyla tanınır (her türlü bilinci zorlayacak bir tanrısallıkla dolu oldukları söylenebilir bu vizyonların). Maria Magdalena, insanın tensel ve tinsel varlığının, insanda yarattığı kargaşanın, kavrayış kattığı birisidir. Lazar'ın, öldükten sonra İsa tarafından diriltildiğine inanılır. (Bu "altı isim" de direkt *Dört İncil*'e gönderdikleri halde, tıpkı *Simun Petrus* örneğinde olduğu gibi, *Dört İncil*'de geçen halleriyle birer "karşılaşmadırlar" aynı zamanda.)

<sup>21</sup> Eliot'ın dizeleri, *Apocalypsis cum figuris*'e sonradan dahil edilmişlerdir (yani Eliot'ın dizeleriyle de bir "karşılaşma" söz konusu değildir). *Apocalypsis cum figuris*'teki "karşılaşmaya" ait kimi anlar, Eliot'ın dizelerine yedirilmişlerdir *Apocalypsis cum figuris*'te.

<sup>22</sup> "Karşılaşmanın", "karşılaşana" da, "karşılaşılan" da "nüfuz etmeye" başlaması olduğu da söylenebilir bunun ("yutulmanın").

gerçeklik” de, “karşılaşmanın gerçekliği” de, aynı anda “hesaba katılmış” olurlar (“iki taraflı”/“tam” bir “karşılaşma”, “yutulmanın” da başlamasıdır)].

*Apocalypsis cum figuris*’teki “yutulmayı” (bize göre) en iyi, Flaszen’in “seyircinin yutulmasıyla” ilgili anlattığı bir anekdot ortaya koyar (“seyircinin yutulmasının”, *Apocalypsis cum figuris*’teki “yutulmanın” “yayılması” olduğu söylenebilir). Flaszen de “yutulma”, demez; ama seyircinin *Apocalypsis cum figuris*’e tepkilerini anlatırken, o da şu ifadeleri kullanır (bu yazı, “tarihin devamı” görüşüne Flaszen’in anlattığı bu anekdotan yola çıkarak varmıştır):

Oyuncular seyircilerin etkin katılımını hesaba katmaya hazırlıklıydılar. (**Apocalypsis**’te ara sıra, bazılarının sinir krizleri içinde salondan çıkartılması gerekmişti.) Eğer birisi aksiyona katılmaya çalışırsa, oyuncular onu özümseyip zararsız hale getirmek zorundaydılar. Kişi histerik miydi? Onu sakinleştirir ve yerine gönderirlerdi. Avustralya’da, genç bir kız Ciemny’i teselli etmek için şefkatle aksiyon katıldı. Bu bir süre devam etti çünkü bunu insancıl ve yumuşak bir şekilde yaptı. Bu bir **Pieta**’ydı. Oyuncular bundan sıkı sık bahsederler.<sup>23</sup> (Forsythe, 1994, s.148)

“Ciemny”, *Apocalypsis cum figuris*’teki “sonradan İsa sayılan kişinin” ismidir [oyuncu Ryszard Cieslak tarafından icra edilir. Flaszen, “Ciemny” isminin “bir masum”, “kolayca aldatılabilen budala”, “sıkça biçimi bozulan -ama düzenli komünionda doğaüstü olan şeyler tarafından”- gibi çağrışımları olduğunu yazar (Flaszen, 1991, s.195)]. Pieta’ysa, Meryem’in, çarşıdan indirilen İsa’yı, kucağında taşıyışı imgesinin tasvir edilmesidir (Yavuz, Yüzgüller, 2016, s.2). “Pieta”, bir güzelleme ya da bir tür analogi olarak da okunabilir burada. Fakat icra edilen İsa miti tarafından “yutulmanın” bir neticesiyse (bu yazı, yukarıda anlatılan, “genç kızın” “Ciemny’i teselli etmek için şefkatle aksiyona katılmasının”, “rastlantı” olmadığını iddia ediyor; diğer bir deyişle “genç kızın” *Apocalypsis cum figuris* karşısında Meryem’leştğini öne sürüyor), bahsi geçen “Pieta anında”, genç kız/Meryem ve Cieslak/Ciemny-İsa, -tıpkı Mallarmé’nin şiirinde olduğu gibi- bir *Takımyıldız*’ın beliriverdiği noktalar haline gelirler (arkada ilkiyle iç içe, *daha büyük bir Takımyıldız: genç kız/Meryem, İsa, Simun Petrus, Yahuda, Yuhanna, Maria Magdalena, Lazar*): Bir tür “*ebediyet anı*” (*ebediyet tarafından “yutulma”*)! Badiou’nun beşinci tezinde geçen Mallarmé göndermesinin, yerini bulduğunu görürüz burada: “Ebedî” fikir (*Samuel Zborowski* ve *Avukat* rolleri), “Ortodoks papaz” tavrından ve *Büyük Engizisyoncu* karakteri ve (*Büyük Engizisyoncu Hikayesi*’ndeki) İsa karakterinden sonra bir daha “tamamlanmaz”; İsa mitiyle [“karşılaşılana” da (*Dört İncil*), “karşılaşana” da (*Tiyatro Laboratuvarı*) aynı şekilde “hesaba katarak”) “karşılaşmanın” neticesinde İsa’nın, *Simun Petrus*’un, *Yahuda*’nın, *Yuhanna*’nın, *Maria*

<sup>23</sup> Vurgular, alıntının alıntılıandığı metne aittirler.

*Magdalena*'nın, *Lazar*'ın ve *genç kız/Meryem*'in eylemleri tarafından “yutularak”, yerini bulur. Başka bir deyişle, bahis konusu olan, artık “zamanda”/“zaman içinde”, “zaman sınımasında” vuku bulan bir “tamamlanış” değildir; “ebediyet” içindeki yerine geliştir (bir “Takımyıldız” oluştur) [aksiyon tarafından “yutulmanın” aşkınlığının, tiyatronun rastlantısallığına (anlık oluşuna) galebe çalmasıdır]; daha başka bir deyişle “rastlantının ortadan kalkmasıdır” (“karşılaşılan” kadar, “karşılaşan” da yer aldığı bir “karşılaşmada”; “icra edilen mit tarafından yutulmakta”; o genç kız gibi, farkında bile olmadan *Meryem*'leşivermekte rastlantıdan eser yoktur. Bu rastlantısızlıkta tarihin rüzgarı esmeye başlar.).

Burada vuku bulan hadise [icra edilen mit (İsa miti) tarafından “yutulma”], “tarihin difüzyonu” (tarihin nüfuzu, yayılması) olarak tanımlanabilir (tıpkı Mallarmé'nin şiirinde “ilahî olanın difüzyonu” gibi); başka bir deyişle *İsa*'ya, *Simun Petrus*'a, *Yahuda*'ya, *Yuhanna*'ya, *Maria Magdalena*'ya, *Lazar*'a, *Meryem*'e ait anların, mevcut ana “nüfuzu, yayılması”<sup>24</sup>... Peki inanç alanına girmeden, “bu anlardan” “tarih”, diye söz edilebilir mi? İşte *Apocalypsis cum figuris*, bunu yapabilmeyi mümkün kılar [özellikle Flazsen'in anlattığı “Pieta” anında, bu, rahatlıkla seçilebilir: Buna göre, genç kızla Ciemny, “birbirlerini nasıl gereksindiklerini”<sup>25</sup>, -farkında olmadan- “Meryem'le *İsa*'ya ait bir anda” bulurlar (aksiyon tarafından “yutulmuşlukta” *Meryem*'le *İsa*'ya ait olan -her neyse-, bir şekilde aksiyona “nüfuz eder”, “yayılır”) (Oral, 1994, s.89)]. Grotowski, bu yazının temel kaynağı olan *On the Genesis of Apocalypsis* başlıklı yazısında, Flazsen'in anlattığı anekdotu değil, fakat *Apocalypsis cum figuris*'teki gerçekliklerin (*Dört İncil*'de geçenlerle yaşanan anın gerçekliğinin) iç içe kaynaşmalarını “tarihin yoğunlaşması” olarak tanımlar (Grotowski, 2008, 51). Bu, şu anlama gelir ki, “tarihte” bir şeyler olmaya başlamaktadır *Apocalypsis cum figuris*'te [tarih, adeta genişlemeye başlamaktadır (tam bir “karşılaşmanın”, “buluşmanın”, aksiyon tarafından “yutulmanın” sonucudur bu)]: Grotowski, bu yazıda, “karşılaşma” konusunun üzerinde durulan satırlarda alıntılanan bir cümlede “karşılaşmayı” “yalnızlığımızın aşılmasıyla” ilintilendiriyordu. İşte *Apocalypsis cum figuris*'teki “tarihin yoğunlaşması” (“tarihte olmaya başlayan”, “tarihin genişlemesi”), “yalnızlığımızın aşılmasıdır” (kendimizden ibaret olmaktan

<sup>24</sup> Burada söz konusu olan, aşkın bir andır.

<sup>25</sup> “Birbirlerini nasıl gereksindikleri” ifadesi, yazar Zeynep Oral'ın, *Apocalypsis cum figuris* prodüksiyonunun, 1975 yılına ait bir icrasıyla ilgili izlenimlerini anlattığı *Arayışın Zorlu Yolları* başlıklı yazıda geçen şu satırlardan esinlenerek oluşturulmuştur: “Ama izledikçe... izledikçe... iyilikle kötülüğün çatıştığını anlıyordum... İyiliğin kötülüğe çevrilebileceğini, sevginin sevgisizliğe, giderek düşmanlığa dönüşebileceğini anlıyordum... İnsanoğlunun birbirine müthiş gereksinmesi olduğunu anlıyordum.” (Oral, 1994, s. 89) Oral'ın izlenimlerinin de, *Apocalypsis cum figuris*'teki “karşılaşma”/“buluşma” tarafından “yutulmakla” ilgili oldukları söylenebilir.

kurtulmaktır). Buna göre *Apocalypsis cum figuris*'teki gerçeklikler (*Dört İncil*'de geçenler ve yaşanan anın gerçekliği), eksiksiz bir "karşılaşmada" birbirlerinin gerçeklikleri, birbirlerinin devamı, birbirlerinin "tarihleri" olurlar giderek: İster istemez bir parçası olduğumuz tarih [tarihin difüzyonu (nüfuzu, yayılması) yoluyla] *İsa*'da, *Simun Petrus*'ta, *Yahuda*'da, *Yuhanna*'da, *Maria Magdalena*'da, *Lazar*'da, *Meryem*'de "devam eder"; *İsa*, *Simun Petrus*, *Yahuda*, *Yuhanna*, *Maria Magdalena*, *Lazar*, *Meryem*'se, "bizim tarihimizde" (?) devam ederler *Apocalypsis cum figuris*'te. Tabir caizse, "tarih" (tekerrür etmez) "devam eder" *Apocalypsis cum figuris*'te.

## SONUÇ

Aslında mesele tiyatronun esasında ne olduğuyla ilgilidir: *Apocalypsis cum figuris*, tiyatro, kurmacadan ibaret olmadığına, tiyatronun ne olmaya başladığının adeta denenmesidir. Buna göre tiyatro, her şeyden önce -hatta bir bakıma tiyatro olmaktan da önce- bir "karşılaşmadır". Yani bir varlıkla "karşı karşıya gelmektir" [bir sahnenin (tiyatroya tahsis edilmiş bir mimarinin) yokluğunda bu, tam olarak ortaya çıkar]: Tiyatroyla ilgilenmek, ister istemez, "karşılaşan", giderek, "karşılaşılan" olmaktır. Ele alınan metin, yerine getirilen eylem için de geçerlidir bu söylenenler: Tiyatro sanatında metin de, metinle gelen eylem de, (önce) bir "karşılaşmanın" konusudurlar, başka bir deyişle yalnızca onları icra edecek olana ait değildirler, aslında tamamen bir başkasına aittirler (örneğin tarihin, mitlerin, edebiyatın malıdır). İşte *Tiyatro Laboratuvarı*, metnin (sözün) ya da eylemin üzerindeki bu yükü "hesaba katar".

*Tiyatro Laboratuvarı*'nın adının, *Tiyatro Laboratuvarı* (1966'dan sonra aynı zamanda *Oyunculuk Yöntemini Araştırma Enstitüsü*) olması da, tam da bundandır: Bir metni sahnelemekten önce, metni o metin yapanın ne olduğuyla; sözün, nereden kopup geldiğiyle ilgilenir *Tiyatro Laboratuvarı*. Bir eylem, yerine getirildiğinde, tam olarak neyin, yerine getirilmiş olduğunu (hesapta olmadan ortaya çıkıveren -yerine getiren oyuncunun dahi farkında olmadığı- "Ortodoks papaz" tavrı bir kere daha hatırlansın); bir eylemi yerine getirenin, aslında kim olduğunu bulmaya çalışır... Aslında tiyatroyla ilgilenen herkesin karşı karşıya olduğu meselelerdir bunlar. Fakat *Apocalypsis cum figuris*'te, çalışmanın (giderek prodüksiyonun) kendisi haline gelirler [*Apocalypsis cum figuris*, söz konusu meselelerin bir çözüme kavuşturulmasından ibarettir (*Apocalypsis cum figuris*'in önceden

“tasarlanmamışlığı” da, söz konusu meselelere bir çözüm getirmeye çalışmaktan ibaret oluşuyla ilgilidir)]. Başka bir deyişle metindeki, metinle gelen eylemdeki aşkın yanın sağlanmasıdır *Apocalypsis cum figuris*. Buna göre *Apocalypsis cum figuris*'te sağlanan aşkınlığa nüfuz edebilmek maksadıyla, Badiou'nun, içinde, bir metindeki gerçekliğin (ebedî fikrin) sahnede mutlak manada nasıl karşılanabileceğini tartıştığı tez üzerinde durulmuş ve söz konusu tezin gönderdiği, *Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı* şiirinden yola çıkarak, aşkınlığın “hesaba katılmak” (“beklenmek”) suretiyle etkin kılınışından bahis açılmıştır. Ve bu doğrultuda, Grotowski'nin, tiyatronun esası olarak gördüğü “karşılaşma” da, metindeki/metinle gelen eylemdeki aşkınlığı “hesaba katış” ve “hesaba katmak yoluyla etkin kılış” olarak ele alınmıştır. Ardından *Tiyatro Laboratuvarı*'nın *Samuel Zborowski* metniyle olan “karşılaşmasından” bahsedilmiştir. Söz konusu “karşılaşma”, çağrışımlar yoluyla, “*Büyük Engizisyoncu Hikayesi* ve *Dört İncil* metinleriyle olan karşılaşmaya” dönüşür. Özellikle “*Dört İncil*’le olan karşılaşmanın” sonucunda *Tiyatro Laboratuvarı*'nın gerçekliği de *Dört İncil* için bir aşkınlık haline gelir -tıpkı *Dört İncil*'in de “karşılaşmada” *Tiyatro Laboratuvarı* için bir aşkınlık oluşu gibi-. “*Dört İncil*’le olan karşılaşmada” “karşılaşılanın” kadar “karşılaşmanın” gerçekliğinin de “hesaba katılması” -ki *Apocalypsis cum figuris*'i doğuran da budur-, birbirleri için aşkın olan gerçeklikleri birbirlerinin gerçeklikleri, birbirlerinin devamı, giderek birbirlerinin tarihleri haline getirir. *Apocalypsis cum figuris*'te böylece, metinde geçen “tarihin” “şimdide”, “şimdinin” metinde bulunan “tarihte” “devam ettiği” bir yol açılır. “Tarihin” zamanın bütün yönlerinde “devam etmesi”, “yoğunlaşmasıdır” bu. *Apocalypsis cum figuris* (dolayısıyla da tiyatro), metinle/tarihle bu türden bir “buluşmanın” (“Takımyıldız” olmanın) “hesaba katılışı”, nihayet “yerine gelişidir”.

## KAYNAKÇA

### Kitaplar

Aristoteles (2001). *Poetika* (İ.Tunalı,Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Avery R., Bezmez S., Edmonds A. G. ve diğerleri (editörler) (1992). *Redhouse*. İstanbul: Milliyet Tesisleri.

Badiou, A. (2017). *Başka Bir Estetik-Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuz* (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Burzynski, T. (2015). *Curiosity and a Readiness to Search for the New-Antoni Jaholkowski Talks to Tadeusz Burzynski* (D, Jamieson, A. Karsznia, tr.). P. Allain, G. Ziolkowski (Eds.). *Voices From Within: Grotowski's Polish Collaborators* (s. 95-99), London: Routledge Taylor and Francis.

Croyden, M. (2006). *"I Said Yes to the Past": Interview with Jerzy Grotowski/Margaret Croyden* (H. Klibbe, tr.). L. Wolford, R. Schechner (Eds.). *The Grotowski Sourcebook* (s. 90-93). Digital Printing: Rotledge.

Dostoyevski, F. M. (2002). *Karamazov Kardeşler* (E. Altay, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Fried, M. (1998). *Art and Objecthood*. United States of America: The University of Chiago Press.

Kumiega, J. (1985). *The Theatre of Grotowski*. London and New York: Methuen.

Mallarmé, S. (2015). *Stéphane Mallarmé* (Ö. Aygün, Çev.). İstanbul: Edebi Şeyler.

Meillassoux, Q. (2012). *The Number and the Siren-A Decipherment of Mallarmé's Coup De Dés* (R. Mackay, tr.). UK: Sequence Press.

Oral, Z. (1994). *Karanlıkta Işık*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

Osinski, Z. (1986). *Grotowski and His Laboratory* (L. Vallee, R. Findlay, tr.). New York: PAJ Publications.

Pearson, R. (2021). *Stéphane Mallarmé* (Z. Ünalın, Çev.). İstanbul: Runik Kitap.

Suner, Ş. (yayına hazırlayan); Mann T. (2013). *Doktor Faustus*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.



## Tezler

Deniz, D. Ü. (2012). *Grotowski Tiyatrosunda "Bütünsel Edim"* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

## Dergiler

Flaszen, L. (1991). *Apocalypsis cum figuris* (A.C. Yalaz, Çev.). Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi, Sayı: 4, 191-201.

Forsythe, E. (1994). *Ludwik Flaszen'le Söyleşi* (Ç. Genç, Çev.). Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi, Sayı: 5, 139-170.

Hoffman, T.; Schechner, R. (1991). *Amerika Karşılaşması* (A. C. Yalaz, Çev.). Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi, Sayı: 4, 91-111.

Kattan, N. (1991). *Tiyatro Bir Karşılaşmadır* (S. Saral, Çev.). Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi, Sayı: 4, 87-90.

Kumiega, J. (1991). *Apocalypsis cum figuris-Çeviri ve Kişisel Değerlendirme* (H. Gürel, Çev.). Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi, No: 4, 205-234.

## Elektronik Kaynaklar

Grotowski, J. (2008). *On the Genesis of Apocalypsis* (K. Salata, tr.). The Drama Review, 52(2), 40-51, 12.11. 2023, <http://www.jstor.org/stable/25145513>.

Yavuz, S.; Yüzcüller, S. (2016). *Acıyı Okumak: Temsil ve İfade Bağlamında Pieta Betimleri*. Art-Sanat, 5, 47-62. Erişim: 12.11.2023, chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/780408.

Başvuru Tarihi: 30.11.2023 / Kabul Tarihi: 03.01.2024 / Özgün Makale

## ADAKALE TÜRKÜLERİNİN YENİDEN YAPILANDIRILMASI İÇİN BİR ALGORİTMİK KOMPOZİSYON YÖNTEMİ ARAYIŞI

Şule YILDIZ<sup>1</sup>  
Duygu GÜVENER<sup>2</sup>  
Cenk GÜRAY<sup>3</sup>

### ÖZ

*Tuna bölgesinde Balkan halklarıyla çok kültürlü bir yaşamı paylaşan Adakale, Romanya ile Sırbistan arasında en stratejik yerleşim birimlerinden biri olmuştur. 1970 yılında bir baraj inşa edilmesi sonucu Tuna'nın suları altında, tarihi bir hatıra olarak kalmıştır. Bu çalışma, saklı Adakale türkülerinin makine öğrenmesi yöntemleriyle yeniden yapılandırılmasını sağlayarak, bu bölgenin kültür mirasını korumayı ve kültürlerarası iletişimin sürekliliğine katkıda bulunmayı hedeflemektedir.*

*Adakale ve yakın çevresinde daha önce derlenmiş sözlü ve yazılı halk müziği eserleri araştırmamızın veri kaynaklarını oluşturmaktadır. Bu eserler incelenerek bölgede en çok kullanılan makam-motif ve ritim yapıları tespit edilmiştir. Ezgisi elimizde bulunmayıp sadece sözü olan eserler için Markov zincirleri ile ezgi üretimi yapılmış; üretilen ezgi, bölgede sıklıkla kullanılan ritmik kalıplar arasından seçilen bir tanesi üzerine oturtulmuştur. İkinci bir yaklaşım olarak, Adakale yöresi türkülerinde görülen motifik çeşitlemeler incelenerek, yeni eser üretiminin tamamen motifik çeşitlemelerle yapılmasına çalışılmıştır. Eserlerin analizinde "makamsal ezgi çekirdeği" yaklaşımı kullanılmıştır. Bu yaklaşıma göre ezgi çekirdeği içindeki perdeler işlevlerine göre merkez tanımlayıcı, ortak tanımlayıcı, pekiştirici ve süsleyici perdeler olarak tanımlanmaktadır. Bu sesler arası iletişim, gerilim-çözülüm ilişkisi, denge ve dengesizlik halleri, bir sistemdeki rastgelelik ve düzensizliği tanımlayan "entropi" kavramı ile de ilişkilendirilmiş, ezgi üretim metodolojisi oluşturulurken bu kavramdan faydalanma imkanları değerlendirilmiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** Adakale, Markov zincirleri, algoritmik kompozisyon, yeniden yapılandırma, ezgisel motif.

<sup>1</sup> Doktora öğrencisi, Erciyes Üniversitesi, 4040340037@erciyes.edu.tr  
ORCID ID: 0000-0002-4399-395X

<sup>2</sup> Doktora öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi, duygu.guven@hacettepe.edu.tr  
ORCID ID: 0000-0001-6673-5614

<sup>3</sup> Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi, cenk.guray@hacettepe.edu.tr  
ORCID ID: 0000-0002-9410-725X

## A SEARCH OF AN ALGORITHMIC COMPOSITION METHOD FOR THE RECONSTRUCTION OF ADAKALE SONGS

### **ABSTRACT**

*In the region of the Danube, Adakale, which shares a multicultural life with the Balkan peoples, has been one of the most strategically located settlements between Romania and Serbia. As a result of the construction of a dam in 1970, Adakale remained submerged under the waters of the Danube, preserved only as a historical memory. This study aims to reconstruct the hidden Adakale folk songs using machine learning methods, aiming to preserve the cultural heritage of the region and contribute to the continuity of intercultural communication.*

*Previously compiled oral and written folk songs in Adakale and its surroundings have been the data sources for our study. By examining these works, the most used makam-motif and rhythmic structures in the region have been identified. For songs where only lyrics are available and the melody is unknown, melody generation has been done using Markov chains. The generated melody has been placed on one of the rhythmic patterns frequently used in the region. As a second approach, by examining motif variations seen in Adakale folk songs, a new melody has been composed entirely through motif variations. "Melodic nuclei" approach has been used for the analysis of folk songs. According to this approach, the pitches in the melodic nuclei are defined as central identifier pitches, co-identifier pitches, reinforcing pitches and ornamental pitches based on their functions. The relation between these sounds, tension-resolution relationships, and balanced-unbalanced rests have been associated with the concept of "entropy," which defines randomness and disorders in a system. While forming the melody generation methodology, the potentiality of benefiting from this concept has been evaluated.*

**Keywords:** *Adakale, Markov chains, algorithmic composition, reconstruction, melodic motif.*

## GİRİŞ<sup>4</sup>

Tuna nehri üzerinde, Sırbistan ve Romanya arasında yer alan Adakale, 1970 yılında bir baraj inşa edilmesi sonucu Tuna'nın sularına karışmıştır. Nüfusunun çoğunu Türklerin oluşturduğu bu küçük ada, kültürleri bir araya getiren bir köprü görevi üstlenmiştir. Tuna boylarında stratejik bir Osmanlı yerleşim birimi olan Adakale'nin tarihle tek bağlantısı, suyun altında kalan kültürel mirasıdır.

Bu çalışma, Adakale'nin saklı türkülerinin yeniden yapılandırılması için, algoritmik kompozisyon yöntemlerinden faydalanmayı amaçlamaktadır. TÜBİTAK 3005-Sosyal ve Beşeri Bilimlerde Yenilikçi Çözümler Araştırma Destek Programı tarafından desteklenen 122G016 numaralı proje kapsamında gerçekleştirilen analizler sayesinde, Adakale türkülerini farklı yaklaşımlarla yeniden yapılandırmak, müziği olmayan eser sözlerini bilgisayar destekli ezgi üretimleriyle yeniden canlandırmak ve böylece bölgenin kültür mirasını korumak ve kültürlerarası iletişimin sürekliliğine katkıda bulunmak mümkün olabilecektir.

### 1. Adakale: Tarihçesi, Önemi ve Arşiv

Adakale, Tuna nehrinin Sırbistan ile Romanya sınırını çizdiği bölgede Demirkapı geçidinde yer alan küçük bir adaydı. 1970 yılında Yugoslavya ve Romanya arasında yapılan anlaşmayla bir baraj inşa edilmesi sonucu sular altında kalmıştır. Stratejik öneme sahip bir Osmanlı yerleşim birimi olan Adakale, tarih boyunca siyasi çalkantıların görüldüğü Tuna bölgesinde hakimiyet kurmak için girilen savaşların odak noktasında olmuş ve çok defalar el değiştirmiştir. 1923'te imzalanan Lozan Antlaşmasıyla Romanya'ya bırakılan Adakale, Osmanlı'nın Balkanlardaki son toprağı olarak bir hatırayı simgeler. Balkan topraklarındaki kültürler arası çeşitliliğin ve ortak yaşam kültürünün izlerini taşır.

Türk kaynaklarında Ada-i Kebir olarak anılan Adakale, yaklaşık beş yüz yıl Osmanlı egemenliğinde kalmıştır. Osmanlıların, Avusturyalıların sıkça yaptığı saldırıları önlemek amacıyla adadaki kasabanın çevresini surlarla çevirdikleri için adaya bu ismin verildiği söylenmektedir. Orşova Adası olarak da bilinmektedir. Romence kaynaklarda Ada-Kaleh ismi kullanılmıştır (Popescu-Judetz, 2006, s.16).

<sup>4</sup> Bu çalışma, TÜBİTAK 3005-Sosyal ve Beşeri Bilimlerde Yenilikçi Çözümler Araştırma Destek Programı tarafından desteklenen 122G016 numaralı proje kapsamında gerçekleştirilmiştir.

Adakale, Tuna nehrinin Macar ovalarından çıktıktan sonra Transilvanya Alpleriyle Banat dağları arasında açtığı Demirkapı Boğazı'nın 4 km. yukarısındaydı. İnciciyan ve Andreasyan'a göre Demirkapı Boğazı tehlikeli girdapların olduğu bir yer olması nedeniyle bu bölge, eski coğrafyacılar tarafından "Tuna uçurumu" olarak adlandırılmıştır. Buraya eskiden zincirle kapatılmış olduğu için Demirkapı ismi verildiği söylene de bütün zor geçitlere bu isim verilmekteydi (İnciciyan ve Andreasyan, 2012, s.25).

Tarih boyunca Adakale Orşova'nın parçasıydı. Orşova üzerinde hakimiyet kuran, Adakale'yi de ele geçirmiş oluyordu. Birinci Dünya Savaşında Orşova'nın Romanya'ya bırakılmasıyla Adakale, Romanya ve Sırbistan sınırı arasında kalmıştı. Tuna nehrinin ormanlarla kaplı dik yamaçları arasında Orşova'nın aşağısında bulunan Adakale'nin uzunluk ve genişliği çeşitli kaynaklarda farklılık göstermektedir. Popescu-Judetz adanın 800 m. uzunluk ve 200 m. genişlikte olduğunu söylerken Özel, Adakale'nin uzunluğunun 1500 m, genişliğinin 500 m., yüzölçümünün yaklaşık 2 hektar kadar (Özel, 2002, s. 227) olduğunu belirtmektedir.

Osmanlıların adadaki varlığı on dördüncü yüzyılın sonu ile on beşinci yüzyılın başlarına tekabül etmektedir. Yıldırım Bayezid'in hükümdarlığı döneminde Vidin ve Orşova kısa süreliğine işgal edilmiş, 1417'de de Sultan 1. Mehmet tarafından Severin kalesi alınmıştır. Sonraki dönemlerde ada, Avusturyalılar, Macarlar, Sırlar ve Osmanlıların egemenliğine girmiş, 1521 yılında Belgrad'ın fethedilmesiyle Feth-i İslam ve Orşova Osmanlı hakimiyetinde kalmıştır. Tarihi boyunca işgal edilen, saldırıya uğrayan, bölgeye egemen olmak isteyen güçler arasında el değiştiren Adakale'nin kaderini 1923 yılında imzalanan Lozan Antlaşması belirlemiş, bu antlaşmayla Adakale, Romanya toprağı sayılmıştır (Ağanoğlu, 2015, s. 47).

Adakale, 1970 yılında bir baraj inşa edilmesiyle Tuna'nın suları altında kalsa da suyun altında zengin bir kültür hazinesi saklamaktadır. Adakale ve çevresinin halk ezgilerinin araştırılarak yeniden ortaya çıkarılması suyun altında kalmış kültür değerlerinin Anadolu ve Balkanların ortak belleğine tekrar aktarılmasına katkı sağlayabilecektir.

Adakale'nin saklı türkülerinin makine öğrenmesi yöntemleriyle yeniden yapılandırılmasını amaçlayan çalışmamızda yapılacak analizler için bölgede daha önce yapılmış derleme çalışmalarından yararlanılmıştır. Analizlere konu olan 4 temel derleme külliyesi bulunmaktadır. Ignac Kunos'a ait sözü olup ezgisi bulunmayan derlemeler, Romanya Cluj Üniversitesinden Ioan Nicola ve ekibinin Adakale derlemeleri, Kemal Altinkaya tarafından

1925-1933 yıllarında yapılan çalışmalar ve Eugenia Popescu-Judetz'in Adakale ve çevresinde yaptığı derleme çalışmaları çalışmamızın veri tabanını oluşturmaktadır.

Macar Türkolog Ignac Kunos 1890 yılında Adakale halk kültürü hakkında kapsamlı bir araştırma yapmıştır. Kunos Türk gelenek göreneklere ve etnografyası, ada halkının yaşam alışkanlıkları hakkında çalışmalar yaparak bir dizi folklor materyali toplamıştır. Kunos, Türk mani ve masallarını, Nasreddin Hoca fıkralarını, Karagöz ve Ortaoyunlarını bilimsel olarak inceleyen ilk araştırmacıdır. Ignac Kunos'un Türk dili ve kültürünü araştırmak üzere Osmanlı topraklarına yaptığı seyahatin başlangıcı Adakale olmuştur (Kunos, 1998, s. 11). Kunos'un bu bölgede derlediği halk türkülerinden seksen adedi yayımlanmıştır (Popescu-Judetz, 2006).

Kunos Adakale'de yaptığı alan araştırmasında çok zengin ve değerli bir folklor hazinesi keşfettiğinden söz eder. Adakale sözlü geleneğine ait eserlerin eski zamanlara ait mitlerin kalıntıları olduğunu, türkülerin ise ada halkının anlık hislerini yansıttığını ve toplumsal koşullara göre değiştiğini yazmıştır. Adakale türkülerinin konusunu sevda, vatan sevgisi, kahramanlık ve şehitlerin hatıraları oluşturur. En sık kullanılan mazmunlar bülbül ve güldür. Kunos, aşıkların saz eşliğinde söyledikleri türkülerin Osmanlı topraklarında çalınıp söylenen türkülerden farklı olmadığını da belirtmiştir (Szilagyı, 2007, s. 240-241).

Kunos'un derlediği halk müziği materyallerinin sözleri olup ezgileri bulunmamaktadır. Yalnızca sözü olan seksen derlemesi incelenmiş, edebî ve simgesel analizleri yapılmış, bu da ezgi üretim algoritmaları için kullanılmıştır.

*Meylim çoktur yad olmuşum gülümden*

*Bülbül figan eder ahu zarimden*

*Ya ben ayrılmışım nazlı yarimden* (Popescu-Judetz, 2006, s. 114)

Kunos'un derlediği Adakale türkülerinde 11'li hece vezniyle kurulmuş 3 dizeli eserlerin, a-a-a formunda olduğu görülmektedir (Popescu-Judetz, 2006). Bu eserde görüldüğü gibi Adakale türkülerinde sık kullanılan gül ve bülbül simgesi, bölgenin uzun yıllar Bektaşiliğin etkisi altında olduğunun işareti sayılabilir (Güvener ve Güray, 2021, s. 115).

Türk ve Balkan müziği üzerine çalışmalar yapmış olan Eugenia Popescu-Judetz, Adakale ve yakın çevresinden ezgiler derlemiş, "Adakale" isimli çalışmasında (Popescu-Judetz, 2006) Ignac Kunos'un bölgede yaptığı saha araştırmalarına yer vermiştir. Popescu-Judetz'in notası

ve ezgisi bulunan Tuna ile ilişkili derlemelerinden 12 adedi bu çalışmada kullanılmıştır. *A Balam Karşılama* bunlardan biridir (Görsel 1).

## A Balam Karşılama



Görsel 1. A Balam Karşılama eserinin transkripsiyonu (Popescu-Judet, 2007)

1925'te Belgrad'da Türk elçiliğine mütercim olarak tayin olan Kemal Altınkaya 1933 yılına kadar kaldığı süre içinde altı yüzden fazla Serhat, Tuna ve Rumeli türküsü ve oyun havasını derlemiş, bunlardan altmış yedi tanesinin notası günümüze ulaşabilmiştir. Bunlar arasında kendi besteleriyle birlikte ilahi ve tekbirler de bulunmaktadır (Bozkurt, 2016, s. 7). Kendisini musiki ile uğraşan bir yazar (Bozkurt, 2016) olarak tanımlayan Kemal Altınkaya, yörede yaptığı derleme çalışmalarını Serhad ve Tuna türküleri, Tuna Yalısı, ve Rumeli gibi başlıklara ayırarak bölgeler arası üslup farklılıklarını da dikkate almıştır. Yörede sık kullanılan makam yapılarını incelemiş, bölgedeki Türk müziği eserlerinin geniş bir alana yayıldığını, yakın çevre

halklarının müziğiyle de etkileşim içinde olduğunu belirtmiş ve bu eserlerin yok olmaktan kurtulması için kayıt altına alınması gerektiğini (Acehan, 1994, s. 12-13) savunmuştur.

Altinkaya'nın derlemeleri içinde bulunup notası ve sözü olan eserler veri kaynaklarımızda önemli bir yer tutmaktadır. Bu çalışmada 41 adedi kullanılmıştır.

**AÇIL EY ÖMRÜMÜN VARI** NOTA: 122  
HİCAZ

USÛLÜ: NİM SOFYAN  
♩ = 74

A ÇIL EY GÖN LÜ MÜN VA  
RI BÂ Dİ SA BA OL MA DAN Gİ RE BİL SEM  
YAR KÖY NU NA GÜL CE  
MÂ Lİ SOL MA DAN

Görsel 2. Kemal Altinkaya'nın derlediği Açıl Ey Ömrümün Varı eserinin notası (Özalp, 1992).

Adakale, baraj inşası sonucu sular altında kalmadan önce 1964-1969 yılları arasında Romanya Cluj Üniversitesinden müzikolog Ioan R. Nikola ve ekibinin yaptığı araştırma sonuçları 1971'de "Folclorul Turc Din Insula Ada-Kaleh" (Nicola, 1971) ismiyle yayımlanmıştır. Bu makalede yer alan on dokuz adet halk şarkısı veri kaynaklarımızın bir bölümünü oluşturmaktadır.



## Dün Gece Yar Hanesinde



Görsel 3. Cluj Üniversitesi'nin derlediği Dün Gece Yar Hanesinde eserinin notası (Nicola,1971).

Bu çalışmada öncelikle veri kaynaklarımızın notası ve ezgisi mevcut olan eserlerinde kullanılan makamsal yapılar tespit edilmiş, eserlerin edebî özellikleri, ezgisel motifleri, ritmik yapıları belirlenmiştir. Bölgeye özgü ezgi üretim alışkanlıkları, usul-edebî yapı ilişkisi anlaşılmaya çalışılmıştır. Sırasıyla en sık görülen Hicaz, Neva ve Segah makamlarına öncelik verilmiştir. Bu makam yapısını kapsayan eserlerde görülen ezgi çekirdekleri veri setine eklenmiştir. Seçilen ezgi çekirdekleri SymbTr veri tabanında (Karaosmanoğlu, 2012) kullanılan “koma” ve “süre değerleri”nin esas alındığı sayısal değerlerle tanımlanabilecekleri bir biçimde yazılmışlardır. Ezgi çekirdeği içinde gösterilen her perde Arel-Ezgi Türk Müziği Ses Sisteminde karşılık geldiği perde frekansını temsil eden “koma değeri” ile aynı perdenin temsil ettiği “süre değeri” ise kesir biçiminde tanımlanmıştır.

### 2. Markov Zincirleriyle Ezgi Üretimi

Algoritmik kompozisyon çalışmalarında Markov zincirlerinin kullanımı 1950'lere dayanmakta olup, bu yaklaşım literatürde “Olson Yöntemi” olarak da geçmektedir. Belirli bir istatistiksel veriye uygun şekilde gerçekleşen bu stokastik süreç, rastlantısal sayılara dayanarak yeni sayılar üretilmesi prensibine dayanır (Yener, 2004:19). Markov zincirleri, müzik alanındaki pek çok araştırmada kullanılmış olup, 1990'ların sonlarında Türk müziği araştırmalarına da konu olmuştur. Genellikle ikili ve üçlü Markov zincir yapılarını kullanan bu çalışmalar, yeniden besteleme, ezgi üretimi, müzik eğitiminde kullanım olanaklarının araştırılması, ezgilerdeki kalıplaşmış ezgilerin tespit edilmesi gibi amaçlarla gerçekleştirilmiştir (Sağır, 1998; Yükrük, 1998; Yalçınkaya, 2004; Yener, 2004).

Sonraki yıllarda yapay zekâ sistemlerinin de desteğiyle, Markov zincirlerinin yerini daha gelişmiş modellere bıraktığı görülmektedir. Bilgisayar destekli müzik üretimlerinin geliştirilmesi amacıyla, geleneksel yöntemlere alternatif olarak görülebilecek örüntü bazlı Markov modelleri, saklı Markov modeli, genetik algoritmalar, yapay sinir ağları, derin sinir ağları, çekişmeli üretici ağlar, algoritmik kompozisyon çalışmalarında başvurulan başlıca algoritmalar olmuştur (Siphocly, El-Horbaty ve Salem, 2021).

Bu çalışmadaki ilk yaklaşım kapsamında, Adakale bölgesine ait derlemelerden elde edilen Hicaz, Hicaz bitiş, Neva ve Segah veri setleri kullanılarak ve Markov zincirlerinden faydalanılarak bir ezgi üretimi gerçekleştirilmiştir. Markov zincirleri, hem sade yapısı ve uygulama kolaylığı bakımından, hem de daha karmaşık algoritmalar için veri setinin genişletilmesine ihtiyaç duyulması bakımından ilk tercih edilen yöntem olmuştur. İlk olarak ikili, üçlü ve dörtlü Markov zincirleri oluşturulmuş, ardından bu zincirler kullanılarak ezgi üretimleri yapılmıştır. Üretilen ezgilerden eser içinde kullanıma daha elverişli olanların seçilebilmesi için “polinom regresyon kontrolü” yöntemi kullanılmıştır. Bu aşamaya kadar gerçekleştirilen tüm çalışmalar Hicaz, Hicaz bitiş, Neva ve Segah veri setlerinin her biri için ayrı ayrı yapılmıştır. Son olarak, filtrelenen ezgi üretimleri, belirlenen kurallar çerçevesinde birbiri ardına eklenerek mevcut bir söz ve ritim üstüne oturtulmuştur (Görsel 4).

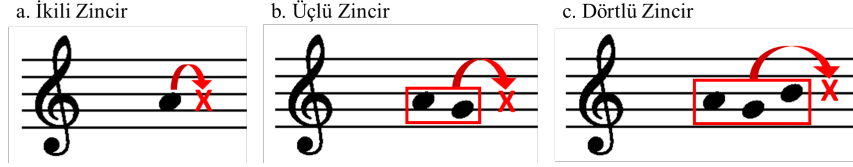


Görsel 4. Markov zincirleriyle ezgi üretiminde takip edilen adımlar<sup>5</sup>

Markov zincirleri, notaların ardışıklık ilişkisini ortaya koyan istatistiksel veriden elde edilir ve olasılık matrisleriyle ifade edilir. Burada bahsedilen ardışıklık ilişkisi iki nota arasında ise ikili zincir, üç nota arasında ise üçlü zincir, dört nota arasında ise dörtlü zincir olarak adlandırılır (Görsel 5). Örneğin; dörtlü Markov zincirini ele alırsak, arka arkaya gelen herhangi üç notadan sonra gelecek dördüncü notanın ne olacağı olasılıksal olarak bu zincirde gösterilmektedir. Zincir seviyesi artırılarak daha fazla nota arasındaki ardışıklık ilişkisine bakılması mümkün olmakla birlikte, bu çalışmada en yüksek seviye olarak dörtlü zincir kullanılmıştır. Zincir

<sup>5</sup> Markov zincirleriyle ezgi üretimi aşamalarının detaylı anlatımı ve kullanılan algoritmalarının akış diyagramları için bkz. (Güray, Güvener ve Yıldız, 2023).

seviyesinin daha fazla artırılmamasının temel nedeni, seviye arttıkça ilgili nota kalıplarının veri setinde bulunma ihtimalinin düşmesi, bunun da ezgi üretimini olumsuz yönde etkileyecek olmasıdır. Ayrıca, ezgi çekirdeği yaklaşımına göre bir makam karakterini çoğu zaman üç-dört nota ile ortaya koyabilmektedir.



Görsel 5. Farklı derecelere sahip Markov zincirleri

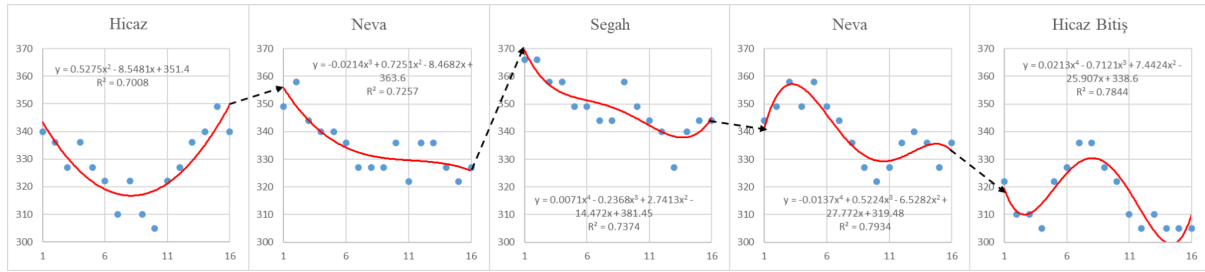
Markov zincirleri kullanılarak ezgi üretimi yapılırken, her bir veri seti için ayrı ayrı oluşturulan ikili, üçlü ve dörtlü zincirler kullanılmıştır. Rastgele seçilen ilk notadan sonra üretilecek ikinci nota için ikili zincir kullanılmış, bunun ardından gelecek üçüncü nota için de üçlü zincir kullanılmıştır. Bundan sonraki tüm üretilen notalar, son üç notayı dikkate almak suretiyle, dörtlü zincir kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Olasılık değerinin yoğunlaştığı ve bu nedenle sürekli kendini tekrar eden notaların üretilmesi durumuna önlem olarak, bu notaların ardarda en fazla üç kez üretilmesine izin verilmiştir. Aynı notanın üç kez üretildikten sonra dördüncü kez tekrar üretilmesi halinde bu üretim iptal edilmiş, farklı nota gelene kadar bu işlem devam ettirilmiştir.

Üretilen ezgilerden bazıları melodik bir hattı takip ederken, bazılarında melodik hat gözlenememiş, bunun yerinde az sayıda perde arasında döngüye giren yapılara rastlanmıştır. Bu durumun matematiksel olarak tespit edilebilmesi amacıyla, melodik bir seyire sahip olan ezgilerin aynı zamanda bir polinom eğrisi ile ifade edilebileceği fikri geliştirilmiştir. Polinom regresyon olarak isimlendirilen bu yöntemle göre, üretilen ezgiler bir polinom tarafından yüksek doğrulukla modellenenbiliyorsa, melodik bir hatta sahip olması, dolayısıyla eser içinde kullanıma daha elverişli olması ihtimalinin daha fazla olduğu söylenebilir. Polinom regresyonun uygulandığı ezgi üretimleri filtrelenerek, eserin oluşturulmasında kullanılacak uygun adaylar belirlenmiştir<sup>6</sup>.

Son olarak, üretilen ve filtrelenen ezgi üretimlerinin birbirine eklenmesi ve mevcut bir söz ve ritim üzerine oturulması çalışması gerçekleştirilmiştir. Bunun için, sırasıyla, Hicaz, Neva, Segah, Neva ve Hicaz bitiş ezgi üretimlerinin her biri için 16'şar nota kullanılmış, toplamda 80

<sup>6</sup> Polinom regresyon yöntemiyle ilgili daha fazla bilgi için bkz. (Yıldız, 2021).

notalık bir ezgi üretimi yapılmıştır. Rastgele seçilen bir Hicaz üretiminin ardına, Hicaz üretiminin son notasına yakın bir notadan başlayan ve Neva perdesi civarında sonlanan bir Neva üretimi seçilmiştir. Bundan sonra kullanılacak Segah üretimleri için tiz ve pest alanda çok çeşitli ihtimaller mevcuttur. Ancak bu noktada, bölgenin müzik geleneğine hakim uzman görüşleri takip edilerek, “Eviçte Segah” karakterindeki bir üretim seçilerek Neva üretimine eklenmiştir. Ardından, Segah üretiminin son notasına yakın bir notadan başlayan bir Neva üretimi seçilmiştir. Son olarak, Neva üretiminin son notasına yakın bir notadan başlayan ve düğah perdesinde karar eden bir Hicaz bitiş üretimi seçilerek ezgi sonlandırılmıştır. Ekleme sürecinde belirlenen tüm kurallar algoritmaya tanımlanarak, sürecin otomatik şekilde gerçekleşmesi sağlanmış, ancak aynı zamanda tüm üretim süreci uzman görüşleriyle kontrol edilmiştir. Elde edilen ezginin her bir üretim parçasına ait polinom regresyon sonuçları Görsel 6’da gösterilmektedir.



Görsel 6. Polinom regresyonu ile seçilen Hicaz, Neva, Segah ve Hicaz Bitiş ezgilerinin eklemlenmesi

Üretilen ezgi, Ignac Kunos’un Adakale’den derlediği, sözü olup ezgisi bulunmayan eserlerden 11’li hece ölçüsüyle yazılmış “Sakızı Gül Takınırsın Ezelden” isimli eserin sözleri üzerine, bölgede sıklıkla kullanılan bir ritmik kalıp kullanılarak oturtulmuştur. Çalışmanın nihai çıktısı olan esere ait notasyon Görsel 7’de verilmiştir.

## Sakızı Gül Takınırsın Ezelden

The image displays a musical score for the song "Sakızı Gül Takınırsın Ezelden". It consists of three lines of music, each with lyrics underneath. The first line starts with a treble clef and a 3/8 time signature. The lyrics are: "Sa kızı gül ta kınırsın e zel den a man a man ve fa gel mez". Below the lyrics, there are two brackets: "Hicaz üretimi" under "Sa kızı gül ta kınırsın e zel" and "Neva üretimi ->" under "den a man a man ve fa gel mez". The second line starts with a treble clef and a 3/8 time signature. The lyrics are: "o lur ol maz gü zel den a man Ağ la yu ağ la yu çık tım". Below the lyrics, there are two brackets: "Segah üretimi" under "o lur ol maz gü zel den a man" and "Neva üretimi ->" under "Ağ la yu ağ la yu çık tım". The third line starts with a treble clef and a 3/8 time signature. The lyrics are: "gö zün den a man a man ağ la ya sun çok çe ke sin bir za man". Below the lyrics, there is one bracket: "Hicaz bitiş üretimi" under "gö zün den a man a man ağ la ya sun".

Görsel 7. Üretilen ezginin "Sakızı Gül Takınırsın Ezelden" eserinin sözleri üzerine oturtulması

### 3. Ezgisel Motif Tabanlı Ezgi Üretimi

Markov zincirleriyle ezgi üretimi, notaların ardışıklık ilişkisini temel alır ve sıradaki notanın belli bir olasılık dahilinde üretilmesini sağlar. Burada kullanılan zincirin seviyesine bağlı olarak, sadece nota çiftlerinin ilişkisi temel alınabileceği gibi, daha çok sayıda nota içeren yapılar da kullanılabilir. Zincir seviyesi arttıkça daha fazla notanın ardışıklık ilişkisi dikkate alınır, dolayısıyla bu yöntemle eser içinde sıklıkla kullanılan ezgi kalıplarına dair bir çıkarım yapmak da mümkün olabilir. Nitekim Markov zincirleri ile eserlerdeki kalıplaşmış ezgi yapılarının tespitini amaçlayan çalışmalar mevcuttur (Yener, 2004). Signell (1986), bu ezgi kalıplarının çok kısa formlarının bile makamın özünü verdiğini söyler ve bu yapıları "kalıplaşmış motifler" (stereo-typed motives) olarak adlandırır. Necdet Yaşar ise ezgisel motiflerini, bu yapıların makamın özünün bildirilmesindeki güçlü yeteneklerine vurgu yaparak "minyatür besteler" olarak ifade eder (Bayraktarkatal ve Güray, 2023). Bir müzik eserindeki tekrarlı örüntü yapılarını bulma konusunda önemli çalışmalar yapan Meredith (2015), COSIATEC, SIATECCompress ve Forth algoritmaları ile tema ve motif gibi tekrarlı yapıları ve bu yapıların eser içindeki konumlarını ortaya koymuştur.

Markov zincirleri, eserlerde sıklıkla kullanılan ezgi kalıplarının -sıralı sesler ölçeğinde- belirlenmesinde kullanılabilir. Bu yüzden, yöntemin ezgi üretimi için kullanımında, bir

nota grubundan sonra gelecek nota olasılıklar dahilinde değerlendirilerek üretildiği için, bu metot kapsamında eserin geneline -sadece ardışık seslerin ilişkisine bağlı olarak ortaya çıkmayabilecek- motifik özellikler açısından bakılması ve ezgisel motiflerin eser içinde çeşitlenerek kullanılması gibi bir yaklaşım söz konusu değildir. Bu durum, ezgi üretiminde motif tabanlı alternatif bir yöntemin kullanılma ihtimalini gündeme getirir.

Çalışılan bölgeye ait eserlerde sıklıkla kullanıldığı tespit edilen ezgisel motif yapıları, aynı zamanda bu bölgenin müzikal karakteristiğine dair önemli bazı unsurları da içinde barındırır. İran coğrafyası ile Trabzon ve çevresi ortak halklarının müzik gelenekleri arasındaki ortaklıkları inceleyen bir çalışmada, makam ve usul yapılarındaki benzerliklere ek olarak, kullanılan ezgisel motiflerdeki benzerlikler temelinde bir analiz yapılmıştır (Çelik, 2016). Türk Halk Müziği ezgilerindeki motiflere odaklanan bir diğer çalışmada ise, bu motifik yapıların, türkülerin ait olduğu yöreyi çağrıştırdığı vurgulanır. Eke'ye göre, türkülerdeki ezgisel motifler, ezginin yakılışına sebep olan olayı ve yörenin tavrını da aktarma gücüne sahiptir (Eke, 2016).

Neşet Ertaş'a ait türkülerin analiz edildiği bir çalışmada, ses alanı, makamsal yapı, ses sistemi, ezgisel aralıklar ve geçki ile birlikte kalıplaşmış ezgiler (motifler) de analize tabi tutulmuştur. Motiflerin, tür, kişi ve kültürlere dair ayırt edici müzikal ifadelerin belirlenmesindeki öneminden hareketle, Markov zincirleri yardımıyla farklı uzunluktaki nota dizilimleri sayılarak sık kullanılan motif kalıpları elde edilmiştir. Çalışmada elde edilen bulguların, bireylere özgü icra üslupları, bölgesel ve kültürel anlamda müzik dokuları, farklı kültür, ülke ve müzik türleri arasındaki benzerlik ve farklılıklara dair yorumların yapılmasında kullanılabileceği değerlendirilmiştir (Börekçi ve Erdal, 2019). Avşar Bozlağının dört farklı açış icrası üstünde motif tabanlı analizler yapan bir diğer çalışmada, aynı esere ait olmasına rağmen her bir açışta benzer motiflerin az sayıda kullanıldığı görülmüş, yöre müziğine ait kültürel kodların ve kişisel tavır özelliklerinin ezgisel motifler üzerinden anlaşılma imkanları ortaya konmuştur (Kaçar ve Aydın, 2020). Açış kavramına daha detaylı şekilde yaklaşan Özdemir (2022), Türk Halk Müziği türlerinin<sup>7</sup> doğaçlama bir icra biçimi olarak açış bölümlerini ele almıştır. Farklı türlerin açış bölümlerine uygulanan analizler neticesinde, doğaçlama bölümlerinin “sınırsız bir özgürlük” alanı olmadığı, geleneğin belirlediği çerçevelerle sınırlandırıldığı, geleneğin karakterini yansıtan ezgisel kalıplardan bağımsız bir yapının bulunmadığı sonuçlarına varılmıştır. Başka bir deyişle, açışlarda yer alan karakteristik kalıp ezgiler olduğu gibi, her

<sup>7</sup> Çalışmada incelenen türler Bozlak, Teke yöresi uzun havaları, Maya, Hoyrat, Barak havaları, Arguvan havaları ve Çamşılı havasıdır.

türün belirleyici ezgisel motifleri bulunmaktadır. Ezgisel motif temelli çalışmaların da işaret ettiği gibi, bir yörenin müzikal karakterini yansıtmayı hedefleyen bir ezgi üretimi için, ilgili yörenin karakteristik ezgisel motiflerinin ve kalıplaşmış ezgilerinin kullanılması, tarafımızca son derece makul bir yaklaşım olarak değerlendirilmiştir.

Makamsal ezgi çekirdeği ile ezgisel motif arasında bağlantı kuran çalışmalar ise, ezgisel motifin ezgi üretiminde kullanılma potansiyeline dikkat çekmektedir:

“Motif kendisinden başka bir gruba benzemeyen ve “anamlı ezgiler” üretebilecek daha küçük gruplara bölünemeyen ezgi üretici bir ses kümesidir.” (Bayraktarkatal ve Güray, 2023).

O halde, bu ezgi üretici ses kümesinin, Markov zincirlerine alternatif bir yöntem olarak kullanılması mümkündür. Çalışmanın ikinci ezgi üretimi yaklaşımı kapsamında, bu motivasyon ile gerçekleştirilen ezgisel motif tabanlı ezgi üretim çalışmasında, Adakale bölgesine ait Hicaz eserler kullanılmıştır. Öncelikle, eserlerde “temel fikir” olarak alınan ve eserin genelinde aynı şekilde ya da çeşitlenerek kullanılan ezgisel motifler belirlenmiştir. Böylece, hem eserlerde temel fikri oluşturan motif yapıları tespit edilmiş, hem de kullanılan çeşitleme yöntemleri ortaya konmuştur.

İncelenen eserlerde ezgisel motifler çeşitlenirken aşağıdaki yöntemlere başvurulduğu görülmüştür<sup>8</sup>:

- Transpozisyon veya sekvens uygulanarak ses alanını değiştirme,
- Motiflerdeki bazı notaların veya tüm notaların nota değerlerinde değişim yoluyla ritmik çeşitleme,
- Yatay veya dikey ekseninde motifin simetrisini alma (aynalama),
- Ses tekrarı, ses ekleme, çarpma ses ekleme gibi uygulamalarla süsleme yapma,
- Motiflerdeki bir veya birkaç sesi değiştirme, ses değişiminde 2’li aralık, 3’lü aralık, tam 4’lü, tam 5’li ve tam 8’li aralıkları kullanma.

İncelenen eserlerin birçoğunda sıklıkla kullanılan ezgisel motif yapılarından bazıları seçilerek, motif çeşitleme yöntemleri bu motiflere uygulanmış ve elde edilen yeni motif yapıları eklenerek iki adet yeni ezgi üretimi gerçekleştirilmiştir. Üretilen ezgiler Görsel 8 ve Görsel 9’da verilmiş olup, temel fikir olarak alınan ve çeşitleme çalışmasında kullanılan ezgisel motif

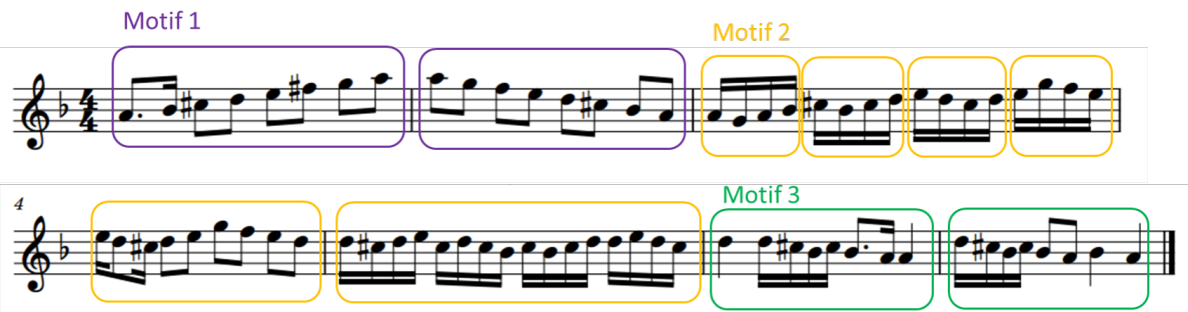
<sup>8</sup> Ezgisel motifleri çeşitleme yöntemleri burada verilenlerle kısıtlı olmayıp, bu listenin genişletilebileceği unutulmamalıdır.

yapıları “Motif 1”, “Motif 2” ve “Motif 3” olarak adlandırılmıştır. Tüm motiflere ait çeşitlemeler incelendiğinde, yukarıda verilen çeşitleme yöntemlerinin hemen hepsine başvurulduğu görülebilmektedir. Bu yeni üretilen ezgide, Markov zinciri ile yapılan üretimden farklı olarak, notaların ardışıklık ilişkisi ve olasılıksal yaklaşım kullanılmamış olup, ezginin tamamı temel motif yapılarının çeşitlenmesi yoluyla oluşturulmuştur.

Motif tabanlı ezgi üretim çalışması kapsamında herhangi bir algoritmik kompozisyon süreci işletilmemiş, tüm aşamalar manuel olarak uygulanmıştır. Ancak bu çalışmada edinilen tecrübeler doğrultusunda, gelecek çalışmalarda, sık kullanılan ezgisel motiflerin belirlenmesinde Markov zincirlerinden de faydalanılması, ezgisel motif çeşitleme ve bu çeşitlemeleri birbirine ekleme işlemlerinin bir algoritma tarafından gerçekleştirilmesi amaçlanmaktadır.



Görsel 8. Ezgisel motif tabanlı ezgi üretim örneği-1



Görsel 9. Ezgisel motif tabanlı ezgi üretim örneği-2

#### 4. Ezgi Üretiminde Entropi

Termodinamiğin 2. yasası entropi denilen yeni bir özelliğin tanımlanmasını gerektirmiştir. Entropi Clausius çalışmaları sonucunda 1865'te yeni bir termodinamik özellik bulmuş ve bu özelliğe “entropi” adını vermiştir. Bu yasaya göre, evrendeki düzensizlik sürekli artmaktadır. Entropi, moleküler düzensizlik ve moleküler rastgelelik olarak tanımlanabilir. Bir sistem daha düzensiz bir hal aldıkça moleküllerin konumları belirsizleşecek ve entropi artacaktır (Çengel ve Boles, 2013: 267). Clausius'a göre evrenin toplam entropisindeki net değişiklik, her zaman



sıfırdan büyüktür. Evrenin entropisi herhangi bir anda bir önceki ana göre daha fazladır. Çünkü, genel entropi artışı, azalmasından yüksektir. Clausius bu artışı pozitif entropi değişikliği olarak adlandırmıştır (Guillen, 2013, s. 214).

Entropi kavramı, termodinamik alanda ortaya çıkmış olsa da farklı alanlarda da yaygınlaşmaya başlamış, farklı disiplinler tarafından ele alınıp değerlendirilmiştir.

Claude Shannon 1948’de yayımlanan “A Mathematical Theory of Communication” (İletişimin Matematiksel Bir Kuramı) başlıklı makalesiyle, Bilgi Kuramının temelini atmış, iletişime yaklaşımda Markov modellerinin öneminden söz etmiştir. Shannon, entropiyi bir mesajdaki bilgi miktarının ölçüsü olarak tanımlamıştır (Shannon, 1948).

Ezgiler, doğasında bulunan düzen ve düzensizlik örüntüleri gereği, entropi kavramı içinde ele alınmaya elverişlidir. Entropi kavramının müzik çalışmalarında kullanımı 1950’lere dayanmakta olup, müzikal tarzın ölçümü, ezgideki beklenti, psikoestetik, müzik türlerinin sınıflandırılması, karmaşıklık, doğaçlama, algı gibi birçok çalışma konusu içinde kendisine yer bulmuştur. Bestecilerin ezgilerindeki entropileri kıyaslayan çalışmalar, entropi ve bestecilik konularını irtibatlandırmıştır. Pinkerton’un şu sözleri, müzik üretimi ve entropi arasındaki ilişkiye dair önemli ipuçları vermektedir (Gündüz, 2023):

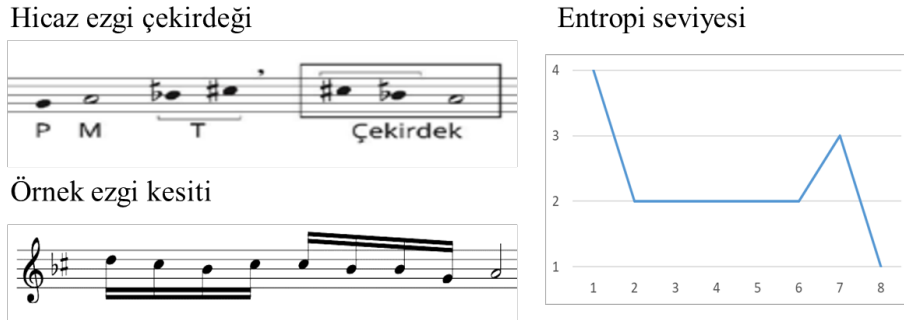
"Bir melodinin bestecisi, müziğinin entropisini görünür bir örüntü kazanacak kadar düşük ve aynı zamanda yeterli karmaşıklık ve dolayısıyla ilginçliğe sahip olacak şekilde yüksek tutmalıdır."

Bu çalışmada yapılan analizlerde “makamsal ezgi çekirdeği” yaklaşımı kullanılmıştır. Bu yaklaşıma göre ezgi çekirdeklerini oluşturan perdeler bir hiyerarşi içindedir. Bu perdeler, işlevlerine göre merkez tanımlayıcı (M), ortak tanımlayıcı (T), süsleyici (S) ve pekiştirici (P) olmak üzere 4 bileşenle açıklanmaktadır. Merkez tanımlayıcı perde ezgi çekirdeğinin ana ekseninde yer alır ve çevresindeki 3 veya 4 perde bu perdeyi merkez alacak şekilde hareket eder. Ortak tanımlayıcı perde merkez tanımlayıcı perde ile bir gerilim-çözülüm ilişkisi kurar ve bu ikisi birbirini bütünleyen bir ilişki sergiler. Pekiştirici perde, merkez tanımlayıcı perde üzerinde oluşan kararlı dengeyi destekleyen, süsleyici perde ise diğer perdeler arasındaki ezgisel geçiş ve hareketi sağlayan bir işlevi yerine getirir (Bayraktarkatal ve Güray, 2021).

Ezgi çekirdeği yaklaşımında belirtilen işlevlere sahip perdeler arası iletişim, gerilim-çözülüm ilişkisi, denge ve dengesizlik halleri, bir sistemdeki rastgelelik ve düzensizliği tanımlayan

entropi kavramı ile ilişkilendirilebilir. Merkez sestem uzaklaşma tansiyonu yükseltmekte ve merkez tanımlayıcı sese gitme isteğini arttırmaktadır. Her ezgi çekirdeğinde yeni bir merkez sese veya entropi miktarını değiştirecek (azaltacak ya da çoğaltacak) alternatif bir sese gitme eğilimi oluşmakta, gidilen sese göre ortaya çıkan yeni entropi düzeyi bu düzeyi değiştirecek başka bir ses alternatifini ortaya çıkarmaktadır. Entropi seviyeleri arasındaki bu artma ve azalma ilişkisi artan veya azalan yönün tersindeki entropi seviyelerini gündeme getirecek ezgisel seçenekleri var eder. Ezgi, merkez sese ve en düşük entropi seviyesine ulaşarak sonuçlanır. En düşük entropi kararlılığın ve dengenin sağlandığı merkez perdesi etrafında gerçekleşmektedir. Ezgi çekirdeklerinin birbirine eklenerek oluşturduğu ezgi hareketi, entropi bağlamında analiz edilerek eserlerdeki entropi davranışlarının ortaya konması mümkündür.

Entropi yaklaşımının örnek bir uygulaması Görsel 10'da verilmiştir. Öncelikle Hicaz ezgi çekirdeğindeki perde fonksiyonlarına bir Entropi seviyesi atanmıştır (M=1, T=2, P=3, S=4). Ardından örnek bir Hicaz ezgi kesitindeki notaların entropi seviyeleri çıkarılarak grafik üzerinde gösterilmiştir. Bu grafiğe göre ezginin yüksek bir entropi değerinde başlayıp giderek azaldığı, merkez tanımlayıcı perdede en aza indiği görülmektedir.



Görsel 10. Hicaz makamına ait bir ezgi kesiti için entropi grafiği

Projenin bir sonraki aşamasında, entropiye dair bulguların ezgi üretimlerinde devreye sokularak, bu çalışmada ortaya konan ezgi üretim yöntemlerinin geliştirilmesi ve yeni yaklaşımların ortaya konması mümkün olabilecektir.

## Sonuç ve Tartışma

Bu çalışmada, analiz için seçilen eserler, Adakale ve çevresinden derlenmiş eserlerden oluşmaktadır. Notası ve/veya ezgisi mevcut eserlerden birtakım veri setleri oluşturulmuştur. Her veri seti için ikili, üçlü ve dördü Markov zinciri kullanılarak ezgi üretimi yapılmıştır. Üretilen ezgilerden eser içinde kullanıma uygun olanların seçilebilmesi için polinom regresyon

filtreleme yöntemi uygulanmıştır. Bu çalışmada üretilen eserde Hicaz, Neva, Segah, Neva, Hicaz üretimleri birbiri ardınca kullanılarak sözü olup notası olmayan bir eserin sözleri bölgede sık kullanılan bir ritmik organizasyon üzerine oturtulmuştur.

Algoritmik kompozisyon, eski yıllardan beri müzik ve bilişim başta olmak üzere farklı disiplinlerden araştırmacıların odaklandığı bir çalışma alanı olmuş, son yıllardaki teknolojik gelişmelerin de katkısıyla kendisine devamlı bir gelişme alanı bulabilmiştir. Bir bestecinin zihninden geçenleri, sesler arasında kurduğu iletişimi ve kural yapılarını anlamaya yönelik bu alan, doğası gereği yapay zekâ alanının da ilgi konusu haline gelmiştir. Stokastik, derin öğrenme gibi pek çok farklı yaklaşımla gerçekleştirilen algoritmik kompozisyon çalışmaları, hem özgün ve yaratıcı ezgiler üretebilmeyi, hem de geleneksel müzik alanında, çalışılan bölgenin geleneklerine ve müzikal karakterine uygun üretimler yapabilmeyi amaçlamaktadır.

Bu çalışmada başvuru Markov zinciri tabanlı ve motif temelli yöntemlerle üretilen ezgileri geliştirebilmek ve özgün ezgiler ortaya koyabilmek için, gelecek çalışmalarda yapay zeka tabanlı, daha farklı özelliklere sahip yöntemlere odaklanılması planlanmaktadır. Literatürde yapay zeka alanında sıkça karşılaşılan LSTM (Long-short term memory), GAN (Generative Adversarial Networks) gibi algoritmalar bu kapsamda ele alınacak, bu yöntemlerin halihazırda kullanılan yöntemlere göre avantaj ve dezavantajları incelenecek, şu andaki sistemin böylesi algoritmaların da katkısıyla genişletilip, geliştirilmesinin yolları araştırılacaktır.

### **Teşekkür**

Bu proje için bizimle Eugenia Popescu Judetz arşivini paylaşan Pan Yayıncılık yetkilileri Işık Tabar Gençer ve Ferruh Gençer'e teşekkürlerimizi sunarız.

### **KAYNAKÇA**

Acehan, A. (1994). *Kemal Mehmet Altinkaya, Hayatı, Eserleri, Sanatı*. [Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi.

Ağanoğlu, Y. (2015). *Tuna Nehrinde Bir Yitik Vatan Adakale*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Bayraktarkatal, M.E., Güray, C. 2021. “*Makamın Yapıtışı*”. *Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası*. Editörler: Tokaç, M.S, Güray, C. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Bayraktarkatal, M. E. ve Güray, C. (2023). *Proposing a Makâm Model Based on Melodic Nuclei*. *Analytical Approaches to World Music*, 11(1).

Bayraktarkatal, M. E. ve Güray, C. (2023). *Ezgi Çekirdeklerine Dayalı Bir Makam Modeli Önerisi*. C. Güray, O. Levendoğlu, M. Gönül, F. Çaylı, İ. Karadeniz, N. Şahin (Ed.). *Türk Müziği* (s. 9-22). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Yayınları.

Bozkurt, O. (2016). *Rumeli'nin Kayıp Türküleri- M. Kemal Altunkaya'nın Hayatı ve Misyonu*. [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.

Börekçi, A. ve Erdal, K. Y. (2019). *TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında Yer Alan Neşet Ertaş'a Ait Türkülerdeki Müzik Dokusunun Bilgisayar Destekli Analizi*. *Uluslararası Sanad Kongresi*, 401-420.

Çelik, A. (2016). *İran-Türk Müsîkîsi'ne Etnomüzikolojik Yaklaşım. İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 5(8), 2987-2994.

Çengel, Y.A. ve Boles, M.A. (2013). *Mühendislik Yaklaşımıyla Termodinamik*. Ankara: Palme Yayıncılık.

Eke, M. (2016). *Türk Halk Müziği Ezgilerindeki Motifler ve İşlevleri*. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 32(32), 37-47.

Guillen, M. (2013). *Dünyayı Değiştiren Beş Denklem*. (Çev. G. Tanrıöver). Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları

Gündüz, G. (2023). *Entropy, Energy and Instability in Music, Physica A: Statistical Mechanics and its Applications*, 609.

Güray, C., Güvener, D., Yıldız, Ş. (2023). *Adakale'nin Saklı Türkülerinin Markov Zinciri Tabanlı Stokastik Yöntem ile Yeniden Yapılandırılması*. *Etnomüzikoloji Dergisi*. Makale yayımlanmak üzere sunulmuştur.

Güvener, D., Güray, C. (2021). *Kayıp Toprakların Ezgileri: "Adakale Türküleri"*. Varlı Doğuş, Ö. (Der.), *Müziğin Kimlikli Halleri: İdeoloji, Etnografi, Popüler Kültür* (s.107-121). İstanbul: Doğu Yayınevi.

- İnciciyan, P. L. ve Andreasyan, H.D. (2012). *Osmanlı Rumelisi Tarih ve Coğrafyası. Güneydoğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, 2-3.
- Kaçar, G , Aydın, A . (2020). *Avşar Bozlağı'na Yapılan Dört Farklı "Açış" İcrâ Örneğinin Motif Tabanlı Biçim Tahlili. İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 9 (2), 1772-1803.
- Karaosmanoğlu, M. K. (2012). *A Turkish Makam Music Symbolic Database for Music Information Retrieval: SymbTr. Proceedings of the 13th ISMIR Conference*, Porto, Portugal, 1(13), 223–228.
- Kunos, I. (1998). *Türk Halk Türküleri*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Meredith, D. (2015). *Music Analysis and Point-Set Compression. Journal of New Music Research*, 44(3), 245–270.
- Nicola, I. R. (1971). *Folclorul Turc Din Insula Ada-Kaleh*. Lucrari de Musicologie. Cluj: Conservatorul de muzica.
- Özalp, N. (1992). *Türk Musikisi Beste Formları*. Ankara: TRT Basım Yayın Genel Müdürlüğü Yayınları
- Özel, S. (2002). *Tuna'da Bir Türk Adası Adakale*. Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları, *İstanbul Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Dergisi*, 1, 227-250.
- Özdemir, E. (2022). *Türk Halk Müziğinde Doğaçlama Bir İcra Göstergesi Olarak "Açış". Etnomüzikoloji Dergisi*, 5(2), 225-243.
- Popescu-Judet, E. (2006). *Adakale*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Sağır, T. (1998). *Okul Müziği Çerçevesinde Geleneksel Türk Sanat Müziği Makam Sistemi Üzerine Bir İnceleme*. [Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Shannon, C. E. (1948). *A Mathematical Theory of Communication. The Bell System Technical Journal*, 27, 379-423.
- Signell, K. L. 1986. *Makâm-Modal Practice in Turkish Art Music*. New York: De Capo Press.

Siphocly, N.N.J., El-Horbaty, E.-S.M., Salem, A.-B.M. (2021). *Top 10 Artificial Intelligence Algorithms in Computer Music Composition, International Journal of Computing and Digital Systems*, 10(1), 373-394.

Szilagyi, S. (2007). *Ignac Kunos- Türk Folklor Araştırmalarında Bir Öncü*. [Doktora Tezi], Ankara Üniversitesi.

Yalçınkaya, B. (2004). *Geleneksel Türk Sanat Müziği Eserlerinin Bilgisayar Destekli İstatistiksel Analizi ve Bir Algoritmik Kompozisyon Örneği*. [Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi.

Yener, S. (2004). *Bilgisayar Destekli Analiz Yoluyla Geleneksel Türk Sanat Müziği Hicaz Taksimlerinde Kalıplaşmış Ezgilerin Araştırılması*. [Doktora Tezi]. Gazi Üniversitesi.

Yıldız, Ş. (2021). *Makamsal Ezgi Çekirdeği Tabanlı Bilişim Uygulamaları İçin Analitik Bir Yöntem Önerisi*. [Yüksek Lisans Tezi]. Hacettepe Üniversitesi.

Yükrük, H. (1998). *Türk Halk Müziği Ezgilerinin Analizinde H. F. Olson Yöntemi*. [Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi.