

KONSERVATORYUM
CONSERVATORIUM

Cilt/Volume: 11 | Sayı/Issue: 2 | Yıl/Year: 2024

E-ISSN 2618-5695

KONSERVATORYUM CONSERVATORIUM



Dizinler / Indexing and Abstracting

TÜBİTAK-ULAKBİM TR Index

DOAJ (Directory of Open Access Journals)

EBSCO Central & Eastern European Academic Source

ERIH Plus

Gale Cengage



Sahibi / Owner

Prof. Dr. Şebnem ÜNAL

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye
Istanbul University, State Conservatory, Istanbul, Türkiye

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Responsible Manager

Prof. Dr. Şebnem ÜNAL

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye
Istanbul University, State Conservatory, Istanbul, Türkiye

Yazışma Adresi / Correspondence Address

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı,
Gülsuyu Mahallesi, Fevzi Çakmak Caddesi, Sarmaşıklar Sokak,
No: 5, 34848, Maltepe, İstanbul, Türkiye
Telefon / Phone: +90 (216) 418 76 39 / 27248
E-mail: cons@istanbul.edu.tr
<https://iupress.istanbul.edu.tr/en/journal/cons/home>

Yayıncı / Publisher

İstanbul Üniversitesi Yayınevi / Istanbul University Press
İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü,
34452 Beyazıt, Fatih / İstanbul, Türkiye
Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00

Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden yazarlar sorumludur.
Authors bear responsibility for the content of their published articles.

Yayın dili Türkçe ve İngilizce'dir.
The publication languages of the journal are Turkish and English.

Haziran ve Aralık aylarında, yılda iki sayı olarak yayımlanan uluslararası, hakemli, açık erişimli ve bilimsel bir dergidir.

This is a scholarly, international, peer-reviewed and open-access journal published biannually in June and December.

Yayın Türü / Publication Type: Yaygın Süreli / Periodical

DERGİ YAZI KURULU / EDITORIAL MANAGEMENT BOARD

Baş Editör / *Editor-in-Chief*

Prof. Tufan KARABULUT – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye – tufank@istanbul.edu.tr

Baş Editör Yardımcısı / *Associate Editor*

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Selim YAVUZ – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye – msyavuz@istanbul.edu.tr

Etik Editörü / *Ethics Editor*

Prof. Dr. Zehra Müge HENDEKLİ – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Piyano Ana Sanat Dalı, İstanbul, Türkiye – zehra.hendekli@istanbul.edu.tr

Tanıtım Yöneticisi / *Publicity Manager*

Araş. Gör. Simay YILMAZ – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye – syilmaz1@istanbul.edu.tr

Dil Editörleri / *Language Editors*

Elizabeth Mary EARL – İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Bölümü, İstanbul, Türkiye – elizabeth.earl@istanbul.edu.tr

YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

Prof. Abdullah AKAT – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye – abdullahakat@istanbul.edu.tr

Prof. Begüm ÇELEBİOĞLU – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye – mehtapdem@gmail.com

Doç. Dr. Mehtap DEMİR GÜVEN – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye – mehtapdem@gmail.com

Prof. Armağan ELÇİ – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye – armaganelci@hotmail.com

Prof. Sema GÖKTAŞ – Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Kocaeli, Türkiye – semagoktas1@yahoo.com

Prof. Ralf Martin JAEGER – University of Münster, Department of Musicology, Münster, Germany – ralf.jaeger@unimuenster.de

Prof. Joseph JORDANIA – The University of Melbourne, Faculty of Fine Arts and Music, Melbourne, Australia – jordania@unimelb.edu.au

Prof. Ali Özkan MANAV – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye – ozkan@ozkanmanav.com

Prof. Beste TIKNAZ MODİRİ – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye – bestetiknaz@gmail.com

Prof. Ulrich MORGENSTERN – University of Music and Performing Arts Vienna, Department of Folk Music Research and Ethnomusicology, Vienna, Austria – morgenstern@mdw.ac.at

Prof. Fatma Belma OĞUL – İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye – ogulb@itu.edu.tr

Assoc. Dr. Anna OLDFIELD – Coastal Carolina University, Conway, United-States – aoldfield@coastal.edu

Doç. Dr. Okan Murat ÖZTÜRK – Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Müzikoloji Bölümü, Ankara, Türkiye – okanmurat@gmail.com

Prof. Svanibor PETTAN – University of Ljubljana, Faculty of Arts, Department of Musicology, Ljubljana, Slovenia – svanibor.pettan@guest.arnes.si

Prof. Selena RAKOCEVIC – University of Arts in Belgrade, Faculty of Music, Department of Ethnomusicology, Belgrade, Serbia – selena.rakocevic@gmail.com

Prof. Razia SULTANOVA – Cambridge University, Cambridge, England – razia@raziasultanova.co.uk

Prof. Ayla ULUDERE – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Ana Sanat Dalı, İstanbul, Türkiye – ayla.uludere@msgsu.edu.tr

Prof. Şebnem ÜNAL – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye – sebnemunal@gmail.com

Dr. Tvrtko ZEBEC – Institute of Ethnology and Folklore Research, honorary professor, Zagreb, Croatia – zebec@ief.hr



YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

Assoc. Dr. Giovanni De ZORZI – University Ca' Foscari of Venice, Department of Philosophy and Cultural Heritage, Venice, Italy – dezorzi@unive.it

Prof. Zibelhan DAĞDELEN – Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir Devlet Konservatuarı, Opera Anasanat Dalı, İzmir, Türkiye – zibelhan.dagdelen@deu.edu.tr

İÇİNDEKİLER / TABLE OF CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

Müzikte İktidar Dinamikleri: Yaratıcı İktidar

*Power Dynamics in Music: Creative Power***Bedirhan BÜYÜKDUMAN, Emine Ceylan ÜNAL AKBULUT** 280–289

Çaykovski'nin Eserlerinde ve Birinci Piyano Konçertosunda Rus Halk Müziği Etkileşimi

*Russian Folk Music Interaction in Tchaikovsky's Works and First Piano Concerto***Tuğrul ADILOĞLU** 290–300

Yeni Müzikte Grafik Notasyon: Yapıt ve İcracı İçin Bir Yeniden Doğuş?

*Graphic Notation in New Music: Rebirth of the Work and the Performer?***Ceyla GANİOĞLU YALÇIN** 301–311

Kontrbasta Genişletilmiş Tekniklerin İcra Pratikleri Açısından İncelenmesi

*Examination of Extended Techniques on Double Bass in Terms of Performance Practices***H. Özgür AKKOR, Koray SAZLI** 312–331

“New Method for the Double Bass” (Franz Simandl) 1. Kitap, 1. Bölümünün Detaylı Analizi

*Detailed Analysis of the First Chapter of “New Method for the Double Bass” (Franz Simandl), Book 1***Hande TOKGÖZ** 332–348

Igor Stravinsky'nin “Concerto for Piano and Winds” Adlı Eserinin Birinci Bölümünün İncelenmesi

*The Analysis of the First Movement of Igor Stravinsky's “Concerto for Piano and Winds”***Mahmut YONTAR** 349–362

20. Yüzyıl Genişletilmiş Gitar Tekniklerinin Seçilmiş Eserler Üzerinde İncelenmesi

*Analysis of 20th Century Extended Guitar Techniques on Selected Works***Bariş ÖNDER** 363–386

The Effect of Playing a Musical Instrument on Aggression and the Vulnerability to Stress in Young Adults

*Enstrüman Çalmanın Genç Yetişkinlerin Saldırganlık ve Strese Yatkinlık Düzeyleri Üzerindeki Etkisi***İlker KÖMÜRCÜ** 387–398

Kaija Saariaho'nun Keman Eserleri Işığında Çağdaş Keman Tekniklerinin İncelenmesi

*Research of Contemporary Violin Techniques in the Light of Kaija Saariaho's Violin Works***Ezgi YÜRÜMEZ** 399–415

Ludwig Van Beethoven ve Johann Nepomuk Mälzel'in Metronom Üzerinden İlişkisi

*The Relationship of Ludwig Van Beethoven and Johann Nepomuk Mälzel Through the Metronome***Göknil ÖZKÖK SEZENER** 416–423

İÇİNDEKİLER / TABLE OF CONTENTS

George Enescu'nun Hayatı, Müzik Dili, Cantabile et Presto Eserinin Belirleyici Özellikleri <i>George Enescu's Life, Musical Language, Defining Characteristic Features of Cantabile et Presto</i> Seyhan BULUT	424-436
Frank Martin'in Quatre Pieces Breves İsimli Eserinin Analizi ve Performans Önerileri <i>Analysis and Performance Suggestions of Frank Martin's Quatre Pieces Breves</i> Serkan AĞIR	437-448
Graphical Analysis of Golden Ratio on Selected Works of Western Music <i>Batı Müziğinden Seçilmiş Eserlerde Altın Oranın Grafik Analizi</i> Sonat MUTVER	449-477
A Comparative Study of Rhythmic Complexity Measures in Music Performance <i>Müzik Performansında Ritmik Karmaşıklık Ölçümleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma</i> Cihan YAYGIN, Ozan BAYSAL, Yavuz BURUK, Barış BOZKURT	478-487
Muammer Sun'un "Keman ve Piyano İçin Üç Parça" Başlıklı Eserinin Piyano İcra Pratiği Açısından Değerlendirilmesi <i>Considerations on Muammer Sun's "Three Pieces for Violin and Piano" in Terms of Piano Performance Practice</i> Elif ÖNAL, Arda ERDEM	488-503
One Concept, Multiple Realizations A Case Study on Notation in Compositional Practice: <i>Dark Bright</i> <i>Bir Kavram, Çoklu Uygulamalar: Notasyon Kullanımı Üzerine Bir Örnek Uygulama Çalışması: Dark Bright</i> Amy T. SALSGIVER	504-515
Zamanın Ötesinde Bir Besteci: Ludwig van Beethoven'in Evrensel Müzik Anlayışı ve Piyano Sonatları <i>A Composer Beyond Time: Ludwig van Beethoven's Universal Music Conception and Piano Sonatas</i> Ruba PEKDEMİR PEKER	516-527
Türkiye'de Arabesk Müzik Tartışmalarında Haydar Tatlıyay ve "Ben Bir Günahsızım" Filmi <i>Haydar Tatlıyay and the Movie "Ben Bir Günahsızım" in Arabesque Music Discussions in Turkey</i> Emre ÜSTGÜL, Sıtkı Bahadır TUTU	528-544
Yapay Zekâ Uygulamalarının Müzik ve Müzik Endüstrisi Üzerine Etkileri <i>Effects of Artificial Intelligence Applications on Music and the Music Industry</i> Buket GÜNDOĞDU, Semih OKCU	545-558
Jazz Interpretations of Classical Musical Works <i>Caz Yorumunda Klasik Müzik</i> Stacy Olive JARVIS	559-583

İÇİNDEKİLER / TABLE OF CONTENTS

Akustik Yoluyla Algı Kapılarını Açmak: La Monte Young'ın Sinüs Dalga Enstalasyonları <i>Opening the Doors of Perception Through Acoustics: La Monte Young's Sine Wave Installations</i>	
Uğur Cihat SAKARYA	584-598
Eserlerin Yeniden Armonilenmesi Sürecinde Akor İlerlemeleri ve İkincil Dominantlar <i>Chord Progressions and Secondary Dominants in the Reharmonization Process</i>	
Sercan ÖZKELEŞ	599-615
Don Giovanni Operasında Commedia Dell'arte Etkileri <i>The Influence of Commedia Dell'arte is Evident in the Opera: Don Giovanni</i>	
Furkan AKTAKKA	616-630
Biyopolitik Bir Kavram Olarak "Kadın Bedeni" ve Protest Bir Tavır Olarak Performans Sanatında Çıplaklık <i>"Female Body" as a Biopolitical Concept and Nudity in Performance Art as a Dissident Attitude</i>	
Ali Ömür ULUSOY	631-644
Derrida'nın Hayaletleri ile <i>Hamlet</i> 'i Yeniden Sökmek: Hayaletleştirme <i>Deconstructing Hamlet through Derrida's Specters: Spectralization</i>	
İbrahim GÜNGÖR	645-655
An Evaluation of Herbal Approaches for Managing Performance Anxiety in Singers <i>Şarkıcılardaki Performans Anksiyetesinin Yönetiminde Kullanılabilecek Bitkisel Yaklaşımlar Üzerine Bir Değerlendirme</i>	
Alper ŞAKALAR, Remziye Eda KAZANCI	656-669
Benlik Algısının Oyunculukta Dönüşümü: Beden Benlik <i>The Transformation of Self-Perception in Acting: The Body-Self</i>	
Yeşim ALIÇ	670-682
Sacco ve Vanzetti'yi Yeniden Canlandırmak: Armand Gatti'nin Chant Public Devant Deux Chaises Électriques Adlı Oyununda Tarihsellik <i>Reanimating Sacco and Vanzetti: Historicity in Armand Gatti's Play Chant Public Devant Deux Chaises Électriques</i>	
Ece YASSITEPE AYYILDIZ	683-693
Müzikal Tiyatroda Şarkı Türleri ve Şarkı Çevirisi: Grease Müzikali Örneği <i>Song Types and Song Translation in Musical Theater: The Case of Grease the Musical</i>	
Sitare BİLGE	694-708



İÇİNDEKİLER / TABLE OF CONTENTS

DERLEME / REVIEW



Bale Antrenmanlarındaki Hareket Özelliklerinin Sistemik Derlemesi

Systematic Compilation of Movement Characterizes in Ballet Training

Gökçe AKGÜN 709-717

Müzikte İktidar Dinamikleri: Yaratıcı İktidar*

Power Dynamics in Music: Creative Power

Bedirhan BÜYÜKDUMAN¹ , Emine Ceylan ÜNAL AKBULUT¹ 

¹Yıldız Teknik Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Bedirhan BÜYÜKDUMAN

E-posta / E-mail : b.buyukduman@gmail.com

*Bu çalışma, Doç. Dr. Emine Ceylan Ünal Akbulut danışmanlığında Bedirhan Büyükduman tarafından hazırlanan “Türk Müziğinde Bir İktidar Alanı Olarak Şeffik ‘Geleneği’” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

ÖZ

Yalnızca siyaset biliminin tekelindeymiş gibi görülen iktidar kavramının her yerde olması varsayımı ile hazırlanmış bu çalışmada, sanatların en soyutu statüsündeki müzik içerisindeki iktidar dinamiklerinin birinci basamağı kabul edilen bestekârın yaratıcı *iktidarının* unsurlarının değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Veri toplama aracı olarak doküman incelemesi kullanılmış, ardından edinilen veriler betimsel analiz ile özetlenip yorumlanmıştır. Kuram oluşturma deseni ile hazırlanmış olan çalışma, *müziğin için iktidarı* ve *yaratıcı iktidar* nosyonları ile sınırlı tutulmuştur. Akışta ilk olarak müziğin iktidarlar için önemini anlamlandırılabilmesi sebebiyle müziğin varoluşundan sebep *için iktidar*; ardından iç iktidar dinamiklerinden *yaratıcı iktidar* nosyonu açıklanmıştır. Makalenin sonucunda, ilahi bir statü atfedilen *yaratıcı iktidarın*, kültürün belirlenmesi veya değiştirilmesi gibi konularda – kitleleri etkileme gücü dolayısıyla – politik iktidarı destekleme veya iktidarını çıkmaza sokma gibi yetilere de sahip olduğu; iktidarının tecellisi için müziğin icracı, orkestra, şef ve politik iktidar gibi dinamikleri üzerinden yarattığı rıza mekanizmasını işleterek iktidarını pekiştirdiği ve daim kıldığı; muhataplarında özgürlük yanılgısı oluşturarak erkinin ve iktidarının durmaksızın hatırlatmasını yaptığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, iktidar, yaratıcı iktidar, bestekâr

ABSTRACT

This study, prepared with the assumption that the concept of power, which seems to be exclusively within the domain of political science, is omnipresent, aims to evaluate the elements of the creative power of the composer, considered the first step of the power dynamics within music, the most abstract of the arts. Document analysis was used as the data collection tool, and the data obtained were summarized and interpreted using descriptive analysis. The study, designed with a generating-theory pattern, is limited to the intrinsic power of music and the notions of creative power. First, the intrinsic power of music, which exists due to its significance for powers, is explained to contextualize the importance of music for powers; subsequently, the notion of creative power among the internal power dynamics is elucidated. The conclusion of the article reveals that creative power, attributed a divine status, has the capability to support or undermine political power in matters such as determining or changing culture—due to its ability to influence masses. It is concluded that creative power consolidates and perpetuates its authority by operating a mechanism of consent created through dynamics such as performers, orchestras, conductors, and political power for the manifestation of its power. Additionally, it continuously reminds its dominance and authority by creating the illusion of freedom among its subjects.

Keywords: Music, power, creative power, composer

Başvuru/Submitted : 01.07.2024
Revizyon Talebi/
Revision Requested : 08.07.2024
Son Revizyon/
Last Revision Received : 18.07.2024
Kabul/Accepted : 24.07.2024
Online Yayın /
Published Online : 29.07.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

The concept of power has always been seen as referring to politics, and when power is mentioned, political power usually comes to mind. But in reality, power is everywhere. When we consider Michel Foucault's paradox that knowledge produces power and power produces knowledge, the ubiquity of power gains even more significance. This study, which aims to investigate the power dynamics inherent in music—an art that is both highly abstract and potent in its influence—proceeds from this hypothesis and includes the composer, who is the creator of music, within its scope. Following document analysis used as the data collection tool, the information obtained is summarized and interpreted using descriptive analysis, one of the qualitative data analysis methods. Before moving on to the element of *creative power* belonging to the composer, which is one of the internal power dynamics of music, *the intrinsic power of music*—its inherent authority due to its existence and significance for powers—is explained to contextualize the importance of music for powers. Subsequently, the internal power dynamics and the notion of creative power are discussed. Based on the perspective of ideologues who have studied the philosophy of art and view art and music as tools for class struggle, the importance of art and music for political powers is expressed. In the phenomenon explained with two examples from Turkish music history, the reforms of the II. Mahmud period and the musical revolution of the Republic of Turkey period are discussed to illustrate the importance of music for political powers; in this reciprocal relationship, the significance of the power of music, due to its ability to influence masses, is emphasized.

At this point, the concept of *patronage* comes into play, positioning the composer, the creator of music, in an important role. Political powers enhance their own authority by materially and morally supporting composers. The composer, whom we refer to as holding *creative power*, is sometimes equated with God in some studies and interpreted as a reflection of God's creativity in others. With this particular attribute, the composer gains respect in the social order and, through the power paradox he creates, manages to control the other elements of music. For example, the times when a performer feels free are only as much as the composer allows.

In this study, which focuses on the notion of power as a phenomenon related to the political economy and sociology of music, the *creative power* of the composer who produces music is discussed. In addition to the intrinsic power derived from the existence of music, the study addresses the power of the composer, the "creator" of music, and this power is termed *creative power*. This form of power, due to its ability to influence masses, has the capability to support or undermine political power in matters such as determining or changing culture. When examining the notion of *creative power*, it is observed that the source of authority is based on artistic creation, and at this point, it is sometimes equated with God in some studies and interpreted as a reflection of God's creativity in others. Subsequently, it is seen that in order to manifest its power, creative power consolidates and perpetuates its authority by operating a mechanism of consent created through dynamics such as performers, orchestras, conductors, and political power. In both Turkish music and Western music practices, the composer continuously reminds his authority and power by creating the illusion of freedom among his subjects, much like political power does, through the power paradox he creates. Considering this feature, it is concluded that *creative power* is at the forefront of music; it is the sole instigator of the process that starts and ends with itself, and it perpetually declares that others can only be victorious to the extent that it desires.

GİRİŞ

İktidar denildiğinde akla gelen ilk anlam, bittabi güncel siyaset içerisinde kullanılan ve “hükümet”e işaret edendir. Fakat Türk Dil Kurumu'nun güncel sözlüğünde kabul edilene göre kelimenin, “devlet yönetimini elinde bulundurma ve devlet gücünü kullanma yetkisi,” (“iktidar”, t.y.) anlamı ancak üçüncü sırada gelmektedir. Bir kelime olmaktan öte kavram özelliği göz önünde bulundurulduğunda *iktidar*, Bertnard Russell (2017), Michel Foucault (2012, 2014) ve Elias Canetti (2010) gibi isimlerin işaret ettiği üzere “güç” ile bir ortaklık içerisinde. Bünyesinde kuvvetler savaşımını ve etken-edilgen olanı barındıran iktidar, Foucault'nun (2007, s. 66-7) işaret ettiği üzere, yalnızca devletin veya siyaset biliminin tekelinde anlamlandırılmayacak derecede kapsamlı bir kavramdır. Ek olarak yalnızca insanla ve onunla bağlantılı olanla da anılmayan kavram, doğada canlı biçimde varlığını sürdüren her formda bir şekilde tebarüz edebilmektedir. Gerek Canetti'nin gerekse Friedrich Nietzsche'nin geliştirdiği iktidar söyleminde varlık, kendi habitatındaki erke ulaşmayı arzulamakta; gücü elde etmeye dair önlenemez bir tutku duymaktadır. Nietzsche'ye (2010, s. 458) göre, insanın en korku dolu ve temel arzusu güç istencine, yani iktidara karşı olan içgüdüdür. Ve şüphesiz arzuladığı bu gücün ona iktidarı getireceğini düşünür. Yalnızca insana özgü olmayan iktidar olgusu, Canetti'nin yarattığı avlanma sekansında daha net bir şekilde temsil edilmektedir. Kuvvetler savaşımı içerisinde kurguladığı avlanma sekansında avcı, geliştirdiği yöntemler sayesinde avı üzerinde bir tahakküm kurar ve kendisini etken olan şekilde konumlandırarak önce mikro daha sonra da makro anlamdaki iktidarını yaratır ve pekiştirir. Özellikle aslan veya

kaplanın avlanma esnasındaki yakalama yeteneklerinden kaynaklı prestijini ifade eden Canetti, insanda ve toplumdaki iktidar algısını da bu prestij üzerinden kurgulamıştır (Canetti, 2010, s. 296-7).

Ancak Aydınlanma'nın ardından gelişen fikir akımları ile modern insan, iktidarı böylesi içgüdüsel ve ilkel şekliyle algılamaktan uzaklaşmıştır. Birçok aydınlanma filozofunun ifade ettiği üzere artık "... insanın egemenliği bilgide saklıdır," (Bacon, 1884, s. 80). Bilgiye atfedilen bu değer, toplumların kaderinde belirleyici bir unsur olduğu gibi, iktidar olgusunun yapısını ve algılanışını da değiştiren bir hâl almıştır. Zaman içerisinde iktidar ve bilgi arasındaki ilişki derinleştirilerek iki olgu birbirine içkin kılınmıştır. Foucault'ya (1992, s. 33) göre, "... bilginin ancak iktidar ilişkilerinin askıya alındığı yerde olacağını ve bilginin ancak onun emirlerinin, taleplerinin ve çıkarlarının dışında gelişebileceğini düşündüren koskoca bir gelenekten de vazgeçmek gerekmektedir." Birbirlerine sürekli eklenerek varlığını sürdüren bilgi ve iktidar kavramları üzerinden, "iktidarın işleyişi sürekli olarak bilgi yaratır ve aksi yönde, bilgi de iktidar etkilerine yol açar," (Foucault, 2012, s. 35) diyerek dinamik bir iktidar döngüsü kurgulayan Foucault, son olarak iki kavramın yekpareliğini vurgulamış ve günümüzde de geçerliliğini koruyan bir iktidar fikri yaratmıştır: "Bilgi olmadan iktidarın sürdürülmesi olanaksızdır, bilginin iktidar doğurması olanaksızdır," (Foucault, 2012, s. 36).

Araştırmanın Konusu, Amacı ve Önemi

Müzikte İktidar Dinamikleri: Yaratıcı İktidar" başlıklı bu çalışma, sanatların en soyutu ve etkisi kuvvetinde mahfuz müziğin *iktidar* dinamiklerini ve ilgili dinamiklerin birinci basamağında yer alan bestekârdan kaynaklı *yaratıcı iktidar* unsurunu konu edinmektedir. Siyaset bilimine hasredilen *iktidar* kavramının aslında her yerdeliği varsayımı ile hareket edilen çalışmada, *iktidar* kavramının müzik alanındaki tezahürü irdelenerek müziğin *yaratıcı iktidar*, *perde arkası iktidar*, *politik iktidar* ve *mutlak iktidar* gibi dört alt başlıktan müteşekkil iç dinamiklerinden yaratıcı iktidar dinamiğinin kavramsallaştırılması amaçlanmaktadır. Böylelikle, Türk müziği alanı ile sınırlı tutulan çalışma ile gerek bu müzik türünde yüceltilen, dokunulmazlık ve sorgulanamazlık atfedilen bestekârın edindiği özelliklerin sebebi ortaya çıkartılmış olacaktır.

YÖNTEM

Müzikteki iktidar dinamiklerinin birinci basamağını teşkil ettiği varsayılan bestekârın iktidarına odaklanan bu çalışmada, nitel araştırma desenlerinden *kuram oluşturma deseni* kullanılmıştır. Ali Yıldırım ve Hasan Şimşek'e göre olgubilim (fenomenoloji) deseni ile yakın olan kuram oluşturma deseninde, "... var olan kavramlara ve anlayışa özgün bir katkı sunma söz konusudur," (Yıldırım & Şimşek, 2016, s. 69). Müzikte iktidar fenomeni de müzik alan araştırmacılarının çalışmaları gerçekleştirdiği bir alandır. Ancak bestekârın iktidarı için aynı durum söz konusu değildir.

Veri toplama aracı olarak doküman incelemesini kullanan kuram oluşturma deseninin bir diğer özelliği, "... veri toplama ile analiz süreçlerinin birlikte yürütülmesidir," (Yıldırım & Şimşek, 2016, s. 69). Bundan dolayı çalışmada veri toplama aracı olarak kullanılan doküman incelemesinin ardından edinilen bilgiler nitel veri analizi yöntemlerinden betimsel analiz ile özetlenip yorumlanmıştır. Müziğin iç iktidar dinamiklerinden olan *yaratıcı iktidar* unsuruna geçmeden evvel, müziğin iktidarlar için önemini anlamlandırılabilmesi hasebiyle, müziğin varoluşundan sebep iktidarı olan *içkin iktidarı* açıklanmış; daha sonra iç iktidar dinamikleri ve *yaratıcı iktidar* nosyonuna geçilmiştir.

LİTERATÜR ÖZETİ

Müzik ve iktidar ilişkisi üzerine yapılmış çalışmalara bakıldığında temel eğilimin, siyasî iktidar üzerinden müziği açıklamak olduğu görülebilir. Siyasî iktidarın müziği değiştirme ve dönüştürme gücü göz önünde bulundurulduğunda bu çalışmalar, müziğin toplumsal rolünün anlamlandırılmasına yardımcı olmaktadır. Örneğin, Selman Benlioğlu'nun "Saray ve Mûsikî - III. Selim ve II. Mahmud Dönemlerinde Mûsikînin Himayesi" başlıklı çalışması, 18. yüzyıl Osmanlı Devleti müzik-iktidar ilişkileri hakkında önemli çıkarımlarda bulunmaktadır. Benlioğlu patronaj kavramı üzerinden açıkladığı sanatçı-hâmî ilişkisini, "... iktidar-sanatçı birlikteliği karşılıklı memnuniyet esasına göre çalışan çift yönlü bir mekanizma," (Benlioğlu, 2019, s. 18) olarak değerlendirir. Onun bu çıkarımını, siyasî iktidarın bestekâr üzerinden pekiştirilmesi şeklinde yorumlamak mümkündür. Yine Türk müziği özelinde, Güneş Ayas (2006), "Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim" çalışmasında Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları üzerinden Batılılaşma fikrini incelemiş; müziğin bu düşünceyi pekiştirici rolüne ve kullanım amacına değinmiştir.

Konuya kuramsal olarak yaklaşan "Müzik ve İktidar İlişkisi: Kuramsal ve Tarihsel Bir Analiz" başlıklı makalede Burhanettin Tatar ve Sümeyye Aydın (Tatar ve Aydın, 2017, s. 6-7), "iktidar tarafından kontrol altına alınma" ve "iktidara karşı direniş yolları açma" açılarına yönelmişlerdir. İktidarın kontrol altına aldığı müziğin sonucu olarak

protest bir yaklaşım geliştiğini söyleyen Tatar ve Aydın'a göre, bu süreç neticesinde "müzik, kültürel, siyasi ve diğer kodlamalara karşı yeni anlam dünyaları oluşturma gücünü ifşa eder." (Tatar ve Aydın, 2017, s. 28). Ancak Theodor W. Adorno'ya (2018, s. 49) göre, 19. yüzyıl sonrasında değişen toplumsal yapı müziğe özgünlük ve sanatsallık yönünü kaybettirmiştir. Yeni hâliyle tekelleri kapitalist müzik endüstrisinin seri üretimi hâlini alan müzik, yalnızca bir meta olmuştur. "Toplumsal yükümlülüğü elinden alınarak bir vakuma sürgün edilmiş, bütün içeriği arındırılmış" protest müzik de dolaylı yoldan iktidarın müziği hâlini almış ve yarattığı yanılısma ile muhalif yönünün içeriğini boşaltmıştır. Artık o, iktidarın kitleleri kontrol altında tutma aracından başka bir şey değildir. Vejdi Bilgin ise, "Popüler Dinî Müzik ve İktidar İlişisine Sosyolojik Bir Bakış" çalışmasında siyasî konjonktür içerisinde bir ihtiyaç olarak doğan ilahi formundaki popüler dinî müziğin Türkiye'deki gelişimini protest müzik olarak değerlendirir¹.

Görüldüğü üzere müziğin iktidar ile ilişkisi muhtelif yollardan ele alınabilmektedir. Ancak müziğin iktidar tarafından kontrol altına alınmasının bir başka görünümü, Selman Benlioğlu'nun ifade ettiği gibi, patronaj (himâye) kültüründe ortaya çıkmaktadır. Burada bir parantez açarak, müziğin iktidarlar için önemine değinmek yerinde olacaktır. Yukarıda ifade edildiği üzere, "sanatların en soyutu ve etkisi kuvvetinde mahfuz" müziğin gücü, antik çağlardan günümüze dek tartışılmalıdır. Tartışma genel olarak sanat başlığı altında yapıldığı gibi spesifik olarak müzik başlığına da indirgenmiş ve toplumcu filozof ve sosyologların odak noktası olmuştur.

MÜZİĞİN İÇKİN İKTİDARI

Müzik, yalnızca birbirlerine bağlı olan veya olmayan seslerin organizasyonu değildir. Çok yönlü bir sanat dalı olan müziği salt bu teorik tanımla karşılamak, ona indirgemeci bir bakış açısıyla yaklaşmak olacaktır. Oysaki tarihten aşına olunduğu üzere müzik, toplumsal tarih, felsefe ve sosyoloji gibi toplumu ilgilendiren bilim dalları ile birlikte ilerleyen multidisipliner bir bilimdir. Antik Yunan filozoflarının, İslam filozoflarının ve modern filozof ve sosyologların işaret ettiği üzere müziğin toplumsal bir rolü de vardır². Müziğin iktidarı söz konusu olduğunda da bahsi geçen toplumsal rol, göz ardı edilemeyecek bir hâl almaktadır.

Her şeyden evvel müzik, muhatabını, diğer bireylere göre farklı bir statüye taşıma vasfına sahiptir. Geçmişte ve günümüzde iletişim kurma vazifesini üstlenen müzik, dinî ve din dışı alanlarda musikişinas kimselerin, musikişinas olmayanlardan kayrılmasını ve değer görmesini sağlamıştır. Siyasî iktidar çeşitlerinin sanatı ve müziği tahakkümleri altında tutma istençlerini de buradan hareketle anlamlandırmak mümkündür. Marx ve Engels'e göre gerçeğin yansıtılmasında ve algılanmasında en önemli yollardan biri olan sanat (Marx & Engels, 2009, s. 13), "aynı zamanda insanlığın ruhsal gelişimini etkilemenin en güçlü kaldırıcılarından biridir," (Özgür, 2023, s. 27). Bundan mütevellit Marksist ideologlar, "sanatın sınıflar arasındaki ideolojik mücadelelerde önemli bir silah olduğunu vurgularlar," (Özgür, 2023, s. 29). Bekir Şahin Baloğlu da benzer bir yaklaşımla, sanat eserinin önce bireyi, daha sonra kitleleri etkileyebileceğinden bahseder. Ona göre, "siyaset ve fikir dünyasının yanı sıra başında yer aldığı takdirde sanatın, . . . toplumsal değişmeyi başlatıcı değil onu destekleyici bir görevi," vardır. (Baloğlu, 2021, s. 28) Konuya yalnızca müzik açısından yaklaşan Platon ise, Devlet'inde yararlı ve zararlı olmak üzere iki farklı *mousike* söylemi geliştirmiştir. Ona göre, *mousike* türlerinin yaratıcıları denetlenmeli; zararlı olabilecek türdekiler de mutlak siyasî iktidara zeval getirebileceğinden yasaklanmalıdır (Platon, 2010, s. 66; Ülgen, 2020, s. 258). 20. yüzyılda Platon'un görüşleri, eleştirel bakış açısıyla Jacques Attali'de tekrardan dirilir. Müziğin ekonomi-politiğine dair çalışmasında Attali, iktidar mekanizmasında bulunduğunu söylediği müziğin, mülkiyet ve sahiplenme gibi unsurları belirleyerek hayatta kalmayı sağladığını ifade etmiştir. Siyasî iktidar ve müzik arasındaki ilişkiyi bu perspektiften değerlendiren Attali, siyasî iktidarın çağlar boyunca müziği kontrol etme istencini de iktidarını sağlama almak şeklinde yorumlar. Ona göre siyasî iktidarın salahiyeti, dolaylı yoldan da olsa müziğin tahakkümünden geçmektedir: "Gürültü kontrolü yoksa, sesleri tahlil etmek, işaretlemek, sınırlamak, eğitmek, baskı altında tutmak ve kanalize etmek için kanun yoksa, iktidar da yoktur," (Attali, 2014, s. 16). Tarihte birçok örneği bulunan müzikal ıslahatları veya müziğe müdahalelerin sebebini de burada aramak mümkündür.

Müziğin içkin iktidarı ile siyasî iktidarın pekiştirilmesi, çeşitli biçimlerde tecelli edebilmektedir. Tarihsel süreç içerisinde patronaj (*himâye*) şeklinde görünür olan eylem, sonraki dönemlerde ıslahat, modernleşme veya devrim (inkılap) olarak uygulanmıştır. Ancak retorikliği ne olursa olsun, ilgili eylem tek bir duruma hizmet etmektedir: Siyasî iktidara ait iktidarın pekiştirilmesi. Başka bir iktidarı kendine mâl etme prensibine dayalı dinamiğin işleyişleri göz önünde bulundurulduğunda, en barışçıl yöntemin sanatçı-hâmî ilişkisinde temellenen patronaj olduğunu söyle-

¹ Dinî müzik alanından bir sanatçı olan Ömer Karaoğlu ise, yaptığı müziği "aksiyoner müzik" şeklinde tanımlamaktadır (Özel, 2016, s. 162). 1980 sonrası Türkiye'de gelişen "İslamcı Müzik" hakkında var olan tanım kargaşası hakkında yapılmış detaylı bir çalışma için bkz.: Özel, C. (2016). 1980'lerden Günümüze İslamcı Müziğin Sosyolojik Analizi. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 57(1), 145-174. https://doi.org/10.1501/İlhak_0000001448

² İmam Gazali, Platon, Farabi, Sokrates, Marx, Adorno vb. birçok filozof müziğin ve sanatın toplumsallığı üzerine çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bu konuda yapılmış çalışmalar için bkz.: Özgür, M. E. (2023). İktisadi Düşüncede Kültür ve Sanat. İçinde S. H. Akdede (Ed.), *Kültür-Sanat ve Sermaye-İktidar* (s. 13-46). Alfa Yayınları. Uludağ, S. (2015). İslam ve Müzik. İçinde Y. Eker ve A. S. Hıdır (Ed.), *Müzik Söyleşileri* (s. 213-236). Kapı Yayınları.

mek mümkündür. Selman Benlioğlu'na göre karşılıklı memnuniyete dayalı iktidar-sanatçı birlikteliğinde “sanatçı . . . hâmişinin desteğine karşılık olarak onun zevk ve tercihlerine yönelik eser üretmek durumundadır,” (Benlioğlu, 2019, s. 18). Patronajın örneklerini Johann Sebastian Bach'ın kilise ve saraydan, Joseph Haydn'in Esterhazy ailesinden, Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin III. Selim ve II. Mahmud'dan aldığı desteklerde görmek mümkündür.³

Bir diğer yöntem ise, ıslahat veya devrimler ile gerçekleştirilendir. Osmanlı Devleti'nde II. Mahmud'a kadar padişahların himâyesiyle ilerleyen süreç, Vaka-i Hayriye ile barışçıl olmayan ikinci yüzünü göstermiştir. Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu sıkıntıları gidermek amacıyla bir dizi reform arayışına giren II. Mahmud, ilk olarak devletin en temel ideolojik aygıtı olan kolluk kuvvetlerinde bir değişime gitmiş ve Yeniçeri Ocağı'nı lağvederek yerine Batılı ordu düzenindeki Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye'yi kurmuştur. Bu düzlemde Yeniçeri Ocağı'nın bir uzantısı olan Mehterhâne de yerini “Batılı anlamdaki ilk askerî bando” Muzika-i Hümâyun'a bırakmıştır. Vaka-i Hayriye sürecinde Batı klasik ve askerî müziğinin Osmanlı Devleti'nin resmî kültürüne dahil edilmesinin hikayesi, *kültürel emperyalizm* kavramında anlamına kavuşmaktadır. II. Mahmud'un ıslahatlarının altında yatan temel sebep, bir bakımdan Osmanlı Devleti'nin Batı devletleri karşısındaki geri kalmışlığı olarak ifade edilebilir. Dönemin hâkim düşünce yapısında, ki tüm bu ıslahatları Tanzimat Fermanı takip edecektir, bir Batılılaşma ideası yatmaktadır. Osmanlı toplumunda ve aydınlarındaki Batı olgusu, gün geçtikçe bir hayranlığa ve onlar gibi olma isteğine dönüşürken siyasî erkin kültürel zevkleri Lale Devri'nden itibaren İtalya, Fransa ve İngiltere gibi Batılı devletlere kaymaktaydı. Güçlü olanın güçsüze tahakkümüne dayanan kültürel emperyalizmin bir getirisi olarak Osmanlı toprakları içerisinde diğer tüm alanlardan azade, müzikte ve sanatta da *alafrangalaşılmalıydı*. II. Mahmud döneminde yaşanan bu olaylar silsilesi, erken Cumhuriyet döneminde yaşanacak ve *musiki inkılabı* olarak adlandırılacak olaylar ile bir benzerlik taşımaktadır. 1923 yılında Cumhuriyet'in ilânı ile yüzünü Batı'ya dönen Türk aydınları, çağdaşlaşmada kendilerine en büyük desteği müziğin sağlayacağını düşünmüşler ve bu alanın değişimine ekstra bir mesai harcamışlardır. Cumhuriyet aydınlarına göre Türk müziği, bir önceki rejimi çağrıştırmaması sebebiyle dönüştürülmeliydi. Platon'un söylemlerini hatırlatan ideoloji neticesinde gerek rejimin müzisyenleri gerekse kitle iletişim araçları ile “eski müzik”, yok sayılmaya başlanmıştır (Büyükduman ve Turgay, 2020, s. 646-650). Anlatılan her iki olayda da seçkinler sınıfı, kendilerince muzaffer gördükleri unsurları alarak iktidarlarını pekiştirmeyi amaçlamış; bir dizi ıslahat ve devrimler aracılığıyla müziğin iktidarını da kendi iktidarlarına mâl etmişlerdir. Yalnızca Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti'ne mâl edemeyeceğimiz bu yöntem, tüm siyasî arenada aktif olarak kullanılmıştır.

Her iki örnekte de başat aktör, düşünülenin aksine siyasî iktidar değildir. II. Mahmud'un uygulamalarında da Cumhuriyet aydınlarının uygulamalarında da yönetici elit(ler), siyasî erklerini kullanarak yaratılmak istenen yeni kültürel düzen için bazı bestekârların rıza göstermesine ihtiyaç duymuşlar veya bu rızanın oluşumu için uygun ortam sağlamışlardır. Selçuk Alimdar'ın belirttiği üzere, “Muzika-i Hümâyun, yerli kadrolar yetişene kadar çalgı ve idare konularında yabancı uzmanlardan istifade etti. Genelde yabancı elçiliklerin aracılığıyla alınan Giuseppe Donizetti ve Callisto Guatelli gibi uzmanlar, Batı müziğinin kurumsallaşmasında önemli katkılarda bulundular,” (Alimdar, 2016, s. 85). Burada Giuseppe Donizetti ismi, Osmanlı topraklarında Batı müziğinin yaygınlaşması için ayrı bir önem arz etmektedir. Kendisi Osmanlı Devleti'nin ilk ithal şefi olma özelliği ile bilinirken aynı zamanda “Mahmudiye Marşı”nın da bestekârıdır. Emre Aracı'ya göre, “Giuseppe Donizetti de İstanbul'a geldiği dört ayın içinde Sultan II. Mahmud'a bir askerî marş bestelemiş,”tir (Aracı, 2023, s. 68). Yine Aracı'nın aktarımına göre Donizetti Paşa, Mahmudiye Marşı olarak bilinen eserine ek olarak Muzika-i Hümâyun için 82 savaş eseri bestelemiş ve 40 Türk müziği eserinin çoksesli aranjelerini yapmıştır (Aracı, 2023, s. 79-80). Türkiye Cumhuriyeti'nin uygulamalarında ise durum biraz daha farklıdır. Anadolu ezgilerinin Batı müziği kurallarına göre armonizasyonu gayesine dayanan uygulamada asli yük, bizzat bestekâra düşmektedir. Karşılıklı rızanın ve özgürlüğün söz konusu olduğu bu örnekte devlet, Batı'dan ithal bestekâr getirtmek yerine kendi bestekârlarını yaratmak istemiş; böylece *Türk Beşleri* olarak anılan beş öğrenciyi müzik eğitimi almak üzere yurtdışına göndermiştir. Eğitimlerinin ardından Türkiye'ye dönen bestekârlar, Cumhuriyet'in istekleri ve politikaları doğrultusunda eser üretimine başlamışlardır (Nurcan & Canbey, 2016, s. 81-84). Görüldüğü üzere iki örnekte de müziğin *içkin iktidarına* bağlı olarak bestekârların rolü, uygulamaların salahiyeti için oldukça kritik bir noktada durmaktadır. Tam da burada, çalışmanın ana konusunu oluşturan müzikteki yaratıcı iktidar olan bestekârların gücünün, aslında müziğin iktidarıyla paralel ilerlediğini söylemek mümkündür.

MÜZİĞİN YARATICI İKTİDARI: BESTEKÂR

Müzikte iktidar olgusu, çok yönlü ve komplike bir kavramdır. Birbirine bağlı tüm iktidar unsurlarının birleşerek tümel bir biçime eriştiği alanda iç iktidar dinamikleri, müziğin var oluşu itibarıyla önemli bir noktada durmaktadır.

³ Bu konuda detaylı bilgi için bkz.: Benlioğlu, S. (2019). *Saray ve Mûsikî—III. Selim ve II. Mahmud Dönemlerinde Mûsikînin Himayesi*. Dergâh Yayınları.

İktidar dediğimiz nosyon, tıpkı sosyal bilimlerin diğer alanlarındaki gibi, müzikte de yarattığı rıza mekanizmasından beslenmektedir. Michel Foucault'nun ilişki ve eylem biçimi şeklinde açıkladığı kavram, özgür birey veya grupların etken ve edilgen olmayı kabulüne dayanan bir süreçtir (Foucault, 2014, s. 20-21). Ana konumuz müzikte de tebarüz eden iktidar biçimleri, aynı şekilde rıza mekanizmasına dayanmaktadır. İcracının bestekâra rızası, orkestranın şefe rızası, şefin ve diğer yöneticilerin politik iktidara rızası gibi uzayan listede ilk basamağı, müziğin yaratıcısı rolündeki bestekârin *yaratıcı iktidarı* oluşturmaktadır.

Geçmişten bugüne dek devam eden tartışmalarda sanat ve sanatsal yaratım, özgün bir “yoktan var etme” ya da doğada var olanın özgün bir taklidi şeklinde yorumlanmıştır. Turan Koç'un ifadesi üzerine “bir sanat eserinin özgünlüğü meselesi o eserin sanatsal bir yaratıma sahip olup olmamasıyla doğrudan ilgili bir konu olarak,” (Koç, 2022, s. 121) görüldüğünden, sanat ve özgünlük arasında bir içkinlik olduğunu söylemek mümkündür. Walter Benjamin ise sanat yapıtını zamansallık üzerinden değerlendirerek “biriciklik” ve “özgün mevcudiyet” şeklinde birbirine paralel iki söylem geliştirmiştir. Sanat eserinin yaratıldığı “an”a ait olduğunu söyleyen Benjamin, “yapıtın nesnesi olduğu tarihen izini taşıyan şey, işte, bu özgün mevcudiyettir,” (Benjamin, 2015, s. 13) diyerek geliştirdiği iki söylemi de açıklığa kavuşturur. Diğer bakış açısına göre, bilişsel bir süreç olan sanatsal yaratımın bünyesinde dört temel unsur yer almaktadır. Ali Kazım Akdağ ve Turan Sağer'e ait bu görüşte sanatsal yaratım süreci, bireyin varlığı ile başlar ve kişilik-yetenek-ustalık gibi unsurlar ile devam eder. Son olarak süreç, bireyin yaşadığı toplumsal yapıyla şekillenerek “ürün” olarak nihayete erer (Akdağ ve Sağer, 2021, s. 234). Bu noktada, “sanatsal yaratım süreci”nin tetikleyicisi olarak bireyin temel bileşen olduğunu söylemek mümkündür. Süreç her ne kadar toplumsallık içerse de başlatıcısı, yürütücüsü ve sonlandırıcısı bireydir ve tüm bu sebeplerden dolayı birey, *yaratıcı* konumundadır. Sanatsal yaratı ve yaratıcı üzerine gerçekleştirilmiş çalışmalarda Otto Rank (2022), Zeki Güler (1990), Rollo May (2021) ve Turan Koç (2022) gibi isimlerden kimilerinin konuya tinsel bir bakış açısıyla yaklaşırken kimilerinin ise tinden bağımsız yaklaştığı görülmektedir. Bu çalışmalar dışında Merih Tekin Bender'in (2014) derlemiş olduğu yaratıcılık tanımları incelendiğinde hem eyleme hem de eylemciye yüce bir nitelik atfedildiği görülmektedir.

Kutsal metinlerde yalnızca “tek yaratıcı”ya işaret eden yaratma eyleminin, daimî olarak Tanrı'ya ait olduğu düşünülmektedir. İslam estetiğinde “yaratma” ve “yaratıcılık” gibi kavramlar, Allah'ın kudreti ve yüceliği üzerinden insana yansıtılmaktadır. Halk, bâri, musavvir, mübdi, muhteri ve sâni gibi kavramlar ile açıklanan yaratma olgusunda insanın yetisi, Allah'tandır. Koç'a göre, “mevcut olgu, algı ve tecrübelerden yola çıkarak ve hayal gücüyle yeni bir kavrayış ve bilinç durumunun meydana getirilmesi,” (Koç, 2022, s. 130) olan insanın yaratma yetisi; mutlak yaratıcının verdiği izin ve güç olan yetenek ve ilhamdır; O'nun yaratıcılığının kullarına yansımalarıdır. Tüm bu verilerden hareketle İslam felsefesinde sanatsal yaratım hakkında şunları söylemek mümkündür:

Allah'ın eşsiz, benzersiz, yoktan yaratmasından farklı olarak, yaratıklardan bir yaratış, var olan şeylerden yeni bir varlık çıkarmak, yeni bir şey türetmek ya da oluşturmak anlamında bir etkinliktir. Sanatçının burada yaptığı şey, Tanrı'ya rakip çıkmak değil, yaratılmışların genel yaratışa yaslanan dirençlerini Allah'a teslim olarak teslim almaktır (Koç, 2022, s. 131).

Zeki Güler de tıpkı Koç gibi, sanatsal yaratımın doğada var olanı taklit yöntemine dayandığını savunur. Ona göre, doğada kendiliğinden var olmayan her şey, insan tarafından yaratılmış birer sanatsal yaratıdır. Buradan yola çıkarak da sanatı, “insanın doğasına aykırı olan her şeyin süzülerek denetlendiği, tartışıldığı ve yorumlandığı bir yeniden yaratma olayı;” (Güler, 1990, s. 320) yaratıcılığı, biçimlendirme eylemi; sanatçıyı ise “ortaya koyduğu biçimlerle kişiliğini geliştir[en] . . . kendini aşmış,” (Güler, 1990, s. 322) kişi olarak açıklamıştır. Müzikal icrada sanatsal yaratımın taklit yoluyla bir başka boyutu olduğunu savunan Bekir Şahin Baloğlu, Robin George Collingwood'un “yaratıcı sanatçı” imgesi üzerinden sanatsal yaratımda yaratıcının takipçileri tarafından taklit edilmesini de bir yaratım olarak ifade etmiştir. Baloğlu'na göre takipçi sanatçılar, yaratıcı sanatçıyı taklit ederek “. . . bir taraftan da onu, yaşatanlar, var edenler olmuşlardır,” (Baloğlu, 2021, s. 273).

Diğer yandan, yukarıda ifade edildiği üzere, konuyu Tanrı'dan bağımsız bir eylem şeklinde değerlendiren çalışmalar da mevcuttur. Bu çalışmalarda yaratma, yalnızca bireye ait bir kutsallık olarak açıklanmaktadır. Aydınlanma'nın etkisiyle gelişen birey ve özne merkezli kuramlara atıfta bulunan bu çalışmalar, sanatçıyı ön plâna çıkartmış ve mutlak yaratma kudretini özne merkezinde kurgulamışlardır. Yaratma ediminin tarihsel serüvenini inceleyen Otto Rank, yaratıcı dürtünün “farklı çağlarda ve kültürlerde, genetik gelişiminde hem bireysel hem de kolektif faktörlere göre çok çeşitli şekillerde,” (Rank, 2022, s. 9) ortaya çıktığını belirtmiştir. Sanatçıya eseri aracılığıyla kültür yaratımı, mensubu olduğu toplumu düzeltme, ahlak normlarını biçimlendirme ve inanç yaratma gibi görevleri tevdi eden bu görüşte sanatçı, muhtelif açılardan mutlak varlık olarak imgenlenmektedir. Şüphesiz ki, Rollo May'in (2021) sanatçıyı Tanrı ile özdeşleştirmesi ve bu iki varlık biçimini amansız bir savaş içinde tasvir etmesi de bu fikre dayanmaktadır.

Birbirine tamamen zıt gibi duran bu iki görüşün bulunduğu tek nokta, “sanatsal yaratı”nın bünyesinde barındırdığı erkin kaynağıdır. Gerek tinsel gerekse modernist veya rasyonel yaklaşım, sanatsal yaratımın gücünü insanlığın temel

problemlerinden sayılan ölüm(süzlük) olgusunda arar. Sanatçının manevi dünyasının bir dışavurumu şeklinde görülen sanat eserinin yaratımı aynı zamanda, “ölümsüzlük için duyulan bir özlemdir,” (May, 2021, s. 62). İnsanlık tarihi boyunca sanatsal üretimi tetikleyen ölüm olgusu ve onun bilinmezliği, alanın temel konu başlıklarından olduğu kadar onu kamçılıyandır da. Cemal Süreya'nın (2013) *Ölüm* şiirinde ifade ettiği gibi bu duygudan kurtulmak isteyen sanatçı, bir ağacın gövdesine sarılırcasına ölümsüzlük fikrine saplanır⁴ ve kendisini ölümsüz kılacak yaratım sürecine başlar. Otto Rank'ın “ölümsüzlük inancı” (Rank, 2022, s. 17) diyerek tasvir ettiği düstur sanatçıda vücut bulur ve sanatçı, çalışmasıyla ölümsüzlüğü elde etmeyi arzular. Rollo May'in ölümle bağdaştırdığı sanatsal yaratım, bünyesinde bir düalite barındırmaktadır. O, sanatçının ölümsüzlük fetişini pekiştirirken aynı zamanda onu ölümsüz kılan yegâne unsurdur:

Biz insanlar ölmemiz gerektiğini biliyoruz. Ne gariptir ki, ölümden söz edebiliyoruz. Biliyoruz ki, her birimiz ölümlü yüzleşecek cesareti geliştirmeli. Bununla birlikte ona baş kaldırmalı ve onunla mücadele etmeliyiz. Yaratıcılık bu mücadeleden gelir -yaratıcı edim başkaldırıdan doğar. Yaratıcılık sadece gençlik ve çocukluğumuzun masum kendiliğindenliği değildir; yetişkin bir insanın tutkusuyla birleştirilmelidir-kinin ölümünden öte yaşama tutkusu (May, 2021, s. 62).

Diğer yanda ise Türk-İslâm fikriyatındaki *ölüm* imgesi bulunmaktadır. İman edip sâlih amel işleyenlere ölümden sonra daha iyi bir yaşamın müjdelendiği İslamiyet'in etkisiyle gelişen tasavvufî düşüncede ölüm, May'in ifadesinin aksine korkulacak, başkaldırılacak veya mücadele edilecek bir unsur olmaktan uzak; sevinçle karşılanması gereken bir şeydir. Bu imge öyle bir yerde konumlandırılmıştır ki, Mevleviyye tarikatının kurucusu Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, ölümü bir kavuşma olarak görmüş; bu sebeple onun “. . . ölüm gününe ‘şeb-i arûs’ (düğün gecesi) denmiş ve ölüm yıl dönümleri bu adla anılagelmiştir,” (Öngören, 2004, s. 445). Yine Mevlânâ'nın kurguladığı düşünce yapısına göre dünya hayatı bir hapisanedir ve ölüm, iman edenleri özgür kılacak yegâne olaydır (Mohseni, 2016, s. 95). Bu sebeple Allah'a kavuşmanın vesilesi olan ölüm, Türk-İslam düşüncesinde korkulacak bir olgu olmaktan oldukça uzaktır. Özellikle Türk din müziğinin gelişiminde vuslata ermek, yaratımın oluşumundaki en temel etmen olarak karşımıza çıkmaktadır.

Netice itibarıyla insanlığın bilinmeze dair korkularından veya onu kucaklamasından sebep ölüme anlam yüklemesi, yüceltmesi ve ölümsüzlüğü aramasının bir izdüşümü olarak tezahür eden sanatsal yaratımın yüceliği; yaratıcısı konumundaki sanatçıya da sirayet eder ve ona, belki tinsel anlamını da içeren, “yaratıcı” otoritesini yükler. Bestekârın rolü de müzikte tam olarak bu sebepten tartışılmaz bir yerdedir. Soyut unsurlar olan seslerin nota yazımı ile somutlaştırıldığı müzik üretimi, özünde basit bir “organize eylemi” gibi gözükse ve yorumlansa da, durum hiç de böylesine basit bir yerde değildir. Elbette ki seslerin organizasyonu sonucu oluşturulan müzik her müzisyen için yapılabilir derecededir. Ancak Yılmaz Öztuna'nın da belirttiği üzere, “bir musikişinas, mükemmel şekilde mûsikî öğrenince, bestekâr olmaz,” (Öztuna, 2006, s. 163). Konu “sanatsal” olana geldiğinde herkes tarafından öykünülen bestekârlara saygısızlık edilmek istenmez ve üretim süreci herkesin yapabileceği bir şey olmaktan uzaklaştırılır. Şüphesiz tarihin her ânında bu şekilde düşünülerek bir eylemsizlik hâkim olsa, sanat da var olamazdı. İşte dünyaya ve tarihine hâkim olabilecek bu ataleti bozan kişiler, May'e göre bahsi geçen düşünce sistemine başkaldıran gerçek sanatçılardır (May, 2021, s. 62). Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin oyunun içinden bir başkaldırıyla yarattığı Rast Kâr-ı Nev veya Rast Şarkı'nın (Yine Bir Gülnihal) arkasındaki düşünce sistemi (Tanpınar, 2019, s. 413-422); Johann Sebastian Bach'ın gelebilecek tüm itirazları göze alarak tonalite ve biçimdeki değişimleri (Say, 1997, s. 231); Arnold Schönberg'in politik temelli yaklaşımlar neticesindeki 12 Ton'u (Boran ve Şenürkmez, 2018, s. 288-289) sanatçının yaratıcı başkaldırısının ilk akla gelen örnekleridir⁵.

En temel tanımıyla “beste yapan, müzik yapıtı oluşturan,” (Sözer, 1986, s. 103) bestekâr; Albert Lavignac'a göre, “daima yenilik peşinde olmalı, yenilikler yaratmalı, yaratıcı olabilmek yollarını takip etmeli, bu yolda, kendine mahsus, güzel yollar bulmalıdır,” (Öztuna, 2006, s. 163). Doğuştan yaratma istidadına sahip bestekârı, diğer müzik işçilerinden ayıran da bu özelliğidir. Bir sahne performansında tüm müzisyenler onun ortaya çıkarttığı yapıtı icra etmekle mükelleftirler. Sözü biraz daha ileri götüreceğ olsak, bir noktada müzisyenin enstrümanına anlam katan seslerin sahibi odur. Müzik tarihi içerisinde bu durumun aksi gibi gözükebilecek bazı uygulamalar olduğu görüşü elbette savunulacaktır. Barok Dönem'de melodi ve bas dışında kalan partilerin müzisyen icracıların takdirine bırakılması (Boran ve Şenürkmez, 2018, s. 90); virtüözitenin erken uygulamaları şeklinde görülebilecek, müzisyenlerin melodi üzerine kendi yeterliliklerince eklemeler yapması (Işıқтаş, 2016, s. 51) ve benzeri birçok örnek bu görüşü destekler nitelikte görünmektedir. İlgili görüşü asıl kuvvetlendiren söylem ise Burhanettin Tatar'a aittir. Tatar'ın müziğin anlamı üzerine yaptığı tartışmalarda elinde kalan sonuç, “. . . müzik eserinin anlamının yine kendi icralarında, yani müzikal

⁴ “Ölüm geliyor aklıma birden ölüm / Bir ağacın gövdesine sarılıyorum.” (s. 183). İlgili şiir için bkz.: Süreya, C. (2013). *Sevda Sözleri* (48. bs). Yapı Kredi Yayınları.

⁵ Batı müziğindeki bestekâr-iktidar karşılaşması veya çatışması yalnızca bu isimlerle sınırlı değildir. Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Gustav Mahler veya Richard Wagner gibi isimler gerek yaratımları ile gerekse müzikal başkaldırıları ile zaman zaman politik iktidar ile karşı karşıya gelmiş; kendi yaratmış oldukları iktidar üzerinden bu başkaldırıda galip gelmeyi başarmışlardır. Ancak bu olaylar detaylıca incelenmesi gereken durumlar olduğundan ve bu çalışmanın sınırlılığının dışında kaldığından burada incelenmemiştir.

yorumlama tarzlarında ortaya çıkabileceği” (Tatar, 2009, s. 66) fikridir. Ona göre, “. . . müzik eseri, doğrudan kendisini ele vermedikçe, icra edilemediği için ve icra edilmedikçe kendisini açığa vurma şansını yitirdiği için kaçınılmaz olarak anlamını icra esnasında ifşa edebilmektedir.” (Tatar, 2009, s. 67). Ancak bahsi geçen örneklerin yalnızca birer yanılısamadan ibaret olduğunu da belirtmek gerekir. Kendisini yapıt yaratımında etken rolde gören müzisyenin içinde bulunduğu, tamamıyla bir iktidar yanılıgsıdır. Onun varlığının üzerinde daha büyük bir varlık, ona “izin veren” bir bestekâr unsuru vardır. Bestekâr, ona sahibi olduğu eser üzerinde, kuralları ve sınırlılıkları belli bir özgürlük alanı sağlamıştır. Şüphesiz ki bestekârın elinde bulundurduğu “yaratma erki”, onda yanılıgı yaratma ve yöne(l)time hakkını saklı tutar. Tıpkı, “toplumun kendi kendini yönetmesi” yanılıgsını barındıran demokrasideki gibi, – belki adına iktidar paradoksu denebilecek – benzer bir yanılıgı burada da vardır. Bu yönüyle bestekârın, müziğin diğer unsurları üzerinde bir iktidar sahibi olduğunu söylemek ve bu iktidar türünü “yaratıcı iktidar” olarak adlandırmak mümkündür.

Türk müziğinde de durum, tarihî gelişimi ve icra pratikleri farklı olsa da, aynıdır. Uzunca bir süre nota kullanımını reddeden Türk müziği, usta-çırak ilişkisi denilebilecek eğitim yöntemi olan meşk sistemini kullanmıştır. Zanaat ustasının çırağına iş öğretimine benzeyen yöntemde temel dayanak, öğrencinin ezber yeteneğinin kuvvetli olmasıdır. Meşk yönteminde hocasının öğrettiği eserleri hafızasında tutan öğrenci, zaman içerisinde bunları ezberler ve icraya döker. Fakat bu noktada yazılı dayanağı olmayan öğrencinin tek hazinesi hafızasıdır. Günümüzde de benzer örneklerine rastladığımız meşk metodunun olumsuzluklarından birisi, bilgilerin insan hafızasının gazabına uğraması; unutulmaya yüz tutması ve hatta son radde olarak değişimlere uğramasıdır. Bu konuda yapılmış detaylı çalışmanın sahibi Cem Behar, meşk yönteminin müzikal eserler üzerinde “ilâve, çıkarma, hızlanma, yavaşlama ya da şekil ve yapı değiştirmeleri” (Behar, 2019, s. 116) gibi bazı etkileri olduğunu söyler. Gerek saz gerekse söz müziğinde görülen bu değişimler, bir süre sonra meşk zincirine dahil olarak aktarılmaya başlanmış, eserin orijinali hâline gelmiştir. Türk müziği geleneğinde nota yazımına geçildiğinde dahi nota icracılar tarafından yalnızca bir referans, performans esnasında göz ucuyla bakılan bir hatırlatıcı olarak görülmüştür. Gülçin Yahya Kaçar’a göre, “besteciler kendi eserlerini notaya alırken bile icra ettikleri gibi yazmamışlardır,” (Kaçar, 2005, s. 216). Bu noktada Türk müziğinin “bir üslup ve tavır müziği” olduğu savı ile hareket edildiğinde, yine bestekârın “izin verme” hakkının saklılığı karşımıza çıkmaktadır. Geleneğin bestekâr figürler ve sanatsal yaratımları ile oluştuğu düşünüldüğünde, her hâlükârda icracılara tanınan özgürlüğün kaynağı “yaratıcı iktidar”dır. Şöyle ki, Türk müziğinde yaratıcı iktidar olan bestekâr, müziğin dinamizmini kabullenmiş ve temelini inşa ettiği yapının muhtelif varyasyonlarının oluşumuna gerek notayı reddederek gerekse yalnızca bir referans şeklinde yazıya dökerek izin vermiştir. Yukarıda ifade edildiği gibi, icracıya sağladığı serbesti üzerinden yarattığı yanılıgı ile erki her zaman elinde tutmuştur.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Müziğin dinamiklerinden olan *iktidar* nosyonuna eğilen bu çalışmada, müziği ortaya çıkaran bestekârın *yaratıcı iktidarı* tartışılmıştır. Müziğin varoluşundan kaynaklı için iktidarına ek olarak müziğin “yaratıcısı” konumundaki bestekârın gücüne değinen çalışmada bestekârın iktidarı, *yaratıcı iktidar* şeklinde adlandırılmıştır. Bu iktidar şeklinin, kültürün belirlenmesi veya değiştirilmesi gibi konularda, kitleleri etkileme gücü dolayısıyla, politik iktidarı destekleme veya iktidarını çıkmaza sürüklenme gibi yetilere de sahip olduğu sonucuna varılmıştır. *Yaratıcı iktidar* nosyonu incelendiğinde, erkin kaynağının sanatsal yaratıma dayandığı ve bu noktada bazı çalışmalarda Tanrı ile eş değer tutulduğu, bazı çalışmalarda ise Tanrı’nın yaratıcılığının bir izdüşümü olarak yorumlandığı görülmüştür. Ardından iktidarının tecellisi için müziğin icracı, orkestra, şef ve politik iktidar gibi dinamikleri üzerinden yarattığı rıza mekanizmasını işleterek iktidarını pekiştirdiği ve daim kıldığı tespit edilmiştir. Bestekâr, gerek Türk müziği gerekse Batı müziği pratiğinde kendi yarattığı iktidar paradoksu üzerinden – tıpkı politik iktidarın başvurduğu gibi – muhataplarında özgürlük yanılıgsı oluşturarak erkinin ve iktidarının durmaksızın hatırlatmasını yapmaktadır. Bu özelliği de göz önünde bulundurulduğunda *yaratıcı iktidarın* müziğin birinci basamağında bulunduğunu; kendisi ile başlayıp biten sürecin yegâne müsebbibi olduğunu ve diğerlerinin yalnızca onun istediği ölçüde muzaffer olabileceğini mütemediyen ilân ettiği sonucuna ulaşılmıştır.

Müzikteki iktidar dinamiklerinin yalnızca bestekâr veya müziğin için iktidarı ile sınırlı olmadığı salt bir gerçektir. Ek olarak, yaratıcı iktidarın yalnızca ölüm veya ölümsüzlük kaynaklı yaratım ediminden gelmediği de düşünülebilir. Ancak çalışmanın sınırlılıkları gereği elde edilen veriler, bu çalışmayı yukarıda ifade edilen sonuçlara ulaştırmıştır. Bu noktada, müziğin bünyesinde barındırdığı iktidar dinamikleri hakkında yapılacak çalışmalar için bir başlangıç noktası oluşturacağını düşündüğümüz çalışmanın ardından müzik-iktidar ilişkisi hakkında gerçekleştirilecek araştırmalarda başta bestekâr kaynaklı iktidarın diğer sac ayaklarının araştırılması, politik iktidar ile müzik arasındaki ilişki ve müziğin için iktidarının sosyokültürel etkilerinin araştırılması gibi akademik çalışmaların gerçekleştirilmesi önerilmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Çalışma Konsepti/Tasarım- B.B.; Veri Analizi/Yorumlama- B.B.; Yazı Taslağı- B.B.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- E.C.Ü.A.; Son Onay ve Sorumluluk - B.B.; Süpervizyon – E.C.Ü.A.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Conception/Design of Study- B.B.; Data Analysis/Interpretation- B.B.; Drafting Manuscript- B.B.; Critical Revision of Manuscript- E.C.Ü.A.; Final Approval and Accountability- B.B.; Supervision – E.C.Ü.A.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Yazarların ORCID ID'leri / ORCID ID of the authors

Bedirhan BÜYÜKDUMAN 0000-0002-6975-0470

Emine Ceylan ÜNAL AKBULUT 0000-0001-5108-7386

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Adorno, T. W. (2018). *Müzik Yazıları Bir Seçki* (Ş. Öztürk, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Akdağ, A. K., & Sağer, T. (2021). Sanatsal Yaratım Süreci ve Bağlama Müziğinde Çalgısal Yaratımların Sınıflandırılması. *idil*, 78, 232-243. <https://doi.org/10.7816/idil-10-78-06>
- Alımdar, S. (2016). *Osmanlı'da Batı Müziği*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aracı, E. (2023). *Donizetti Paşa Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu* (4. bs). Yapı Kredi Yayınları.
- Attali, J. (2014). *Gürültüden Müziğe* (2. bs). Ayrıntı Yayınları.
- Ayas, G. (2006). *Müsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*. Doğu Kitabevi.
- Bacon, F. (1884). *The Works of Francis Bacon* (B. Montagu, Ed.; C. 1). Worthington Publishing.
- Baloğlu, B. Ş. (2021). *Efsane ve Realite Arasında Bir Portre Tanburî Cemil Bey*. Dergâh Yayınları.
- Behar, C. (2019). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz* (7. bs). Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı* (G. Sarı, Çev.). Zeplin Kitap.
- Benlioğlu, S. (2019). *Saray ve Müsikî—III. Selim ve II. Mahmud Dönemlerinde Müsikînin Himayesi*. Dergâh Yayınları.
- Boran, İ., & Şenürkmez, K. Y. (2018). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği* (2. bs). Yapı Kredi Yayınları.
- Büyükduman, B., & Turgay, N. Ö. (2020). Türk Makam Müziğinin Batılılaşma Sürecine Genel Bir Bakış: Ankara Radyosu Örneği. *idil*, 68, 645-655. <https://doi.org/10.7816/idil-09-68-05>
- Canetti, E. (2010). *Kitle ve İktidar*. Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu* (M. A. Kılıçbay, Çev.; 6. bs). İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin Tarihi* (H. U. Tanrıöver, Çev.; 2. bs). Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2012). *İktidarın Gözü* (I. Ergüden & O. Akınbay, Çev.; 3. bs). Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2014a). *Özne ve İktidar* (I. Ergüden & O. Akınbay, Çev.; 4. bs). Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2014b). *Özne ve İktidar* (I. Ergüden & O. Akınbay, Çev.; 4. bs). Ayrıntı Yayınları.
- Güler, Z. (1990). Sanat ve Sanatsal Yaratma. *Kurgu Dergisi*, 8, 308-316.
- Işıktaş, B. (2016). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Geçiş Sürecinde Modernleşme, Bireyselleşme ve Virtüözite İlişkisi: Şerif Muhiddin Targan* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İktidar. (t.y.). *İçinde Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük*. Türk Dil Kurumu. Geliş tarihi 12 Mayıs 2024, gönderen <https://sozluk.gov.tr/>
- Kaçar, G. Y. (2005). Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 25 (2), 215-228.
- Koç, T. (2022). *İslâm Estetiği* (11. bs). İslam Araştırmaları Merkezi.
- Marx, K., & Engels, F. (2009). *Yazın ve Sanat Üzerine* (M. İ. Erdost, Ed.; 2. bs). Sol Yayınları.
- May, R. (2021). *Yaratma Cesareti* (A. Oysal, Çev.). Metis Yayınları.
- Mohseni, S. (2016). Mevlana'nın Nazarında Ölüm (T. Uğurlu, Çev.). *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 92-101. <https://doi.org/10.7596/taksad.v5i1.508>
- Nietzsche, F. (2010). *Güç İstenci* (N. Epçeli, Çev.). Say Yayınları.
- Nurcan, O., & Canbey, E. G. (2016). Geleneksellik-Çağdaşlık İkileminde Cumhuriyetin "Milli Müsiki" Politikası ve Türk Besteciler. *İçinde F. Kutluk (Ed.), İllüzyon: Cumhuriyet'in Klasik Müzik Serüveni* (ss. 75-109). h2o Yayıncılık.

- Öngören, R. (2004). Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî. İçinde *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 29, ss. 441-448). Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Özel, C. (2016). 1980'lerden Günümüze İslamcı Müziğin Sosyolojik Analizi. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 57(1), 145-174. https://doi.org/10.1501/Ilhfak_0000001448
- Özgür, M. E. (2023). İktisadi Düşüncede Kültür ve Sanat. İçinde S. H. Akdede (Ed.), *Kültür-Sanat ve Sermaye-İktidar* (ss. 13-46). Alfa Yayınları.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü* (C. 1). Orient Yayınları.
- Platon. (2010). *Devlet* (S. Eyüboğlu & M. A. Cimcoz, Çev.; 20. bs). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rank, O. (2022). *Sanat ve Sanatçı* (O. Düz, Çev.). Albaraka Yayınları.
- Russell, B. (2017). *İktidar* (2. bs). Cem Yayınevi.
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi* (3. bs). Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sözer, V. (1986). *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi* (C. 1). Remzi Kitabevi.
- Süreya, C. (2013). *Sevda Sözleri* (48. bs). Yapı Kredi Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2019). *Yaşadığım Gibi* (9. bs). Dergâh Yayınları.
- Tatar, B. (2009). Müzikte Anlam Sorunu. *İslâm Araştırmaları Dergisi*, 22, 59-70.
- Tatar, B., & Aydın, S. (2017). Müzik ve İktidar İlişkisi: Kuramsal ve Tarihsel Bir Analiz. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 43, 5-30.
- Tekin, M. B. (2014). Yaratıcılık, Kişilik ve Sanatsal Yaratma Üzerine. *Erciyes Sanat*, 1, 20-30
- Ülgen, G. O. (2020). Platon'da Müziğin Politik Konumu. *Felsefi Düşün - Akademik Felsefe Dergisi*, 15, 249-277.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (10. bs). Seçkin Yayıncılık.

Atf Biçimi / How cite this article

Büyükduman, B., & Ünal Akbulut, E. C. (2024). Power Dynamics in Music: Creative Power. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 280–289. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1508043>

Çaykovski'nin Eserlerinde ve Birinci Piyano Konçertosunda Rus Halk Müziği Etkileşimi

Russian Folk Music Interaction in Tchaikovsky's Works and First Piano Concerto

Tuğrul ADILOĞLU¹ 

¹Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Piyano Anabilim Dalı, Piyano ve Arp-Sanatta Yeterlik Program, Ankara, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Tuğrul ADILOĞLU

E-posta / E-mail : adiloglutugrul@gmail.com

ÖZ

Bu çalışma, besteci Pyotr İlyiç Çaykovski'nin Rus Halk Müziği ile olan bağlarını araştırmayı ve söz konusu bağların 1 numaralı piyano konçertosundaki yansımalarını irdelemeyi hedeflemiştir. Çaykovski; kitap, tez ya da makalelerde, yaşam öyküsü ve eserleri sıkça konu edilen bestecilerden biridir. Biyografik nitelikli metinlerde; erişilebilen verilere göre, bestecilerin eserlerini yaratma süreci ve esin kaynakları da aktarılabilmektedir. İçinde yaşadıkları coğrafyaların ve buralardaki toplumsal kültürün öğeleri, sanatçıların yapıtlarında yansıttıkları motifler olarak yer alabilmektedir. Kültürel öğelerin etkili taşıyıcılarından olan halk müzikleri; geçmişe dönük araştırmalarda elde edilen belge ve bilgiler ışığında, tarihin pek çok döneminde bestecilere esin veren unsurlar olarak tespit edilmiştir. Çaykovski yaşam öyküsü ve yapıtları hakkında bilgi aktaran kaynaklar taranarak yapılmış bu çalışmada, bestecinin halk müziğiyle etkileşimine dair bulgular sergilenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çaykovski, konçerto, rus halk müziği

ABSTRACT

This study aims to investigate the composer Pyotr Ilyich Tchaikovsky's ties with Russian Folk Music and to examine the reflections of these ties in his Piano Concerto No. 1. Tchaikovsky is one of the composers whose life story and works are frequently discussed in books, theses and articles. In biographical texts, according to the available data, the process of creating composers' works and their sources of inspiration can also be conveyed. The elements of the geographies in which they live and the social culture of these geographies can be included as motifs reflected in the works of artists. Folk music, which is one of the effective carriers of cultural elements, has been identified as the elements that inspired composers in many periods of history in the light of documents and information obtained in retrospective research. In this study, which was conducted by reviewing sources that provide information about Tchaikovsky's life story and works, findings on the composer's interaction with folk music are presented.

Keywords: Tchaikovsky, piano, russian folk music

Başvuru/Submitted : 02.07.2024

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 02.09.2024

Son Revizyon/
Last Revision Received : 17.09.2024

Kabul/Accepted : 10.10.2024

Online Yayın /
Published Online : 01.11.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

GİRİŞ

Müzik tarihi, anonim motifleri ve halk müziklerini eserlerinde kullanan bestecilerin örnekleriyle doludur. Çalgıların keşfi ve geliştirilmesinden önce de toplum kültürünün içinde yer alan şarkılar, birçok bestecinin yaptığı düzenlemelerde ya da doğrudan eserlerinin motiflerini oluşturmada esin kaynağı olmuştur. En çarpıcı örneklerden biri olarak anılabilecek tema Folia; İşpanyolca *La Folia* ya da Fransızca *Folies d'Espagne* adıyla bilinen, dilimize *İşpanya Delilikleri* ifadesiyle çevrilebilecek ünlü melodidir. Wikipedia web sitesi La Folia ile ilgili sayfasında şu bilgiyi aktarmaktadır: "Müzikal formu, tarzı ve adının etimolojisi nedeniyle, melodinin on beşinci yüzyılın ortalarında veya sonlarında İber Yarımadası'nda, Portekiz'de veya eski Leon Krallığı bölgesinde veya belki de Valencia Krallığı'nda bir dans olarak ortaya çıktığı ne srlmştur " (Wikipedia, La Folia, erişim: 15 Kasım 2023).  yüzyıl boyunca 150'den fazla besteci bu temayı eserlerinde kullanmıştır. Bu temanın ilk yayınları 16. yüzyılın ortalarına aittir, ancak muhtemelen çok daha eskidir. Jean-Baptiste Lully, Arcangelo Corelli, Marin Marais, Alessandro Scarlatti, Antonio Vivaldi, Francesco Geminiani, George Frideric Handel ve Johann Sebastian Bach temayı parlak bir şekilde kullanan bestecilerden sadece bir kısmıdır. 19. yüzyılda, Luigi Cherubini'nin *Les Abencrages* (1813) adlı balesinin I. Perdesi Folia'ya dayanır, Franz Liszt *Rhapsodie Espagnole* adlı eserinde Folia'nın bir versiyonuna yer verir ve Ludwig van Beethoven Beşinci Senfonisinin ikinci bölümünde kısaca alıntı yapar. Alfredo Casella temayı *Variations sur une Chaconne* adlı eserinin temeli olarak kullanmıştır. La Folia, 1930'larda Sergei Rachmaninov'un 1931'de Corelli'nin bir teması üzerine yazdığı *Varyasyonlar ve Manuel Marıa Ponce'nin gitar için yazdığı Spanish Folia* zerine *Varyasyonlar ve Fg* ile bestecilerin ilgisini bir kez daha çekmiştir. (Wikipedia).

Pyotr İlyiç aykovski'nin Hayatı ve Eserleri

Çaykovski'nin Hayatı

"Çaykovski, Pyotr İlyiç (ya da Peter İli)(1840-1893). Rus besteci. 7 Mayıs 1840'ta Votkinsk'de (Kamsko-Viatka) doğdu. Babası maden mhendisiydi. İlk müzik derslerini amatör bir mziki olan annesinden aldı. Petersburg Hukuk Okulu'nu bitirdi. 1859-1863 arası Adalet Bakanlığı'ndaazar çalıştı. 1862'de girdiği Petersburg Konservatuvarı'nda müzik öğrenimini sürdürebilmek için memurluktan ayrıldı. Anton Rubinstein'in gözetiminde bestecilik öğrenimi gördüğü konservatuvarı, 1866'da bitirdi." (Sözer, 1996, s.193). Ansiklopedik Müzik Sözlüğünde geçen yaşam öyküsünden kısa bir kesit alıntılanan aykovski hakkında birçok kitap, tez, makale vb. yazılmıştır. Rus ve dünya klasik müzik tarihinin en tanınmış isimlerinden olan aykovski, eserleri büyük beğeni toplayan ve yazıldıkları dönemlerden bu yana sıklıkla seslendirilen bestecilerin başlarında gelmektedir.

Çaykovski 1876 yılında zengin bir demiryolu patronunun dul eşi olan Nadezhda von Meck ile mektuplar aracılığıyla tanışmış ancak hiçbir zaman yüzyüze grşmemişlerdir. 14 yıl boyunca sürdürdükleri ilişki, her ikisinin de hayatını önemli ölçüde etkilemiştir. Çaykovski'nin çalışmalarına büyük hayranlık duyan Nadezhda, ona düzenli bir aylık denek ayarlamıştır. Yazar Alexander Poznansky; bestecinin hayatını anlattığı makalesinde, Meck'in aykovski'ye olan desteğinin önemini şu şekilde ifade eder: "Bu şekilde besteci kalıcı mali krizini çözdü ve Bayan von Meck'in parası kendisini yaratıcı çalışmalara adamasına izin verdi" (Poznansky, ty.). Besteci, Nadezhda von Meck'le uzun yıllar boyunca mektuplaşmış ve yazdığı mektupların kimilerinde Rus halk müziği ile ilişkisine değinmiştir. Çaykovski, halk müziğinden esinlendiği eserlerinden biri olan 4. Senfonisini Meck'e ithaf etmiştir (Poznansky, ty.).

Besteci, 1893 yılında hayatını kaybetmiştir. Bu lm, kolera hastalığı kaynaklı olarak kayıtlara geçmiştir. Bestecinin hastalığı ve ölümü üzerine çeşitli iddialar ortaya atılmış, bunun intihar olduğu yönünde birtakım görüşler ne srlmştur. Çaykovski'nin hayatı hakkında Tchaikovsky Research web sitesi için kapsamlı bir makale kaleme alan yazar Alexander Poznansky, bestecinin ölümüyle ilişkilendirilen farklı görüşlere dair şunları yazmaktadır: "Çaykovski'nin hastalığı ve ölümüyle ilgili gazete yayınlarının ve çeşitli anıların yakından incelenmesi, trajedinin görgü tanıklarının ifadeleri arasındaki olgusal çelişkileri açıklamaya izin verir." (Poznansky, Tchaikovsky: A Life, erişim: 15 Kasım 2023).

Yazar Poznansky, herhangi bir büyük sanatçının kişiliğine dair bir araştırmanın, onun başarisına dair takdiri derinleştirmek ve zenginleştirmek için zorunlu olduğunu ifade eder ve bunu şu şekilde açıklar: "bu, yaratıcı sürece ve sanatsal çözümlerine dâhil olan duygusal ve psikolojik meselelere daha karmaşık ve güçlü bir şekilde yanıt vermemizi sağlar." (Poznansky, Tchaikovsky: A Life, erişim: 15 Kasım 2023). Yazara göre, aykovski rneğinde, hayatının gerçeklerini incelemeyen tam olarak anlaşılamayacak içsel özlemler, müziğinin çarpıcı ve kendine özgü duygusal dokunaklılığına etki etmiştir ki bu da ya övülmüş ya da duygusallık olarak görülüp vgden yoksun bırakılmıştır. Yazar Poznansky bestecinin hayatını anlattığı makalesini, sonsöz olarak yer verdiği kısımda şöyle bitirmektedir: "Nihayetinde bu tür bir çalışma, aykovski hakkındaki tüm müzikolojik klişeleri ve hatta belki de kültürel panteondaki statüsünü ve eserlerinin günümüzün kültürel ve ruhani kaygılarıyla ilgisini yapıcı bir şekilde yeniden gözden geçirmemizi sağlayacaktır." (Poznansky, Tchaikovsky: A Life, erişim: 15 Kasım 2023).

Çaykovski'nin Eserleri

Pyotr İlyiç Çaykovski, Romantik dönemin en üretken ve sevilen bestecilerinden biridir. Senfoniler, konçertolar, baleler ve operalar da dâhil olmak üzere çok çeşitli türlerde eserler üretmiştir. Günümüz klasik müzik repertuvarında yer alan en popüler konser ve gösteri müziklerini yazmıştır. Eserleri arasında 7 senfoni, 11 opera, 3 bale, 5 süit, 3 piyano konçertosu, bir keman konçertosu, 11 uvertür, 4 kantat, 20 koro eseri, 3 yaylı dörtlüsü, bir yaylı altıslısı ve 100'den fazla şarkı ve piyano parçası bulunmaktadır.

Rusya'da bulunan *Presidential Library Başkanlık Kütüphanesi kaynakları arasında Çaykovski eserlerinin anıldığı Tchaikovsky: ... I love Russian element in all its manifestations Çaykovski: ... Rus unsurunu tüm tezahürleriyle seviyorum* başlıklı bölüm şunları söylemektedir: “Rus dehanın senfonik tarzı birçok müzikolojik araştırma eserinde incelenmiştir - iki Rus başkentinin müzik çevrelerinde ve Avrupa'da gerçekten nadir görülen bir fenomendi” (Presidential Library, 2015, erişim: 15 Kasım 2023). Besteci toplamda yedi senfoni yazmıştır. Çaykovski'nin bir senfoni bestecisi olarak yükselişi Altıncı Senfonisi ile olmuştur. Bestecinin hayatına ve eserlerine dair kitapların Başkanlık Kütüphanesi web sitesinde bulunan elektronik kopyalarında, Çaykovski'nin senfonik çalışmalarının önemini çok büyük olduğu vurgulanmaktadır. Tıpkı bir başka dahi senfoni bestecisi Beethoven'in eserlerinde dünya enstrümantal müziğinin önceki gelişimini özetlemesi gibi, Çaykovski de eserlerinde yalnızca kendisinden önceki Rus senfonik tarzının değil, 19. yüzyılın tüm Batı Avrupa müziğinin başarılarını somutlaştırmıştır. İnsan ve etrafındaki yaşam, insan ve doğa, insan ve toplum; bunlar senfonilerin altında yatan temel fikirlerdir. Müzikal imgelere yansıyan bu fikirler her zaman bir çarpışma, sürekli bir gelişim içindedir (Presidential Library).

Çaykovski çalışmalarında opera türüne de büyük önem vermiştir. Meck'e 1879'da yazdığı bir mektupta, operanın, kitlelerin dilini konuşmayı mümkün kılan bir avantaja sahip olduğunu ifade etmiştir. Besteci aynı zamanda sürekli olarak küçük formlara da başvurmuştur. Başkanlık Kütüphanesi'nde aktarılanlar şöyle devam eder: “Vokal lirizmin mücevherleri olan 100 şarkının yanı sıra 100'den fazla piyano parçasının da yazarıdır” (Presidential Library, 2015, erişim: 15 Kasım 2023).

Çaykovski'nin piyanoya derin bir sevgisi olduğu bilinmektedir. Şimdiye kadar bestelenmiş en güzel ve teknik açıdan en zorlu piyano müziklerinden bazılarını yazmıştır. Bu eserler lirizmi, duygusal derinliği ve teknik parlaklığı ile karakterize edilir. Bir melodi ve armoni ustası olan Çaykovski'nin piyano eserleri unutulmaz melodiler ve etkileyici pasajlarla doludur. Çaykovski'nin piyano müziği, neşeli ve coşkuludan melankolik ve içe dönük olana kadar geniş bir duygu yelpazesine sahip olmasıyla da bilinir (Presidential Library).

Çaykovski'nin en popüler piyano eserlerinden biri, Op. 23 Si bemol minör 1 No'lu Piyano Konçertosu'dur. Romantik müziğin başyapıtlarından biri olan bu konçerto, dramatik açılış bölümü, lirik ikinci bölümü ve coşkulu üçüncü bölümüyle tanınır. Konçerto aynı zamanda teknik zorluğuyla da dikkat çeker ve şimdiye kadar yazılmış en zorlu piyano konçertolarından biri olarak kabul edilir.

Çaykovski'nin piyano besteleri klasik müzik dünyası üzerinde kalıcı bir etki bırakmıştır. Konçertoları repertuvarındaki en popüler ve en sık icra edilen konçertolar arasındadır ve piyano eserleri her seviyeden piyanist tarafından çalınmaktadır. Tchaikovsky'nin piyano müziği, besteci olarak dehasının bir kanıtıdır ve dünyanın dört bir yanındaki dinleyicilere ilham vermeye ve onları memnun etmeye devam etmektedir.

BULGULAR VE YORUM

Yazar Harold C. Schonberg; Rus Beşleri olarak adlandırılan Balakirev, Borodin, Cui, Musorgski ve Rimski-Korsakov'dan oluşan besteci grubu ile Çaykovski arasındaki farklılıklara değinirken, Çaykovski ve Rus halk müziği ilişkisinin izini sürer:

“Rus Beşleri, Pyotr Ilyich Tchaikovsky'den tam olarak ne anlayacağını asla bilemedi. Konservatuar mezunuydu ve aşağı yukarı klasik tarzda, ortodoks gelişmelerle senfoniler besteledi. Bu bile insanı şüphelendirmeye yetiyordu. Öte yandan, halk şarkılarından cömertçe alıntılar yapıyordu ve müziği inkar edilemez bir şekilde Rus'tu ” (Schonberg, 1997, s. 366).

Ayrıca bestecinin, Rus Beşleri'nin çoğunda görülmeyen bir özelliği olduğu düşüncesini taşıyan yazara göre Çaykovski tatlı, tükenmez, duyular üstü bir melodi zenginliğine sahiptir. Onu önce Rusya'da, sonra da uluslararası alanda ünlü yapacak olan şeyin bu melodi olduğunu vurgular. Melodiye ilişkin vurgusunu şöyle ifade eder: “Bu, Rusya'ya özgü bir melodiydi; etkileyici, içe dönük ve çoğunlukla makamsal bir sese sahip. Nevrotiklikle dokunmuş, karanlık bir gecede pencereden gelen bir çığlık kadar duygusal” (Schonberg, 1997, s. 366).

1875'e gelindiğinde Çaykovski, Ukrayna ve Rusya temalı İkinci Senfoni'yi (Küçük Rusya), senfonik şiir *Fatum*'u, üç operayı, Üçüncü Senfoni'yi (Polonya) ve Si bemol minör Piyano Konçertosu'nu bitirmiştir. Konçertoyu Nikolai Rubinstein'a adamak niyetindedir. Ancak Rubinstein o kadar yıkıcı bir eleştiri yapmıştır ki, Çaykovski eseri Hans von

Bülow'a ithaf eder. Bülow konçertonun dünya prömiyerini 25 Ekim 1875'te Boston'da yapmıştır. Schonberg, piyano konçertosuna değinmekte ve şu ifadeleri kullanmaktadır: "Boston'un önde gelen eleştirmeni tahmin edilebileceği gibi dehşete dşmşti. 'Son derece zor, tuhaf, vahşi, ultra-Rus konçertosunu' anlayamıyordu" (Schonberg, 1997, s. 369).

Yazar Schonberg, müziğinin Rus kökenlerini yorumladığı aykovski'nin; en büyüğü olsun ya da olmasın, tüm Rus besteciler içinde açık ara en popüler besteci olduğunu düşünmektedir. Hiçbir etiketi ona uyduramamaktadır. Milliyetçi müzikten daha kozmopolit bir müziğe geçtiğini, ama yine de yaptığı tüm müziklerin ancak bir Rus tarafından yazılmış olabileceğini belirtir. Pek çok müzik tarihi kaynağı aykovski'nin milliyetçi bir besteci olmadığı fikrini vermektedir. Bu, yazar tarafından, aslında yarı gerçek bir durum olarak yorumlanmaktadır. Bu konuda yazdıklarına göz attığı Stravinski'nin "herkese özel olarak Rus gibi görünmese de; aykovski müziği, uzun süredir var olan müzikten genellikle daha derin bir Rus müziğidir" görüşünü aktarır. (Schonberg, 1997, s. 369). Yazarın aktardığı Stravinski görüşü, bu müziğin, *Puşkin'in dizeleri veya Glinka'nın şarkısı kadar Rus* olduğunu ifade etmektedir. Çaykovski, sanatında *Rus köylüsünün ruhunu* zel olarak geliştirmese de, bilinçsizce ırkın gerçek, popüler kaynaklarından yararlanmıştır. Yazara göre aykovski, halk mirasının güçlü bir şekilde bilincindedir ve onu sürekli kullanmıştır. Yazar, düşüncesini pekiştirmek üzere; uzun yıllar süren mektuplaşmalarından 1878 tarihli bir kesitte, aykovski'nin tavrını Nadezhda von Meck'e ifade ettiği şu sözlerine yer vermiştir: "Eserlerimdeki Rus unsuruna gelince, bir besteye halk ezgilerini de katmak niyetiyle başladığımı sıklıkla söyleyebilirim." (Schonberg, 1997, s. 376-77). Yazarın aktardığı mektuba göre aykovski, rneğin 4. Senfoninin finalinde olduğu gibi, bu ezgilerin kimi zaman kendiliğinden geldiğini ifade eder. Yazar Schonberg'in değindiği kesitte aykovski şunları da söylemektedir: "Eserlerimde yer alan bu mill unsurun bazı melodi ve armonilerimde halk şarkılarıyla olan yakınlığı, çocukluğumu taşrada geirmemden ve ilk yıllarımdan itibaren Rus halk müziğinin karakteristik güzelliğinden etkilenmiş olmamdan kaynaklanmaktadır." (Schonberg, 1997, s. 376-77). Yine yazar; bestecinin halk müziği ve Rus unsuruyla ilişkisini, von Meck'e yazılan mektuptan aykovski'nin şu cümleleriyle aktarmaktadır: "Tüm çeşitli ifadelerinde ulusal unsuru tutkuyla seviyorum. Tek kelimeyle, kelimenin tam anlamıyla Rus'um." (Schonberg).

Kaliforniya niversitesi yayını olan 19th Century Music adlı dergi; 2011 tarihli bir sayısında *Çaykovski, Psikoloji ve Milliyet: Arşivlerden Bir Bakış* başlıklı, Rus Antolojisi kaynaklı bir bölüm oluşturmuş ve geçmişte aykovski hakkında yayımlanmış kitaplardan seçkiler sunmuştur. Bölümün giriş yazısını kaleme alan editör Lawrence Kramer şunları söylemektedir: "Bu sayıdaki  makalenin de merkezinde yer alan milliyetçi sorunun ışığında, yirminci yüzyılın ilk yıllarında Rus müziği üzerine yazılmış bazı Anglofon literatüre bakmanın açıklayıcı olabileceğini düşündük." (Kramer, 2011, s. 144). Yazar Kramer yazısını şöyle sürdürmektedir: "Richard Taruskin'in makalesinde de yansıtıldığı üzere, bu tartışmaların çoğunu teşvik eden, 1920'lerde bile müziğinin hala modern sayıldığı bir dönemde aykovski'nin nasıl değerlendirileceği sorunuuydu." (Kramer, 2011, s. 144).

Yazara göre, hem Amerika Birleşik Devletleri'nde hem de İngiltere'de, müziğin ulusal karakteriyle ilgili sorulara yabancı olan bu konu büyük bir ilgi ve tartışma yaratmıştır. Ansiklopedi maddeleri, müzik gazeteciliği ve büyük müzik rehberleri ışığında yayımlanan bu antoloji, temsili olsa da yalnızca küçük bir örnektir. Yazarın andığı metinler, müzikal milliyetçilik meselesinin aynı anda hem güçlü hem tartışmalı hem de karmaşık olduğunu göstermektedir. Ayrıca, rastlantıyla klasik müzik olarak ifade edilen yaratının kışkırttığı söylem türlerinin ve tutkunun derinliklerinin canlı bir görüntüsünü de sunmaktadır.

Antolojiye kaynaklık eden yazarlardan Thomas Whitney Surette, 1915 tarihli kitabında aykovski ve Rus müziği ilişkisinden söz etmektedir. Çaykovski'nin hayatına dair bilgiler veren yazarlardan biri olan Surette, bir yandan Rus halk müziğinin karakteriştiğini yorumlarken bir yandan da aykovski'nin kişiliğiyle ilgili tespitlerini, başka sanatçılarla ayrıldığı yönlerini ve bunun eserlerine yansımalarını şu sözlerle aktarmaktadır: "Çaykovski'nin müziği, şimdiye kadar ele aldığımız bestecilerin müziğinden temelde farklıdır ve bu farkın izi iki nedene ayrılarak sürülebilir; birincisi, Rus Ulusal ruhuna ve ikincisi, aykovski'nin kendi doğasının niteliklerine" (Surette, 1915, s. 136-40). Yazar, aykovski'nin müziğindeki bu iki unsuru incelemektedir. Rus müziğinin Batı Avrupa müziğinden ayrı olarak kendine özgü bir tarihi olduğu belirtilmekte ve bunun edebiyat için de geçerli olduğu vurgulanmaktadır. Vokal çok sesliliğin gelişimi Rusya'da pek hissedilmemiştir. "Sanatsal, politik ve sosyal açıdan farklı olan ülkede; Rus besteciler ortaya çıkmaya başladığında, halk şarkılarında görülenin dışında iyi anlaşılmış ve kabul edilmiş bir müzikal konuşma yöntemi mevcut değildir." (Surette, 1915, s. 136-40).

Surette; Rusya halklarına ve müziğine ilişkin değerlendirmelerini sürdürdüğü kitabında, bu şarkıların klasik müzik bestecileri ve eserleri üzerindeki etkilerine de dikkat çekmektedir: "Rus halk müziği melodi açısından zengindir ve dış etkilerden oldukça az etkilenmiştir. Özellikle iyi tanımlanmış özellikler gösterir, bunların başında belki de Doğu müziğinde ve Doğu mimarisinde aşırı derecede bulunan tasarımda tekrarlama gelir." (Surette, 1915, s. 136-40). Yazar, söz ettiği Doğu etkisinin Rus yaşamında oluşturduğu karışımı irdelemektedir. Buna karşın halk şarkıları, Rusya halkları kadar çeşitlidir. Bu şarkıların içinde birçok ağlamaklı melodi ve vahşi bir canlılık bulunur. Rus müziğinin halk

şarkılarının saf kaynağından doğrudan türetilmesinde belli bir avantaj vardır, çünkü bu sayede ulusal niteliğini ve tazeliğini korur, ancak öte yandan önemli bir dezavantaj da vardır, çünkü halk müziği zorunlu olarak kısa formlarla sınırlandırılmıştır ve senfonik ifade için yeterli araç sağlamamıştır. Yazara göre; “Erken dönem Rus senfonik bestecilerinin hiçbiri, örneğin Haydn ve Mozart’ın basit tematik malzemedan uzun bölümler yaratmasını mümkün kılan kontrpuan ustalığına sahip değildir.” (Surette, 1915, s. 136-40).

Çaykovski eserlerinde göze çarpan nitelikler, bir ölçüde bu Rus özelliklerini yansıtsa da, esasen bestecinin alışılmadık doğasının sonucudur. Çaykovski belki de, başka hiçbir büyük yazar, sanatçı ya da bestecide görülmeyecek kadar kendisiyle savaş halindedir. Edebiyatta ve sanatta dünya ile savaş halinde olan yeterince örnek vardır; bir anlamda, böyle olmak sanatçının görevidir. Çaykovski’nin protestosu topluma karşı olduğu kadar, deneyimlediği şekliyle hayatın kendisine karşı da değildir. Yazar Surette, Çaykovski için yaşamakla arası bozuktur der; besteci hiçbir durumda kalıcı bir içerik bulamıyordu. Çaykovski duygusal bir kötümserdir, doğası gereği kötümserdir. Başka sanatçılar; kendilerini söylemler verebileceği entelektüel bir konumda görürken, topluma kızabilir. Çaykovski dolu bir kalple tutkulu bir protesto gerçekleştirmekte ve ıstırap dolu bir çılgınlık atmaktadır. Bu, karşı konulması oldukça güç bir etkiye sahiptir. Yazar Surette; okuyucularına birtakım Çaykovski bestelerini incelemelerini tavsiye ettiği değerlendirmelerini sürdürürken, kimi eserleri de anmaktadır: “Örneğin Fa minör Romance, daha önce bahsedilen ağırlıklı niteliği gösterirken, ikinci teması Rus müziğinin çoğunda bulunan tasarımdaki tekrarı çarpıcı bir örneğidir.” (Surette, 1915, s. 136-40).

Henry Cope Colles; bestecinin dördüncü senfonisinden söz ederken, Çaykovski’nin yarattığı etkileyen kişiliği ve duygu durumuna ilişkin detayları da aktarmaktadır. Colles kitabında, Çaykovski’nin Nadezhda von Meck’e yazdığı özel bir mektupla, dördüncü senfoniye konu ettiğini iletmektedir. Besteci, Meck’in senfoniye daha yakından tanınması ve sempati duyabilmesi için hikâyesini kelimelere dökmeye çalışmıştır. Ancak bu çaba pek başarılı olmamıştır. Temaların ve hareketlerin ruh hallerini tanımlamaktan biraz daha fazlasını yapabilmıştır. Bunlar müziğin kendisinde o kadar açık bir şekilde belirgindir ki, sözlü yorum kıyaslandığında duraksamalı ve yetersiz görünmektedir. Eserin başlıca düşüncesi kader olarak tanımlanmaktadır: Demokles’in kılıcı gibi üzerimizde sürekli asılı duran bir güç. Colles şöyle ifade etmektedir: "Keder, umut, neşe, rüyalar hepsi onun etkisine tabidir ve ana teması bir Rus halk şarkısı olan son bölümde, kaderden tek kaçışın ilkel bir halkın düşünmeden yaşaması olduğunu öne sürer" (Colles, 1916, s. 176-81). Tüm bunlarda kendi hayatının kişisel hikâyesini, güçlü dürtülerini ve canlı hayal gücünü, asla uzun süre kaçamadığı hastalıklı bir depresyonun peşine takılmış olarak görür (Colles, 1916, s. 176-81).

Colles; besteci hakkındaki ifadelerini pekiştirmek üzere yazmayı sürdürürken, Çaykovski ve müziğindeki Rus etkisini de örneklendirerek değerlendirmektedir. Yazara göre Çaykovski, özellikle İngiltere’de tipik bir Rus besteci olarak kabul görmüştür, ancak gördüğü üzere, ulusal bir üslup geliştirmek için bilinçli bir çabayı kesinlikle bir kenara bırakmıştır. Yaptığı şey son derece kişisel bir üslup geliştirmektir ve doğuştan, yetiştirilmeden ve hayata bakış açısından bir Rus olduğu için, kişisel ifadesi ulusuna özgü birçok unsuru içermektedir. Colles şunları yazar:

“Melodileri için sık sık Rus kaynaklarından yararlanmış, bazen gerçek halk ezgilerini ya da kilise ezgilerini kullanmış olsa da, örneğin Re majör yaylı çalgılar dördlüsünün yavaş bölümünde, dördüncü senfoninin finalinde ve "1812" uvertüründe -başka yerlerde gerçek bir alıntı olmaksızın melodisi Rus halk şarkılarının ritimlerini ve aralıklarını akla getirir, neredeyse aynı derecede güçlü yabancı kökenli birçok başka etki vardır.” (Colles, 1916, s. 176-81).

Yazar Charles L. Buchanan, 1919 tarihli Musical Quarterly yayınındaki cümlelerinde; Colles gibi, dördüncü senfoni final bölümünün esinlendiği kaynağa vurgu yapmaktadır: “Örneğin, Dördüncü Senfoni’nin son bölümünde flütün, bölümün üzerine kurulduğu Rus halk şarkısının temasını çok zarif bir şekilde süslediği pasajlarda olduğu gibi, Çaykovski’nin kontrpuanının içten gelen zarafetine dikkat edin.” (Buchanan, 1919, s. 376-85). Yazar, bu eserin ikinci bölümünde flütün çellolar tarafından söylenen ana tema üzerine acınacak kadar güzel bir kontrpuan ördüğü pasajın görünürdeki kendiliğindenliğine dikkat çekmektedir. İfadesine göre; “Etkinin bir kaçınılmazlık olduğu gözlemlenebilir, tam olarak duyarlılıklarımız üzerinde zorlayıcı bir etki yaratacak sanat eserinin ulaşması gereken etki söz konusudur.” (Buchanan, 1919, s. 376-85).

Yine Buchanan; eserin müzikal etkileşimi hakkında yaptığı değerlendirmeyi, duygu durumunu da ifade etmek üzere şöyle sürdürür: “Dördüncü Senfoni’nin son bölümünde, Rus halk şarkısının varyasyonlarından birinde, çelloların yarım tonların ardı ardına Do majörde altıncı akoruna indiği pasaja dikkat edin ” (Buchanan, 1919, s. 376-85). Yazar, bundan daha hüzünlü ve pişmanlık verici güzellikte bir ölçü yazılmadığını ifade eder; bu ölçü kelimenin tam anlamıyla uzaklar için duyulan kalp acısıyla doludur.

Antolojiyi oluşturan kaynaklardan bir diğeri The New International Encyclopedia’dır. 1928 tarihli metinde, bestecinin çeşitli eserlerine yapılan göndermelerde ifade edilen Rus vurgusu dikkat çekicidir: “Çaykovski’nin müziği ulusunun güçlü karamsarlığını ortaya koyar. Senfonileri genellikle halk şarkılarından alınmış tipik cümleler üzerine kuruludur; operalarında ulusal metinleri ve işlenişleriyle Rus’tur ” (The New International Encyclopedia, 1928, XXII, s. 29-30). Ansiklopedi; eserleri andığı metinde, Çaykovski’nin yazdığı yüzden fazla şarkıdan bazılarının başyapıt niteliğinde

olduğunu belirtir. Yine Floransa Anıları sıcak renklere sahiptir ve üç yaylı drtlsnde besteci sık sık sınırların ötesine, operanın hoş ülkesine geçmektedir. Senfonilerine değindiği kısımdaki ifadeyle dünya, Pathetic senfonisinin son bölümünü kederin eşsiz bir somutlaşması olarak tanımaya başlamıştır. "Beşinci senfoni daha homojendir; dördüncü senfoni, Fa minör, daha Rus'tur" (The New International Encyclopedia).

Yazar George Putnam Upton, aykovski'nin müziği hakkında hem kendi değerlendirmelerini yapar hem de başka yazarlardan yaptığı alıntılara yer verir. Upton kitabının bir bölümünde şöyle yazmaktadır: "Çaykovski yeni Rus ekolünün liderlerinden biriydi, ancak Rimsky-Korsakoff, Glinka ve diğerlerinin olduğu anlamda değil." (Upton, 1910, s. 487-89). Yazara göre, Rubinstein gibi aykovski de yurttaşlarından daha kozmopolit, klasik formdan daha derinden etkilenmiş ve ulusal müziğe daha az bağlıdır. Gerçekten de bazı yurttaşları tarafından Rus'tan çok Alman olmakla suçlanmıştır. Bununla birlikte, Rus besteciler arasında en iyi tanınanıdır ve müziği diğerlerinininkinden daha geniş bir dolaşıma sahiptir. Müziğinde hem klasik hem de ulusal özellikleri birleştirir, ancak ikincisi ayırt edici değildir, hatta kendi bireyselliğinin damgasını taşıdığı için göze çarpmaz. Upton'un aktardığı ifadeyle bir keresinde 'hiçbir zaman ideallerim olmadı' demiştir ve bu, müziğinin bireyselliğini ve spontanlığını açıklamaya yardımcı olabilir. Rusya'da orkestra müziğinin lideridir, ancak orkestrasyonu neredeyse her zaman daha derin ve daha kasvetli ruh halleriyle sınırlıdır. Sinirli, melankolik ve neredeyse marazi bir mizaca sahiptir ve bu mizacı müziğine de yansımıştır; yine de müziği monotonluktan kurtaracak kadar geniş ve çeşitli bir alanı kapsar. Yazara göre, bestecinin müziğine ilişkin eleştirel değerlendirmeler ilginçtir. Upton; kimi yazarlardan yaptığı aktarmalarla, aykovski'nin kişiliğinin ve tarzının eserlerindeki yansımalarına dikkat çekmektedir. Görüşlerini aktardığı yazarlardan biri olan Naumann, besteci için "zaman zaman nemsizliğe düşse de, genel olarak ilginç modülasyon ve tuhaf ritimlerle birlikte özgünlük sergiler." demiştir (Upton, 1910, s. 487-89). Riemann, 'aykovski lirik, çok yetenekli, gerçek bir müzisyendi, ama aynı zamanda iyi bir Rus'tu' ifadesini kullanmıştır. (Upton, 1910, s. 487-89). Riemann, aykovski'nin eserlerine ilişkin ifadelerini, 'neredeyse kızlara özgü bir incelik ve duygusallık ile en rafine yapının yan yana bulunduğu anların yanı sıra, yarı Asyalı bir sertlik ve vahşilik de vardır' şeklinde srdrmştir. (Upton, 1910, s.487-89).Upton'un aktarma yaptığı bir başka yazar olan Coerne, 'aykovski'nin müziğinin genel hatları melodik incelikleri, cesur modülasyonları, süslü figrasyonu, kendi topraklarına özgü gcl ritimleri ve kadansları, devasa boyutları, fantastik tasvirleri, geniş ifade asaletini ve muhteşem orkestra etkisini kapsar' demiştir (Upton, 1910, s.487-89).Ve son olarak Dannreuther, aykovski'nin tarzını 'durgun melankoli temelinde ateşli bir coşku' olarak zl bir şekilde özetlemektedir (Upton, 1910, s. 487-89).

Doç. Dr. Günay Tuzkaya, aykovski 1 numaralı piyano konçertosunu tarihsel arka planı ve müzikal açıdan incelediği makalesinde, eser hakkında şunları söylemektedir: "Romantik dönemin dahi Rus bestecisi Pyotr İlyiç Çaykovski, Rus ve dünya müziğinin gelişiminde önemli rol oynamıştır." (Tuzkaya, 2017, s. 3435). Tuzkaya'ya göre, müzikal zenginlik ve renkliliği, genişlik ve ses uyumu ile çarpıcı bir şekilde birleştiren aykovski, 1. Piyano Konçertosu'nda etkileyici tınıları ve virtozlk gerektiren pasajlar ile dünya piyano literatüründe dikkat çekici bir konçerto bestelemiştir. Yine Tuzkaya, 1. Piyano Konçertosu'na ilişkin şu ifadeyi kullanmaktadır: "lkemizde Batı müziği eğitimi veren konservatvarların piyano bölümlerindeki eğitim programlarında yer alması ve piyano literatüründeki yeri göz önüne alındığında konçertonun tarihi bilgileri ve müzikal incelemesinin önemli bir gereksinim olduğu görülmektedir" (Tuzkaya, 2017, s. 3435).

Sidney Senfoni Orkestrası'nın 2019 konser sezonunda gerçekleştirdiği A Russian Gala programı, aykovski ve Rahmaninov eserlerinin seslendirildiği etkinlik için bir program kitabı hazırlamıştır. Program kitabı; besteci, müzik yöneticisi, müzik yazarı ve müzik eleştirmeni Gordon Kerry (d.1961) ile konser piyanisti Scott Davie'nin (d.1966) Çaykovski eserleri hakkındaki yazılarına yer vermiştir. Her ikisi de Avustralyalı olan sanatçılardan Kerry, daha genel olan değerlendirmesinde şöyle demektedir: "Çaykovski ve Rahmaninov dış görünüş olarak enternasyonalist olsalar da, müzikleri halk ezgilerinin kullanımı, Ortodoks ilahilerinin tınıları ve Rus edebiyatının büyük eserlerine yapılan göndermelerle 'Rusluk' ile doludur" (Kerry, 2019, s. 7).

Piyanist Davie, programda yer alan op.23, 1 numaralı konçertoyu odağına alan yazısında eser için şunları ifade etmiştir: "Yapı bakımından, eserdeki gerçek ilk konu olan, sessizce takip eden tempolu, noktalı temadır. Sonat formunda bir blmdir. Çaykovski burada, sanki müziğinin etnik özgünlüğünü dünyaya göstermek istercesine, bir Ukrayna halk şarkısı olan 'Oy, kryatshe, kryatshe'yi kullanarak yeni oluşan milliyetçi besteci grubunun -kuchka olarak adlandırılan tarzını takip eder" (Davie, 2019, s. 9). İkinci bölümü aan basit tema, aykovski'nin doğuştan gelen melodi yeteneğini -solo flütün folk benzeri yakınlıkları- göstermektedir. Başlangıçta Allegro vivace assai olarak işaretlenen ancak daha sonra konçertonun virtoziteliğinden faydalanarak Prestissimo'ya yükseltilen orta bölüm, bestecinin arkadaş çevresi tarafından iyi bilinen Il faut s'amuser, danser et rire adlı Fransız chansonette'nden kısaca alıntı yapar. "Ve aykovski finalin ana teması için bir başka Ukrayna halk şarkısı olan 'Vidy, vidy, Ivan'ku'ya döner, dans benzeri çapraz ritimleri yine ulusal karakteri çağrıştırır." (Davie, 2019, s. 9). Yazar, bu materyalle tezat oluşturan geniş lirik melodinin, konçerto görünüşte kaçınılmaz bir sonuca varmadan önce ivmeyi iki kez durdurmayı başardığını söyler. Gcl bir

oktav kadans tüm klavyeyi dolaşır ve bölümün lirik temasının yazara göre ‘ilahlaştırılmış bir ifadesine doğru ilerler’. Yazar, konçertoda piyanistin tüm orkestrayı fortissimo tiz akorlarla yorulmak bilmez bir şekilde yönetmesiyle, ünlü ve tatmin edici bir son elde edildiğini ve onu takip eden birkaç besteciden daha fazlası için, kopyalanması karşı konulmaz bir şey olduğunu kanıtladığını dile getirmektedir (Davie, 2019, s. 9).

Müzik eleştirmeni ve müzikolog Michael Steinberg,Çaykovski 1 numaralı piyano konçertosundaki ilk temanın, Ukrayna’da Kiev yakınlarında Kamenka adlı kasabada pazar yerinde dilencilerin söylediği Si bemol minör tonalitesinde bir melodi üzerine yazıldığını belirtir: "Temanın bir bütün olarak konçerto ve bölümlerinden bağımsız olmasını desteklercesine Si bemol minör başlığı yerine ilgili majörü Re bemol majör tonalitesi ile vurgulanmış görünmektedir. Tema, doğası gereği iki kez duyurulur ancak eserde hiçbir şekilde yeniden görülmemektedir " (Steinberg, 2000, s. 477-78).

Müzikolog Francis Maes konçertoda geçen temalarla ilgili daha detaylı bilgiyi şöyle verir: “Konçertonun birinci bölümünde ilk tema bir Ukrayna halk şarkısı olan ‘ Oy, kryatshe, kryatshe ’ , ikinci bölüm orta kısım (prestissimo) Fransız chansonette’i olan ‘Ilfauts’amuser, danser et rire’ adlı şarkı, üçüncü bölümdeki ilk tema Ukrayna halk şarkısı ‘Vesnyanka’, ikinci tema ise motif kökeni olarak ‘Podoydi, pozoydivoTsar-Gorod’ adlı Rus halk şarkısı ile ilişkilendirilmiştir" (Maes, 2002, s.76). Buna ek olarak yazar, “folklorik materyaller seçerek konçertonun geniş ölçekli planlamasının yapıldığını” özellikle vurgulamaktadır (Maes, 2002, s. 76).

Sanatın, özellikle de müziğin etkili bir hamisi olmuş Rus iş kadını Nadezhda von Meck (1831 - 1894), en çok Pyotr İlyiç Çaykovski ile olan sanatsal ilişkisi ile tanınır. Kendisini tam zamanlı olarak besteciliğe adayabilmesi için, Çaykovski’yi yaklaşık on dört yıl boyunca maddi olarak desteklemiş ve asla görüşmemelerini şart koşmuştur. Çaykovski 4 numaralı Fa minör Senfonisini ona ithaf etmiştir. Nikolai Rubinstein ve Claude Debussy de dâhil olmak üzere birçok müzisyene de maddi destek vermiştir. Besteci hakkında çok kapsamlı bir araştırma materyalleri arşivi oluşturan Tchaikovsky Research web sitesi, Meck’i ve Çaykovski ile ilişkisini anlattığı sayfada şunları aktarmaktadır: "Nadezhda von Meck, Moskova Konservatuarı ve Rus Müzik Topluluğu’nun yaşamına büyük ilgi duydu ve bu sırada Çaykovski’nin besteleriyle tanıştı. İlk temasları, 1876’da Çaykovski’den mütevazı bir ücret karşılığında işverenin yerel topluluğu için düzenlemeler yapmasını isteyen Iosif Kotek aracılığıyla gerçekleşti.” (Tchaikovsky Research, erişim: 15 Kasım 2023). Bu teması takip eden yazışmalar neredeyse on dört yıl sürmüş ve birkaç yüz mektuptan oluşmuştur. Bu ilişki Çaykovski’ye sanatsal kariyerinde ve günlük yaşamında manevi destek ve samimi ilginin yanı sıra, kendisini tamamen besteciliğe adanmasını sağlayan düzenli bir maddi ödenek de sağlamıştır. Meck’in Çaykovski’ye yazdığı mektuplar, derinlemesine incelediği müziğe olan fanatik sevgisinin yanı sıra, edebiyat, tarih ve felsefe alanlarındaki engin bilgisini, yabancı dillere olan hâkimiyetini ve görsel sanatları takdir etme kapasitesini ortaya koymaktadır. Mektuplaşmalarından edinilen genel izlenim, her iki tarafın etik, ruhsal ve zihinsel açıdan karşılaştırılabilir olduğunu göstermektedir. Mektuplardaki diyalogları oldukça eşit şartlarda yürütülmüştür. Çaykovski’nin tarafında en ufak bir küçümseme izine rastlanmadığı belirtilen kaynak metinlerde, besteci, kendi deyimiyle ‘en iyi arkadaşı’ ile tartışırken bunu ciddiyet ve tutkuyla yapmaktadır. Diğer taraftan Çaykovski’nin aldığı mektuplarda ise zengin bir patroniçeden beklenebilecek sosyal züppeliğe dair hiçbir ipucu görülmemektedir. Bütün bunlar aralarındaki iletişimin akraba zihinler arasında olduğunu açıkça ortaya koymaktadır (Tchaikovsky Research, erişim: 15 Kasım 2023).

Bestecinin Meck’e yazdığı mektuplar 1901 yılında kardeşi Modest Çaykovski tarafından yayımlanmıştır. İngiliz müzikolog, müzik eleştirmeni, çevirmen ve şair Rosa Newmarch (1857 - 1940) Modest Çaykovski’nin kitabının ve mektupların İngilizce çevirilerini The Life & Letters of Peter Ilich Tchaikovsky adıyla 1905 yılında yayımlamıştır. Rusça orijinali “Mektup 1174” (Tchaikovsky Research, Letter 1174, erişim: 15 Kasım 2023) başlığıyla aktarılan ve bestecinin 6-18 Mayıs 1879 tarih aralığında Meck’e yazdıklarını kapsayan sayfada; 9 Mayıs tarihi belirtilmiş olan kesitte, Çaykovski’nin 1 numaralı piyano konçertosu için esin kaynağı olan temadan söz ettiği görülmektedir. Çevirmen Rosa Newmarch’ın çevirisinden aktarılabilecek ifadeler şu şekildedir:

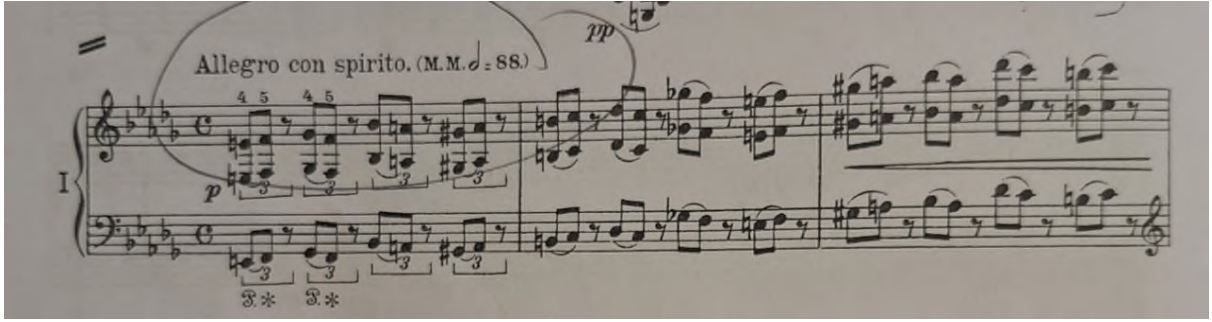
"Şimdi kilisedeydim, manastırdaydım. Hem kilisede hem de manastırın bahçesinde çok sayıda insan var. Körlerin söylediği lir şarkılarını dinledim. Buna eşlik eden enstrümanın adından dolayı lir söyleme -lir, ancak antik lir ile hiçbir ilgisi yok- deniyor. Malorossiya’daki tüm kör şarkıcıların aynı ebedi melodiyi ve aynı melodiyi söylemesi dikkat çekicidir, konçertomun ilk bölümünde kısmen bu melodiyi kullandım " (Newmarch, 1905, s. 305).

Tchaikovsky Research web sitesinin paylaştığı mektup metnindeki içeriğe göre, Çaykovski 9 Mayıs tarihli notunu; iki nokta işareti koyduktan sonra kâğıda çizdiği bir dizek üzerinde, söz ettiği melodinin notasyonunu gösteren bir elyazmasıyla sürdürür. Bu elyazmasının görseli aşağıda, görsel 1’deki gibidir:



Görsel 1. Op.23 piyano konçertosu teması için Çaykovski'nin el yazması
Kaynak: Tchaikovsky Research, Letter 1174, erişim: 15 Kasım 2023

Bestecinin el yazısında belirttiği tema 1.bölümün Allegro Con Spirito bölümünde piyanoda başlayarak daha sonra flüt, klarnet, voltorna ve obuada, poco meno mosso bölümüne kadar çeşitli varyasyonlarla devam eder. Daha sonra aynı tema 25.sayfada farklı doğaçlamalara uğrayarak, önce piyanoda sonra da 30.sayfanın sonunda, ilk önce flüt ve klarnetle başlayarak yine doğaçlama yoluyla 33.sayfada temayı piyanoda devam ettirir. Bahsi geçen sayfalardan alınan kesitlerden birkaç örnek, aşağıdaki görsellerde sunulmuştur (Görsel 2-4).



Görsel 2. Allegro con spirito, tema

Kaynak: Tschaikowsky. Konzert B moll, Opus 23. Edition Peters



Görsel 3. Tema

Kaynak: Tschaikowsky. Konzert B moll, Opus 23. Edition Peters



Görsel 4. Tema, başka varyasyonda

Kaynak: Tschaikowsky. Konzert B moll, Opus 23. Edition Peters

Çaykovski besteleri ve mektuplaşmalarından başka, müzik eleştirisi makaleleri de yazmıştır. Bu makaleler, P. I. Tchaikovsky. Bütün Eserleri adı altında yayımlanan serinin 'Cilt II: Müzik Eleştirisi Makaleleri' başlıklı bölümünde yer almaktadır. Bu makalelerden biri, Çaykovski'nin Moskova dergisi *Russian Register - Rus Kayıtları ya da Rus Haberleri* için 1875 yılında yazdığı kırk altıncı müzik eleştirisi yazısıdır. Besteci, 'Müzik Topluluğu. İsimsiz Bir Muhabire Yanıt. Moskovalı Müzik Eleştirisinden İki Örnek' başlıklı yazısının bir bölümünde Rus halk şarkılarıyla ilgili şunları söylemektedir: "Rus halk şarkıları, özgün yapısı, melodik hatlarının özellikleri, çoğu durumda standart vuruş bölümlerine sığdırılmayan ritminin özgünlüğü sayesinde, belirli koşullar altında başarılı bir şekilde kullanabilen eğitilmiş ve yetenekli müzisyenler için son derece değerli bir malzeme oluşturur." (Tchaikovsky Research, music-review 46, erişim: 15 Kasım 2023). Çaykovski; isimlerini andığı Glinka, Dargomyzhsky, Serov, Messrs, A. Rubinstein, Balakirev, Rimsky-Korsakov, Musorgsky gibi, tüm Rus bestecilerin de bu malzemeyi kullandıklarını ve halk şarkılarından bol miktarda ilham aldığını belirtmiştir. (Tchaikovsky Research).

Çaykovski'ye göre Rus halk şarkısı; kendi başına ve orijinal haliyle ele alındığında, biçimsiz bir ürün ve tamamen içgüdüsel bir yaratıcı sürecin sonucu olması dolayısıyla, bir sanat eseri statüsüne sahip değildir. Besteci, Rus halk şarkısının; gerekli yetenek ve eğitime sahip olan bir sanatçı için, bereketli bir ağacın büyümesine neden olabileceği bir tohum tanesinden daha fazlası olmadığını ifade eder. Birinin menekşelere, güllere ve zambaklara düşkün olması, onlara bakmayı sevmesi ve hoş kokularından hoşlanması, otomatik olarak tohumları gördüğünde de kendinden geçeceği anlamına gelmez. Yine de yetenekli bir bahçıvan bu tohumlardan yukarıda bahsedilen tüm çiçeklerin filizlenmesini sağlayabilir. Çaykovski şöyle yazar: "Rus halk şarkıları söz konusu olduğunda, bir müzisyen ve sanatçı ancak bu değerli tohum tanesinin hangi toprağa, hangi zamanda ve hangi sıcaklık koşullarında ekileceğini tam olarak bilirse bu 'bahçıvan' rolünü yerine getirebilir. Ancak herkes gerçekten iyi bir bahçıvan olamaz " (Tchaikovsky Research, music-review 46, erişim: 15 Kasım 2023).

Yine Çaykovski'nin makalelerinden biri olan "Konser Sezonunun İkinci Haftası" başlıklı on beşinci müzik eleştirisi yazısı, Rus müziğine değindiği cümleler içermektedir:

"Rus halk şarkıları ulusal yaratıcılığımızın en değerli örneklerindedir. Özgün ve ayırt edici damgasının yanı sıra inanılmaz güzellikteki melodik dönüşleri, Rus halk ezgisini, anlamını ve ruhunu bozmadan yerleşik armoni kurallarına uyarlamayı başarmak için en kapsamlı müzik bilgisini gerektirir. Etrafta son derece popüler hale gelen çok sayıda banal, sözde Rus ezgisi vardır ve bunları gerçek halk ezgilerinden ayırt etmek hem ince bir müzikal duyarlılık hem de Rus şarkılarına karşı gerçek bir sevgi gerektirir" (Tchaikovsky Research, music-review 15, erişim: 15 Kasım 2023).

Çaykovski, büyük Rus yazar Lev Tolstoy ile de mektuplaşmıştır. Rusça orijinali "Mektup 527" (Tchaikovsky Research, Letter 527, erişim: 15 Kasım 2023) başlığıyla anılan metin, 24 Aralık 1876 tarihli. Mektubun Luis Sundkvist tarafından yapılan İngilizce çevirisinden alınan kesit, bestecinin Rus halk şarkılarıyla ilgili detaylı değerlendirme yaptığı bir başka örnek sunmaktadır. Çaykovski mektubunda, yazarın gönderdiği şarkılar için içtenlikle minnettar olduğunu belirtmektedir. Yine de fikirlerini açıkça söylediği satırlarda, şarkıların çok beceriksiz bir şekilde kaydedilmiş olduğunu ve ilkel güzelliklerinin birkaç izinden fazlasını göstermediklerini yazmaktadır. Besteciye göre başlıca kusur, şarkıların yapay ve şiddetli bir şekilde düzenli ölçülü bir ritme zorlanmış olmalarıdır. Besteci, sadece Rus dans şarkılarının düzenli ve tekdüze aksanlı bir ritme sahip olduğunu söylemekte, oysa Byliny'nin [bir tür Rus epik sözlü şiiri] dans şarkılarıyla ortak bir yanı olamayacağını ifade eder. Çaykovski'nin mektubunda yaptığı değerlendirmeye bakılırsa; besteci, bu şarkıların büyük çoğunluğunun -yine zorlama bir şekilde yapıldığının açıkça görüldüğünü ifade ettiği sözcüklerle- zafer anahtarı olan Re majör tonunda transkribe edildiğini düşünmektedir. Bu da; yine besteciye göre, tonalitesi neredeyse her zaman belirsiz olan ve aslında eski kilise müziği modalitelerine en yakın olan gerçek Rus halk şarkılarının yapısına uygun değildir. Çaykovski, mektubunda Tolstoy'a şöyle yazmıştır: "Genel olarak, gönderdiğiniz şarkılar düzgün ve sistematik bir incelemeye tabi tutulamaz - yani, onları bir antolojide toplamak imkânsızdır, çünkü bunun için her şarkının halk arasında icra edildiği şekle mümkün olduğunca yakın bir şekilde transkripsiyonunun yapılması gerekir. Bu son derece zor bir görevdir ve en zarif müzikal duyguyu ve büyük bir müzikal ve tarihsel bilgeliği gerektirir. Balakirev ve bir dereceye kadar Prokunin dışında, bunu yapabilecek birini düşünemiyorum. Bununla birlikte, şarkılarınız senfonik işleniş için gerçekten de malzeme olabilir -ve çok da iyi malzeme- ve kesinlikle onlardan bir şekilde faydalanmak niyetindeyim " (Tchaikovsky Research, Letter 527, erişim: 15 Kasım 2023).

Pyotr İlyiç Çaykovski'nin hayatı, müzik eğitimi, eserleri, esin kaynakları, mektupları ya da müzik eleştirileri vb. üzerine yazılmış pek çok kitap, dergi yayını, makale, tez vb. araştırma metni bulunmaktadır. Literatür taramasıyla ulaşılan ve bu araştırmaya ışık tutan kaynak metinler yukarıda yer alan kesitlerle örneklendirilmiştir. Bu metinlerin kimileri çeşitli yazar ve araştırmacılar tarafından kaleme alınmış, kimileriye Çaykovski'nin yazdıklarından derlenmiş çalışmalarla karşımıza çıkmaktadır. Her iki yönde de, Çaykovski'nin eserleriyle Rus halk müziği arasındaki ilişkiyi irdeleyen, göz önüne seren, yorumlayan ve bestecinin Rus halk şarkıları hakkındaki düşüncelerini aktaran anlatılar, odaklanılan araştırmanın bulgularını sergilemektedir.

Tarama yoluyla ulaşılan kaynakların tümü, Çaykovski'nin Rus halk müziğine derin bir sevgi beslediği yönünde bulgulara ulaşılmamasını sağlamıştır. Bu, gerek bestecinin hayatı ve müziği ile ilgili biyografik nitelikli çalışmalarda, gerekse de Çaykovski'nin mektupları ya da makalelerinde yer alan kendi söylemlerinde gözlenebilmektedir. Birçok yazar ya da bestecinin kendisi, hem genel olarak Çaykovski eserlerinin hem de 1 numaralı piyano konçertosunun esin kaynaklarında Rusluk ve Rus melodilerinin önemli etkisini vurgulamıştır. Op.23, 1 numaralı piyano konçertosunun birinci ve üçüncü bölüm temalarında esinlendiği melodiler, incelenen kaynaklarda 'Ukrayna halk şarkısı' olarak anılmaktadır. Ancak bestecinin yaşadığı yıllarda Ukrayna bağımsızlığını ilan etmiş bir devlet değildir ve anılan coğrafya Rus topraklarıdır. Dolayısıyla bestecinin bulunduğu bu yerlerde; Rus kültürü ve gelenekleriyle birlikte, Rus halk müziği konu edilmektedir. Çaykovski'nin bestelediği senfonik eserler, şarkılar ve solo piyano parçalarında olduğu gibi, 1 numaralı piyano konçertosu da dünya klasik müzik repertuarının en önemli yapıtları arasında yerini almıştır. Besteci, küçük yaşlarından itibaren kendi ülkesinin kültüründen, müziğinden etkilenmiş; halk şarkılarına duyduğu derin sevgi, esin kaynağı olan motifler ve kendi yaratıcılığının incelikli verimi ile müzik tarihinin başyapıtlarını miras olarak bırakmıştır.

SONUÇ

Araştırmada taranan kaynaklardan elde edilen verilerin ışığında ulaşılan bulgular, Pyotr İlyiç Çaykovski eserlerinin Rus halk müziğiyle ilişkisini ortaya koymaktadır. Rus halk şarkılarıyla köklü bağları olan Çaykovski, op.23, 1 numaralı piyano konçertosu bölümlerinin temalarını yazarken Rus müziğinin melodilerinden esinlenmiş, bu müzikte karşılaştığı motifleri kullanmıştır. Çaykovski'nin Rus halk müziği üzerine kaleme aldığı görüşleri; yalnızca bu müziğe duyduğu derin sevgiyi değil, bu müziğin sanat eseri statüsüne kavuşturulabileceği derleme, düzenleme ya da besteleme çalışmalarını yapmak için gerekli olan birikimi ifade etmiş ve izlenecek yolu tarif etmiştir. Buradaki yaklaşımıyla; kendinden sonra gelenlere, hatta başka coğrafya ve kültür bileşenlerinde yaşayan sanatçılara da halk müziklerini araştırma ve bunlardan faydalanma süreçlerine ilişkin ders niteliğinde tavsiyeler bırakmıştır. Bu araştırmanın halk müziği ve/veya Çaykovski eserleri üzerinde yapılacak yeni çalışmalara katkı sağlayacağı öngörülmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Tuğrul ADİLOĞLU 0000-0002-3297-5932

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Buchanan, C. L. (1919). "The Unvanquishable Tchaikovsky," *Musical Quarterly*, 5(3), 376–385.
- Colby, F. M., & Williams, T. (Eds.). (1928). *The New International Encyclopedia*. New York: Dodd, Mead & Co.
- Colles, H. C. (1916). *The Growth of Music: Ideals of the Nineteenth Century*. Londra: Clarendon Press.
- Kramer, L. (2011). Tchaikovsky, Psychology, and Nationality: A View from the Archives. *19th-Century Music*, 35(2), 144.
- Maes, F. (2002). *A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar* (A. J. Pomerans & E. Pomerans, Trans.). Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Newmarch, R. (1905). *The Life and Letters of Peter Ilich Tchaikovsky*. New York: Dodd Mead & Company.
- Schonberg, H. C. (1997). *The Lives of the Great Composers*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Sözer, V. (1996). *Müzik / Ansiklopedik Sözlük*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Steinberg, M. (2000). *The Concerto: A Listener's Guide*. Oxford University Press.
- Surette, T. W. (1915). *Course of Study on the Development of Symphonic Music*. National Federation of Music Clubs.
- Tuzkaya, G. (2017). "Pyotr İlyiç Çaykovski 1. Piyano Konçertosu'nun (Op.23) Tarihi Arka Planı Ve Müzikal Açıdan İncelenmesi." *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6(39), 34-35.

- Upton, G. P. (1910). *Standard Musical Biographies: A Handbook Setting Forth the Lives, Works, and Characteristics of Representative Composers*. Chicago: A. C. McClurg & Co.
- Davie, S. (2019). A Russian Gala. Erişim: 15 Kasım 2023, <https://www.sydney-symphony.com/uploads/images/Program-Books/2019/2019-A-Russian-Gala-Program-Book.pdf>.
- Kerry, G. (2019). A Russian Gala. Erişim: 15 Kasım 2023, <https://www.sydney-symphony.com/uploads/images/Program-Books/2019/2019-A-Russian-Gala-Program-Book.pdf>.
- Tchaikovsky, P. I. (1873). The Second Week of the Concert Season. Erişim: 15 Kasım 2023, https://en.tchaikovsky-research.net/pages/The_Second_Week_of_the_Concert_Season.
- Tchaikovsky, P. I. (1875). The Musical Society. Response to an Anonymous Correspondent. Two Examples of Muscovite Music Criticism. Erişim: 15 Kasım 2023, https://en.tchaikovsky-research.net/pages/The_Musical_Society_Response_to_an_Anonymous_Correspondent_Two_Examples_of_Muscovite_Music_Criticism.
- Tchaikovsky, P. I. (1876). Letter 527. Erişim: 15 Kasım 2023, https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_527.
- Tchaikovsky, P. I. (1879). Letter 1174. Erişim: 15 Kasım 2023, https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_1174.
- Tschaikowsky. (1924). *Konzert B moll, Opus 23*. Leipzig: C.F. Peters.
- Poznansky, A. (t.y.). *Tchaikovsky: A Life*. Erişim: 15 Kasım 2023, https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Tchaikovsky:_A_Life.
- Presidential Library. (2015). Tchaikovsky: "... I love Russian element in all its manifestations". Erişim: 15 Kasım 2023, <https://www.prlib.ru/en/news/659002>.
- Wikipedia. (t.y.). La Folia. Erişim: 15 Kasım 2023, <https://en.wikipedia.org/wiki/Folia>.

Atıf Biçimi / How cite this article

Adiloğlu, T. (2024). Russian Folk Music Interaction in Tchaikovsky's Works and First Piano Concerto. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 290–300. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1509287>

Yeni Müzikte Grafik Notasyon: Yapıt ve İcracı İçin Bir Yeniden Doğuş?

Graphic Notation in New Music: Rebirth of the Work and the Performer?

Ceyla GANIÖĞLU YALÇIN¹ 

¹Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi, Muğla, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Ceyla GANIÖĞLU YALÇIN

E-posta / E-mail : g_ceyla@hotmail.com

ÖZ

Modernizmin gerçeklik anlayışı, sabit ve nihai bir ürünü temsil eden kapalı bir yapıt sunar. Ancak anlamın öznellik ve keyfilik taşıdığını öne süren yapısökümcü kavrayıştan etkilenen sanatlar, yazar/sanatçının yapıtın ve anlamının yaratıcısı olduğunu reddeder. Böylece yapıt anlayışı, anlamın çok planlı ve etkileşimli bir boyutta irdelenmeyi hedefleyen metin kavramı ile yer değiştirmiştir. Yeni Müzik yapıtında, şans/belirlenmemişlik fikri ve estetiği olarak ortaya çıkan bu etki ile grafik notasyon kullanılan çalışmalar tesadüfi belirlenimin aracı haline gelmiştir.

Geleneksel notasyon ve müzik yapıt anlayışı açısından, bestecinin amaçladığı 'kesin' bir biçim ve biçem ile 'edilgen ve alıcı' bir icracı olduğu durumu ortaya koyar. Grafik notasyon ve açık [belirsiz] bir yapıt, görece 'etken' ve kolektif bir yaratıcı icracı potansiyeline geçişi ön plana çıkarmaktadır. Aynı zamanda icracının adeta kolektif bir yaratıcı olmasını ve müziğin kesinlikten sıyrılarak 'açık yapıt' halini almasını sağlar. Önceden belirlenmiş kesin müzikal öğeler ve onların anlam katmanlarına karşı icracıya sunulan soyut simge ve sözlü yönergelerin getirdiği belirsizlik, müziğin anlatsal paletini esnek ve yeniden yaratılabilir kılmaya işlevi sunar. Çalışma, Yeni Müzik çatı kavramındaki uygulamalar ile Umberto Eco'nun açık yapıt fikrini de göz önüne alarak, postmodernist düşünce biçiminin icracı ve müzik yapıtı açısından tür 'yeni-den doğuş' tanımlaması yapma ihtimali üzerinde durmaktadır. Bu perspektif ile müziği post-modernizmin merkeziyetsizleştirici ve yapısökümcü ideolojik araçlarına tabi tutarak anlamını belirgin bir yapıdan çıkararak sürece odaklanılır.

Anahtar Kelimeler: Yeni müzik icrası, açık yapıt, postmodernizm, yapısöküm

ABSTRACT

Modernism presents a closed work of art, representing a fixed and final product. However, arts influenced by the deconstructivist approach, which posits that meaning is subjective and arbitrary, reject the idea of the author/artist as the creator of the work and its meaning. Consequently, the concept of the work is replaced by the notion of the text, aiming to explore meaning in a multi-layered and interactive dimension. In the realm of New Music, this impact is manifested through the concept and aesthetics of chance/indeterminacy, with works using graphic notation becoming instruments of accidental determination.

From the perspective of traditional notation and the understanding of musical works, there is an assertion of a 'definite' form and style intended by the composer, and a situation where the performer is 'passive and receptive'. In contrast, graphic notation and an open [indeterminate] work highlight the transition to a relatively 'active' and collective creative performer potential. This allows the performer to become almost a collective creator and transforms music from certainty into an 'open work'. The uncertainty brought about by abstract symbols and verbal instructions offered to the performer, as opposed to predetermined definite musical elements and their layers of meaning, serves the function of making the musical narrative palette flexible and re-creatable. This study considers the applications under the umbrella concept of New Music, alongside Umberto Eco's idea of 'open work', and examines the possibility of defining a kind of 'rebirth' in terms of the performer and the musical work from a postmodernist thought perspective. From this perspective, the focus is on the process of subjecting music to the decentralizing and deconstructive ideological tools of postmodernism, thus removing its meaning from a distinct structure.

Keywords: Performing in new music, open work, postmodernism, deconstructuralism

Başvuru/Submitted : 05.07.2024
Revizyon Talebi/
Revision Requested : 02.09.2024
Son Revizyon/
Last Revision Received : 03.09.2024
Kabul/Accepted : 10.09.2024
Online Yayın /
Published Online : 16.09.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

This paper explores the significant shift in musical composition and performance brought about by graphic notation in the context of New Music. Unlike traditional notation, which often confines performers to a predetermined path set by the composer, graphic notation introduces elements of chance and indeterminacy, thereby offering a unique freedom of expression. This approach aligns with the postmodernist rejection of fixed meanings and embraces a more interactive, multi-layered exploration of musical texts.

Rooted in the deconstructive philosophy that fragments the reality upheld by modernism, postmodernism redefines the role of the artist and the work. In music, this manifests through compositions that employ graphic notation, transforming the work into an open text subject to the interpretation and creativity of the performer. This shift is reminiscent of the medieval neume notation system, where the exact pitch and rhythm were not specified, leaving room for interpretative flexibility.

The research methodology includes a comprehensive literature review and descriptive analysis. The literature review focuses on previous academic work on the use of graphic notation and postmodern influences in New Music. The descriptive analysis examines specific examples of New Music compositions utilizing graphic notation, detailing how these notations express musical elements and influence the role of the performer.

Graphic notation in New Music represents a significant departure from traditional notation by emphasizing performer involvement and interpretative freedom. This method aligns with postmodern aesthetics, where the music's meaning is not fixed but constantly evolving through performance. Graphic notation allows for a more abstract and original platform, providing performers with a broader interpretative space beyond conventional boundaries. This flexibility is crucial for aleatoric music, characterized by its ever-changing structure influenced by performers and random factors.

The study also highlights the historical evolution of notation systems, drawing parallels between medieval practices and contemporary approaches. It emphasizes how graphic notation's flexibility challenges traditional boundaries, fostering a postmodern aesthetic that values indeterminacy and multiplicity.

This paper concludes that graphic notation and aleatoric music significantly contribute to the postmodern transformation of musical composition and performance. By embracing indeterminacy and performer agency, these practices challenge traditional notions of fixed musical works and highlight the dynamic, evolving nature of music. This represents a rebirth for both the work and the performer, positioning them as co-creators in the musical experience.

GİRİŞ

20. yüzyıl Kıta Avrupası'nda müzik sanatı, melodi, armoni ve ritim gibi geleneksel müzikal normlara inovatif ve deneysel bir yaklaşımı benimseyerek meydan okuyan, yeni ses deneyimleri ve ifade biçimleri arayışındadır. Politonalite, atonalite ile serbest biçim ve biçem gibi uygulamaları içeren bu Yeni Müzik anlayışının ilk hareketlerinin, 19. yüzyılın modernist hareketlere liderlik eden Liszt ve Wagner'in dramatik ifadeyi artırma ve yenilikçi teknikleri kullanma arzusuyla tanındıklarını gözlemleyebiliriz. Tabii ki Yeni Müzik, müziği ve anlamını başka bir noktaya alarak sesi geniş bir yelpazede keşfetmeyi amaçlayan çeşitli teknolojik ve deneysel müzik düşüncelerini kapsar. Bugün, bu tür arayışlar, Yeni Müziği canlı ve evrilen bir kavram olarak sürdürmektedir.

19. yüzyıl modernizminin 'belirli' ve 'nesnel' bir anlam ile buna bağlı 'gerçeklik' anlayışının müzik sanatındaki kesin bir biçim ve biçem olarak tezahür etmiştir. Yeni Müzik, geleneksel yapılarını reddetme, dinleyiciye alışık olmadık ses deneyimleri sunan [zorlu?] bir estetik anlayış edindiği söylenebilir. Bireysel imgelem ile fikir ve anlam olasılıklarını yadsıdığından anlaşılması görece zor bir hal aldığından 'gerçeklik' karşısı bir duruş sergilediği söylenebilir. Dolayısıyla Avrupa'daki modernist sanat müziği düşüncesi, Yeni Müzik kavramında çoklu perspektifler ve parçalanmış bir gerçekliği ortaya koyan bir ilgiyi beraberinde getirmiştir. Bu haliyle ortaya konulmaya çalışılan Yeni Müzik olgusu, diğer sanatlarda olduğu gibi, karmaşık ya da belirgin bir şekilde kendi zamanının en taze veya yükselmekte olanı betimleme potansiyeli sergilemektedir. Diğer yandan, içinde bağımsız olarak değerlendirilebilecek farklı biçim ve biçemleri bir araya getiren Yeni Müzik çatısının halen kısıtlı bir çevrede karşılık bulduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu açıdan 'zamanın ötesinde' veya 'dahilik' etiketi ile güzelleme yaklaşımı olsa da sanatın tam olarak neyi yansıttığı ve nasıl bir rol oynadığı, sanatçıların niyetleri, izleyici tepkileri ve tarihsel bağlam gibi bir dizi faktöre bağlı olarak değiştiği aşikardır. Öyle ki zamanın ruhuna bağlı kümülatif betimleyici özelliğiyle sanat 'bulunduğu zamanı yansıtır ve geleceğini hazırlar' fikrine odaklanmak doğru bir çıkarım olacaktır.

Yeni Müziği geniş bir bağlam içinde ele alan bu değerlendirme çabası, üstü kapalı şekilde postmodernizm kavramı ile olan bir etkileşimi işaret etmektedir. Bu yaklaşımın sebebi, bir noktada, Batı'daki diğer sanat yapıtlarında postmodernite ile olan belirgin ilişkinin 21. yüzyıl sonuna kadar müzikoloji tarafından bir oluşturma çabası olmamasıdır. Öyle ki sonraki süreçlerde müzikolojinin, postmodernizmin kuram ve estetiği çerçevesinde birbirinden farklı uygulamalara

sahip yapıtları Yeni Müzik çerçevesine oturttuğu gelişmekte olan bir kavrayış ile sağlanabilmektedir. Burada derinlikli bir incelemesine girmeden Habermas ve Lyotard'ın perspektifinden yola çıkıldığında postmodernizmin, modernizm ve aydınlanma'ya bağlı kalarak sorunları ve çıkmazlarını açığa çıkarmak-aşmak üzere bir düşün dinamiğini temsil ettiğinden bahsetmek yerinde olacaktır (d'Entrèves & Benhabib, 1997; Lyotard, 2000). Bu bağlamda postmodernizmi, modernizmin tekil ve köktenci sisteminden uzak durarak ve onun malzemelerinden yeni bir serüven olarak değerlendirmek mümkündür.

Merkezi bir 'öznenin' vizyonundan gerçeğe ulaşma fikrine karşı bir duruş olarak postmodernite, öznenin gerçekliğini yitirmesi, kimliğinin, bilincinin veya algısının sürekli olarak de-đişen, karmaşık ve çok yönlü bir yapıya sahip olduğu fikrini içerir (Chevassus, 2002). Postmodernist düşünce biçimi, öznenin (yazar/sanatçı) merkezi rolünün azaltarak kolektif yaratım ve yorumlama süreçlerinin daha belirgin hale geldiği bir bağlam yaratmıştır. Müzikteki felsefi ve estetik alımlanması, müzik yapıtı ve anlamı için 'belirsizlik' kavramı altında çeşitli uygulamaları beraberinde getirmiştir. Postmodern düşüncenin özü olan 'geriye bakış' [retrospektif] çerçevesinde Yeni Müzik 'alıntı/kolaj' uygulamalarını [metinlerarasılık] temsil eder. Bunlar, ge-leneksel/yerel müziklere ait tematik yapıdaki süreklilik ve bütünlük yerine onların parçalanmış ezgilerini karmaşık [disonans] ses organizasyonları ile ortaya konulmaktadır. Yanı sıra, ritim ve ses alanı değişimleriyle belirli bir motifin tekrarlanmasına dayalı devinimsel besteleme teknikleri ile biçem açısından yalınlık ve karmaşıklık arasında adeta seçilimsel bir çatışma sergilendiği görülebilir. Bu anlamda yapıtlarda geleneksel müziklerden kesitler kullanılarak onun üzerinden bir takip edilebilirlik yaratılması ile Yeni Müziğin ve biçeminin dinleyici tarafından anlaşılabilir olması da hedeflenmektedir.

Yeni Müziğin parçalanmış, belirlenmemişlik ve çoğulluğa yer veren üretkenliği geleneksel notasyonun sınırlılıklarını aşma çabasını yansıtan grafik notasyonda kendini göstermiştir. Sade resimlerden detaylı işaret setleri ve talimatlar içeriği ile grafik notasyon, sesin spesifik özelliklerini daha ayrıntılı bir şekilde belirtmeye yönelik bir araç olarak benimsenir. Bu notasyon tarzı, müziği belirli bir düzenle sınırlamak yerine serbest bir ifade sağlayarak özellikle alea-torik müziğin rastgelelikle örtüştüğu bir nitelik sunar. Farklı grafik notasyon formları, resimlerle beraber detaylı işaret setleri ve talimatlar içeren örneklerle çeşitlenir. Bu çeşitlilik, müzisyenlere eserin belirli bir düzenini yerine farklı yorumlara ve icracının özgün ifadesine izin vererek daha fazla özgürlük tanır. Grafik notasyonunun aleatorik müzikle olan bu doğal bağlantısı, Yeni Müziğin postmodern ve deneysel yönlerini anlamak adına önemli bir perspektif sunar. Bu bağlamda, grafik notasyonun esnekliği ve çeşitliliği, müzikteki geleneksel sınırları zorlayarak aleatorik müziğin, belirsizlik ve çok biçemlilik gibi postmodern öğeleri başarılı bir şekilde yansıtabileceğini gösterir.

Postmodernist düşünce biçiminin, Yeni Müzik adlı çatı kavram içindeki estetik gelişimi sorgulamak, müziğin evrimine dair önemli bir perspektif sunar. Yeni Müzik, geleneksel yapıları reddederek, müziği sıradışı ses deneyimleri ve ifade biçimleri arayışında bir platform olarak işlev görür. Postmodern düşünceyle birleştinde, bu çerçeve içinde müziğin estetik evrimi üzerine düşünmek, geleneksel normların dışına çıkarak farklı perspektifleri keşfetmeye olanak tanıyan bir potansiyeli ifade eder. Bu bağlamda, postmodernitenin Yeni Müziği nasıl etkilediğini anlamak, müziğin sınırlarını genişletme ve çeşitlendirme çabalarını değerlendirmek açısından kritik bir öneme sahiptir.

Aleatorik müzik ve grafik notasyonun postmodernite ile olan bağlantısını anlamak, müziğin ifade biçimindeki deneysel eğilimleri incelemek adına önemlidir. Aleatorik müzik, rastgelelik ve tesadüf esasına dayalı bir kompozisyon tekniği olarak ortaya çıkar ve postmodern düşünceyle uyumlu bir şekilde, belirli bir düzenin ötesine geçmeyi amaçlar. Grafik notasyon ise, geleneksel notasyonun sınırlarını zorlayarak sesi ifade etme biçiminde özgürlük sağlar. Bu, postmodernite ile müziğin biçimsel ve estetik evrimini anlamak adına çeşitli müzikal ifade biçimlerini içselleştirmek anlamına gelir.

Postmodernitenin açık yapıt kavramı çerçevesinde belirlenmemişlik ve çok biçemliliğin müzik yapıtlarındaki etkisi ve icracının potansiyeli, müziğin sınırlarını esneten ve dinleyicide farklı deneyimlere yol açan bir inovasyon kaynağı olabilir. Müzik yapıtındaki farklı yorumlara ve perspektiflere açık olmasını sağlayan bu durum, icracının da eseri kendine özgü bir şekilde yorumlama ve ifade etme potansiyelini beraberinde getirir. Bu nedenle, postmodernitenin müzikteki bu öğeler üzerindeki etkisi, müziğin dinamik ve evrilen bir sanat biçimi olarak algılanmasına katkıda bulunabilir.

YÖNTEM

Bu araştırma, Yeni Müzikte grafik notasyonun kullanımının, müzik yapıtının ve icracının rolünün postmodern bir perspektifle nasıl evrildiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Yöntem olarak, literatür taraması ve betimsel analiz kullanılacaktır.

Araştırmanın ilk aşamasında, Yeni Müzikte grafik notasyonun kullanımına ve postmodernist etkilere odaklanan daha önce yapılmış akademik çalışmalar incelenecektir. Grafik notasyonun müzik kuramındaki gelişimi, bestecilerin

ve eleştirilenlerin bu notasyona yönelik yaklaşımları, icracının rolündeki değişiklikler gibi temel konular literatür taraması yoluyla incelenecektir.

Betimsel analiz aşamasında, belirlenen literatür üzerinden Yeni Müzik eserlerinde kullanılan grafik notasyonun detaylı bir açıklaması yapılacaktır. Hangi öğelerin grafik notasyon aracılığıyla ifade edildiği, bestecilerin bu notasyonu neden tercih ettiği, icracının bu notasyonla nasıl etkileşimde bulunduğu gibi konular ele alınacaktır. Ayrıca, belirli örnek eserler üzerinden betimsel analiz yapılacak ve grafik notasyonun müziğin evrimine ve icracının rolündeki değişikliğe etkisi incelenecektir.

Literatür taraması ve betimsel analiz sonuçları bir araya getirilerek, Yeni Müzikte grafik notasyonun müzikal evrimi ve icracının rolündeki değişikliklerin postmodernist düşünce ile nasıl ilişkilendirilebileceği değerlendirilecektir. Araştırmanın sonuçları, grafik notasyon ve yeni icracı rolünün postmodernist düşünce ile nasıl örtüştüğünü ve müzikal ifade üzerindeki etkilerini anlamamıza katkıda bulunacaktır.

BULGULAR VE YORUM

Grafik Notasyon ve Aleatori

Kıta Avrupası'nda notasyonun erken evreleri, dini metinlerin seslendirmesi üzerine dayalı müzik yapma pratiğinin ezber ve doğaçlamaya dayalı bir anlayışı temsil etmektedir. Bu anlamda Treitler (1992) ve Strayer (2013), Orta Çağ Avrupa müziğinde, metinlerin icra yönergesi olarak müzisyenlere rehberlik etmek amacı taşıyan *neume* notasyonunun kullanıldığını belirtiyor. *Neume*; dini metinlerin üzerine işlenen sembol sistemi içinde melodik yapı sadece ezberleyen yorumcu tarafından bilinen; kesin bir ses yüksekliği ile tartım ya da süre değeri göstermeksizin özüne dair belirli hatırlatmalar içeren stenografik işaretlerdir. Başka bir ifadeyle *neume* notasyonu dini metinlerin semboller aracılığıyla bir ses malzemesini dönüştüğü sistemdir:

- Bir hece veya kelimenin kaç nota içerdiğini belirterek, oluşturulacak ritmi doğru bir şekilde hatırlanmasına yardımcı olabilir.
- Şarkıcının ifadeyi doğru bir şekilde iletmesine yardımcı olabilecek belirli melodik özellikleri ima edebilir.
- Notanın vurgulanması, hızlı bir geçişin yapılması veya belirli bir nota üzerinde durulması gibi icra önerileri içerebilir.

Daha sonra Gregoryen dönemde geliştirilerek 4 çizgili portenin üzerine işlenen belirli ses ve perdeleri içeren bir yapıya dönüşmüştür. Ayrıca Batı Sanat Müziği geleneğinin icadı açısından Doğu Hıristiyan kiliselerinde uygulanmış [Antik Sümer ve Mısır mirası] *cheironomi* işaretleri ve *neume* notasyon sistemi köken olarak ilişkilendirilmektedir (Apel, 1953; Burdurlu, 2023; Treitler, 1992). Bununla birlikte standart görünümünü 17. ve 19. yüzyıl arasında elde eden günümüz notasyon sistemi ayrıntıcı ve kontrollü bir ifade etme yönelimi sergilemiştir (Brown, 1986; Stone, 1980). Bu ilk notasyon sistemlerinin birçoğunda ses aralık büyüklüğünü belirtmenin müzikal durumlarda herhangi bir değeri olmadığı görülmektedir. Sembolleri ve nitelikleri bölgesel olarak çeşitlilik göstermişse de *neume*, sözlü bir geleneği yazılı hale getirme amacı taşımış ve eseri doğru bir şekilde icra edilmesine yardımcı olacak ipuçları sunmuştur (Kelly, 2018).

Melodi ve icra tarzının belirsiz ve değişken bir yapıda olduğu Orta Çağ Avrupası'nda, müzik notasyon sistemlerinin belirli bir icra pratiği üzerindeki yorumlama esnekliğini sürdürür biçimdedir. İlginçtir ki postmodernist düşünce biçiminin etkisiyle Yeni Müzik, besteleme ve icra pratiği üzerindeki katı kontrolü reddederek bilinçli bir belirsizlik eğilimi göstermiştir.¹ Bu bağlamda her iki notasyon sistemi arasında detay ve amaç farklılıkları olsa da Yeni Müzik düşüncesi ve grafik notasyonun, Orta Çağ Avrupa müziğindeki belirsizlik ve esnekliğe öykünen bir biçim olduğu söylenebilir. Esasen notasyon, müziğin kültürel bağlamda uzlaşılarak özerk semboller ve sistematik aracılığıyla zamanın ruhuna bağlı transkripsiyon süreci olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla bu uyarılma/uyumlama çabası, müziğin sınırsız potansiyele sahip [sözdizimsel] yapısını yansıtan bir araç olarak sınırlılığa sahiptir. Başka bir ifadeyle notasyon, müziğin kendisi olmamakla birlikte hiçbir notasyon sisteminin nihai müzik deneyiminin tamamen açık bir özetini sağladığı söylenebilir. Dilin evrimine benzer şekilde müziğin soyut doğasını yeterince veya etkili bir şekilde iletme adına notasyonun da bir evrim içinde olduğu düşünülebilir. Müzik notasyonu ve icra, zaman içinde besteleme tekniklerinde ve estetik alanlardaki köklü değişimlere paralel olarak bu alandaki uygulamaların miras ve alışkanlıklar üzerinde yükseldiği iddia edilebilir. Bu değişen müzikal zeminler, tesadüfi veya tepkisel olarak adlandırılmasından ziyade sürekli bir geleneğin ayrılmaz bir parçası olarak düşünülebilir. Bu açıdan müziğin doğası ve ifadesinde farkındalığın artması ve onun uzun geleneği içinde doğal bir ilerleme olarak kabul edilmelidir.

¹ Ayrıca Hint, Osmanlı vb. tek sesli müzik pratiğinin doğaçlamalı ve 'ince düşünülmemiş' müzikal yapısında asırlar önce 'doğal' şekilde görülebilen rastlamsallık [aleatori] (Yöre, 2001), Yeni Müziğin çok seslilik uygulaması içerisinde bir biçim ve biçem olarak takip edilmiştir.

Modernizmin ‘bütünsel’ estetiğinden ilhamla yaratılan müzikal yapıt anlayışından ko-pulması ile müzik, ‘parçalanmış ve belirlenmemişlik’ içerisinde yapılandırılan müzikal ögeler olarak ele alınmıştır. Yeni Müzik dönemi ile Batı Sanat Müziğinin teorik (düşünüş), pratik (icra) ve poetik (besteleme) anlayışının, elektronik, dodekafoni (dizisel) ve aleatorik (rastlamsal) yaklaşımlar etkisi altında bir gelişim izlediği görülmektedir. Buna ek olarak, önceden belirlenmiş bir ses düzenini içinde bir seyre dayalı diziselcilik ile rastlamsallık ilkesine dayalı aleatorizm ekseninde müzik yapmak, kısmi bir karşıtlık yaratıyormuş gibi gözükse de müziğın öznellesmesi açısından bir benzerlik iddiası ileri sürülebilir. Görece kontrolcü bir biçim ve biçem olan dizisel müzik icrasındaki rastlamsallığın, aleatorizmdeki gibi bir öznelikte olduğundan bahsetmek çelişkili bir bakış açısı olabilir. Aleatorik açıdan müziğın genel işleyişi ve yaklaşımının, bestecinin belirli bir alanda ve talimatları dahilinde yorumcunun doğaçlamalı estetiği ile müziğın daha öznel olmasına yer vermek olduğu söylenebilir. Gunter & Ulrich (2015) müzik yapıtını genişleten bir biçim olarak ele aldığı aleatoriden şöyle bahseder:

Önce elektronikte, seyirleri kabaca belirli, ancak münferit olarak rastlantıya bağı süreçlere; sonra dizisel müziğın bir sonucu olarak, yorumcunun seçme özgürlüklerini farklı düzlem ve belirli sınırlar içinde hesaba katan bir müzikal biçime verilen addır (s.519).

Maconie (2010) aleatorik müziğın önceden bestelenmiş unsurların yeniden sıralandığı ve belirli bir yapı içinde olduğundan bahseder. Devamında ise temelde benzer müzikal doku koruyarak farklı yorumlara olanak tanısa da tamamen farklı anlamların ortaya çıkmayacağını belirtir. Bu aleatori bahsinin anlaşılması müziğın soyut durumundan dolayı zor olabileceğinden görsel sanatların nesne-ışık-renk-perspektif ilişkisinde ifade bulabilir. Monet’ nin çalışmaları üzerinden belirli bir yapı içinde olan ögelerin (müzikteki veya resim sanatındaki unsurlar), farklı sıralanma veya farklı ışık koşulları altında, farklı yorumlar ve algılar oluşturabildiği fikri paylaşılabilir:

Monet’ nin Rouen Katedrali ve Londra’ nın farklı ışık koşulları altındaki kısımları üzerine yap-tığı ünlü çalışmaları, Mallarmé ile aynı döneme denk gelir ve günün farklı zamanlarındaki ve ilişkili ışık koşullarındaki tesadüflerin, aynı bakış açısından görülen aynı nesnenin izleyicinin algısını dönüştürebileceği anlamında aleatorik olarak kabul edilebilir (Maconie, 2010, s. 372).

Bu anlamda besteci, kendi özneliğinden feragat ettiğinden Avrupa sanat müziğının bildiğimiz poetik estetiğinden uzaklaşmış olduğu iddia edilebilir. İcadından bu yana müzik, hayallerin somut biçime ulaştığı poetik olarak adlandırılan bir süreci beraberinde getirmiştir. Tasarlama (soyut) ve gerçekleştirme (somut) süreci arasında ortaya çıkan ögeler zamanın estetiğine bağı olarak sınırlanır veya üzerinde çalışılır. Stravinsky’ nin (2000) bakış açısında olduğu gibi ‘bestecinin kısıtlılık [motifli-tematik işçilik] ve bundan kurtulma çabası ile özgürleşen bir ya-pıt’ olarak müziğın poetik düzeyi, tek bir kişinin zihinsel-duygusal çatışmaları ile onların tasarımı ve gerçekleştirilme süreci olarak adlandırılabilir. Bu açıdan aleatorizmin programlı kendiliğindenliği, zamanın estetiği olarak kabul edildiğinde, tasarım ve gerçekleştirme süreci noktasında farklı/belirsiz bir poetik düzeyi temsil eder.

Postmodern düşünce biçiminin öznel anlam ve metin vurgusu, Yeni Müzik uygulamalarında bir öznenin dünyasından merkeziyetçi bir yapıt ve anlam kurgusunu eleştiren bir arayışı temsil eder. Aleatorik yaklaşımda bestecinin rastlamsallığı belirli sınırlar içinde kullanması (Kutluk, 1997); [farklı olsa da] poetik düzeyinin olduğu varsayımı ile geleneksel ‘merkeziyetçi ve kapalı yapıt’ kavramına yaklaştırabilir. Diğer taraftan bu durumdan çıkış noktasının, yine bir rastlamsallık uygulamasına dayalı grafik notasyon ve doğaçlamalı yapı olması da ilginç bir çelişki yaratır. Bilindiği üzere aleatorik müzik, Yeni Müzik düşüncesinde kendi başına bir anlayışı temsil etse de önemli noktası, grafik notasyon/doğaçlama sayesinde icracıya göre değişen rastlamsallık ve belirsizlik sağlayışıdır. Bu bağlamda aleatorik müziğın her icrada farklı müzikal ifadeyle dinleyiciye iletimi, tam anlamıyla özerk bir öznelik vurgusu içerdiğinden bahsedilebilir. Ancak modernist yani besteci odaklı müzik yapıt ve anlamının, tanındığı kültürdeki farklı kişilerce ve belirli ölçüde anlaşılabilirliği, öznelarasılık (*intersubjectivity*) zemininde bir gerçekliğe işaret ettiğini söylemek mümkündür.

Deneysel arayışlardan dolayı notasyon sistemi olarak bestecilerin kendi çözümünü ürettiği Yeni Müzik düşüncesinde (Karkoschka, 1972), aleatorik müziğın özü grafik notasyon ile ifadesini bulmuştur. Karkoschka (1972) birçok grafik notasyon ve müzik notasyonu yöntemini incelediği çalışmasında, 20. yüzyıldaki önemli sistem ve teknikleri hakkında yaptığı kategorilerdeki bazı önemli fenomenler Tablo 1’de gösterilmiştir.

Tablo 1. Yeni Notasyon Sistemleri

Kısmen Yeni Prensipler	Tamamen Yeni Prensipler	Elektronik Müzik Notasyonu
Yaklaşık değerler notasyonu	Tampere notasyon	Yeni sembollerden oluşan geleneksel notasyon sistemi
Eylem notasyonu	Sözlü talimat içeren notasyon	Şematik çizimler
Niteliksel notasyon	Müzikal Grafikler	Sözlü talimatlar
		Delikli bant için diyagramlar ve sözlü talimatlar

Grafik notasyon kapsamında yapılan bu araştırmanın neticesinde yeni sembollerin tasarım ve uygulaması hakkında önemli çıkarımlar sunulmuştur:

Bir sembol, dış görünüş ve atanan anlam noktasında benzerlik göstermez. Bir sembol gele-nekselde bir anlamı olsa bile yeni bir bağlamda tamamen yeni bir anlam kazanabilir. Sem-bollerle sözlü talimat arasında mantıklı bir denge tercih edilmelidir. Soyut semboller ve re-simlemeler, işlevine göre seçilmeli ve asla karıştırılmamalıdır (Karkoschka, 1972, s. 5).

Bir besteci olarak Usmanbaş (1974), Yeni Müzik türündeki açık yapıt düşünce biçimini değişken ve grafik biçimler olarak ele alır ve grafik notasyon sisteminin, icracının sınırsız bir özgürlük içinde ancak belirli bir yönü işaret eden içerik ve kalıplar oluşturma amacı taşıdığını belirtir:

Belirli seslerin, notaların, değerlerin yazılı olmadığı, çalıcıların sayfa üzerinde gördükleri çizgilerin, lekelerin kendilerine esinlettiği seslerle, sürelerle, gürlüklerle vb. yaptıkları müzik biçimi (s. 294).

Barthes (1978) aleatorik müziği, dinleyiciyle icracı arasındaki etkileşiminden dolayı farklı etki seviyeleri oluşturduğunu düşünür ve icra üzerindeki etkisi bakımından üç ana türe ayırır. Rastlamsallığın sadece besteleme sürecinde yer aldığı ilk türde, tüm parametreleri icra anından önce belirlidir. Süre, tempo ve dinamikleri belirlemek için *I-Ching* adlı eski Çin kitabını kullanan John Cage'ın *Music of Changes* çalışmasını örnek verir. Notalı çalınması istenilen yerler icracının düzenlemesine bırakılan ikinci türde, şans unsuru icra sırasında devreye girer. Karl-heinz Stockhausen'ın *Klavierstück XI* bu türden bir örnektir. Üçüncü türü ise, geleneksel müzik notasyonunun görsel veya sözel işaretlerle değiştirilmesi olarak belirler. Earle Brown'ın *December 1952* ve Morton Feldman'ın *Intersection* No. 2 adlı grafik nota içeren çalışmaları, bu türden örnekler arasına koyar.

Geleneksel notasyon sisteminin ritim ve ezgileme sınırlamasından uzaklaşması kapsamında E. Brown'ın *Folio* adlı yapıtında yeni sembollerin kullanımı önemli görülebilir. Bu sembollerin kullanımı, müziksel biçim ve anlatı açısından icracının yaratıcılığı ekseninde 'radikal' bir özgürlüğe işaret etmektedir. Brown, çalışmasının önsözünde 'zaman notasyonu' adını verdiği uygulamasında, notasyonda belirtilen görsel ilişkilere dayanarak, icracının zaman algısına dayalı bir müzikal ifade ve süreklilik hedeflemiştir. Bu haliyle grafik notasyonun önem kazanması ve gelişiminde önemli olarak kabul edilebilir.

E. Brown'un *December 1952* adlı yapıtı grafik notasyonlu müzik yapıtlarının ilkleri arasında kabul edilmektedir. Tamamıyla dikey yatay çizgilerden oluşan bu yapıt icracının bu sembollerle etkileşimine bağlı olarak hiçbir yorumlama talimatı içermemektedir. Bu sayede notasyondaki belirsizlik yapıtın kimliğini daha çok görsel veya grafik olmaya itmektedir.

Aleatorik müzik anlayışı ile birçok 20. yüzyıl bestecisinin dikkatini çeken John Cage'ın felsefesi, benliği besteleme sürecinden ayırmaya yönelik bir ön kabul ile müziğe yaklaşmayı hedeflemiştir. Bu anlamda Uzak Doğu ve Hint düşünme biçimiyle yaklaştığı müzik anlayışı ve estetiği, Batı Sanat Müziğinin teori, pratik ve poetik bağlantısını eleştirir niteliktedir. Esasen Cage, esasen bestecinin kontrolcü tavrını bilinçli olarak zihinsel önyargı ve amaçların ötesinde [amaçsızlık] bir anlayışa ulaşmanın önemine dikkat çeker (Hoogerwerf, 1976). Belirlenmemişlik ilkesiyle şekillenen müzik besteleme kavramı ile besteci, yeni ses kaynaklarını keşfederken yaratıcı kararların sorumluluğunu şans ve rastgele durumlar ile eşleştirmiştir. Holdcroft'a (1999) göre Cage, yaratıcı (öznel) kontrolden amaçsızlık ile kaçınarak ve olaylara izin verme yoluyla keşfetmenin, geleneksel bestecilikten daha ödüllendirici olduğunu düşünmüştür. Dizisel müzik bestecisi olarak Pierre Boulez, Cage'ın belirlenmemişlik ve rastlamsallık yaklaşımındaki unsurların kontrol ve yapı eksikliğinden kaynaklanan bir memnuniyetsizlik hissetmiş olsa da müzikal materyal üzerinde kontrol sağlama çabasına rağmen kendini her daim rastlamsallık ile iç içe kaldığını belirtmiştir (Boulez, Noakes & Jacobs, 1964). Daha önce de belirtildiği gibi diziselcilik ve aleatori Yeni Müziğin belirlenmemişlik ve rastlamsallık düşünce biçiminin farklı

versiyonlarını temsil etmekle birlikte postmodern ‘açık yapıt’ anlayışını oluşturan diyalektler olarak değerlendirmek mümkündür. Bu anlamda zaman odaklı soyut bir grafik notasyon örneği bir yapıt olarak Cage’in *Aria* çalışması rastgele dalgalı çizgiler gibi görünebilir. On farklı renkte dalgalı çizgiyle, farklı şarkı söyleme tarzını işaret edilirken siyah kareler icracının seçimine bağlı ‘müzikal olmayan’ seslerdir.

Açık yapıt bestecisi olarak İlhan Usmanbaş’ın *Yaylı Dördül-70* çalışmasında birden fazla grafik notasyon uygulaması kullanılmıştır. Dördülde belirgin olan esneklik ve rastlamsal unsurları icracı ve dinleyicilere alışılmadık bir deneyim sunmaktadır. İcracıya herhangi bir sayfadan başlama bitirme özgürlüğü tanınarak öznel deneyim ve ifadelerini yapıtın yaratımına katkı sağlamaları amaçlanmıştır. Her sayfanın başlangıç ve bitirme işlevini görebileceği vurgulanarak açık yapıtın esnekliği sağlanmıştır. Ayrıca icracıların dinamik bir etkileşimde bulunması ve birbirlerini yönlendirmelerine olanak tanınması yapıtın rastlamsal şeklini belirlemede anahtar rol oynamış ve daha önce deneyimlenmemiş yönleri keşfetmek açısından önemlidir. *Yaylı Dördül-70*, grafik notasyon, belirsiz süre değerleri ve çok biçimli yapı gibi özellikleriyle deneysel bir yaklaşım sergileyen, müziğin sınırsızlığına yönelmiş bir ifadeyi gözler önüne serer.

Açık Yapıt ve İrcacının [Yeni] Rolü?

Yeni Müzik yapıtlarındaki anlam, besteci ve icracının müziğin yaratımındaki kolektif tutum ile çok katmanlı açık yapıt kavramında buluşarak icracı/izleyicinin öznelliğine (deneyimine-duygularına) daha fazla vurgu yapar. Müzikolojinin müzikteki anlamı yapıt ve yazının (notasyon) odağında tutan geleneksel projeksiyonu, Yeni Müzik ve icrasındaki kolektif anlam yaratma süreciyle sıra dışı bir poetik ve pratik anlayışını incelemeye yönelmiştir. Başka bir ifadeyle bu, kültürel, tarihî ve sosyal durumlar göz önünde bulundurulduğunda geniş bir bağlamın bir yansıması olarak anlamaya çalışmaktır. Postmodernizm, sürekli olarak retorik etkisinin tehdidi altında olan aklı, her zaman bağlamsal olarak bağımlı olan yerleştirilmiş bir kuramsal güç konumuna indirgeyerek, modernizmin merkezi ideolojilerini etkili bir şekilde yapıtsökümüne uğratar.² Dolayısıyla postmodern bir paradigma ile müzikoloji, modernizm tarafından dışlanan [merkeziyetsiz] özgürleşmiş öznelliklerle ilgilenmeyi hedefler. Bununla birlikte postmodern müzik yapıtının anlamını oluşturan teorik, pratik ve poetik bileşenleri ile estetik alımlanması için öznellik ve öznelarasılık³ bağlamında yeni bir kodeks oluşturmuştur. Lyotard’ın (2000) gerçekçilik ile ilgili endişeleri bağlamında⁴ postmodernite, nesnel gerçekliği doğru bir şekilde yansıtmayı amaçlayan bir sanat anlayışından kopuş sağlamaya meyilli kılar. Başka bir ifadeyle müziğin, yapıt ve anlam açısından merkezi/kapalı bir gerçeklik sunduğu düşünülebiyecek Aristocu ve Kantçı (estetik anlayışına atfen) sanat felsefesinin⁵ yeniden yorumlandığını düşünülebilir.

Yeni Müzik yapıtı, aleatori, deneysel, elektronik, post-diziselcilik veya minimalist gibi kategorilere ayrılmışsa da çağdaş sınırlar daha az tanımlanabilir şekilde olduğundan nerdeyse sonsuz ve çok boyutlu bir alanda var olmaktadır (Holdcroft, 1999). İrcacı, büyük ölçüde yapı-bildiği seçimlerle yapıtı biçimlendirme [kolektif yaratım] olanağına kavuşmuştur. Haliyle bes-teciye bağlılık içinde sürdürülen geleneksel sanat müziği anlayışı ve müzisyenlerin birliktelik içinde yapıtın belirlenmiş bütünlüğüne hizmet ettiği ‘edilgen’ durum adeta parçalanmıştır. Dolayısıyla bu sıra dışı görüş açısı ile icracı, ‘birbirleriyle ilintili ya da tüm ilintisiz figürlerin yapıcı ve biçimlendirici niteliklerini gelişen bir müzik akışı içinde değerlendiren’ (İlyasoğlu, 2011), aynı zamanda yapıtın yaratıcısı (ve doğal dinleyicisi) olarak oldukça ‘etken’ bir konuma gelmiştir. Kolektif bir müzik yapıtı yaratımı ve doğaçlamalı yeni poetik varlığını sürdürmek için geleneksel araç ve uygulamaların gösterge sistemini ortadan kaldırma eğilimi göstermiştir. Bu anlamda doğaçlamalı yapıya sahip yeni müzik yapıtının estetiği grafik ve sembolik notasyonlar ile kesiştiği görülmektedir. Görece daha organik olarak nitelendirilebiyecek bir *musica practica* anlayışı ile [zaman içinde duyuluşları farklı ve daha az yazılı notadan oluşsa da] mü-zik yapıtında bestecinin eklediği temel fikrin korunduğu yönünde bir görüş üretilebilir. Yeni Müziğin bu dikkat çekici geçişi ve notasyon ile icracı arasındaki ilişkinin dinamikleri daha 20. yüzyılın başlarında, Stravinsky’nin (2000) yorumcu’ (*performer*) ve ‘icracı’ (*executant*) ayrımlarıyla ‘sert bir şekilde teşhis edildiği görülebilir.

Batı Sanat Müziği, yazılı bir müzik olarak, 19. yüzyılda (modernizm) kendi yaratım estetiğini oluştururken rasyonelleştirilmiş bir teori, pratik ve poetik icat etmiştir. Eco’nun (1989) da belirttiği gibi bestecinin ses birimlerini iyi tanımlanmış bir biçimde düzenlediği kapalı yapı, geleneksel sembollere dönüşmüş şekilde icracıya ve dinleyiciye sunulur. Diğer taraftan bu tarz rasyonel sınırlamalara maruz kalmayan Batı’nın yazılı olmayan [hafızadan] müziği için görece organik bir durumu temsil ettiği söylenebilir. Geniş anlamda tüm insanlığın müzik yaptığı ve yazılı olmayan şekilde aktardığı düşünülüğünde özünü [ufak değişimlere rağmen] bulunduğu geleneğin içinde var ettiği iddia

² Başka bir ifadeyle genelin altına sıkıştırılmış merkezi öznenin, özelleştirilerek ‘gerçeklik’ içeriğini ve kendi değer yargısını belirleme çabasından bahsedilmiştir.

³ Daha önce de bahsedildiği gibi modernist bestecinin yapıtı öznelarasılık kavramıyla yakından ilişkili görülmüştür. Böylelikle müzikolojinin geleneksel bakışı olan öznelarasılıktan başka, postmodern öznellik ile yeni standartları yaratmış olduğu iddia edilmektedir.

⁴ Bu ifadesinde postmodernite ile Antik Yunan ve Aydınlanma felsefesindeki Batı nesnel gerçeklik kavrayışının şekil değiştirmesine işaret ettiği düşünülmüştür.

⁵ Aristoteles’in teori, pratik ve poetik üçlemesi, sanatçının gerçekliği taklit eden işlevsel ve anlam yaratma kapasitesine odaklanan yapısal öğeler ve dramatik yapıtın önemini vurgular. Kant’a göre sanat, öznel zevki ve evrensel güzellik standartlarını bir araya getirme potansiyeline sahip bağımsız bir alan olarak ele alır (Burdurlu, 2024).

edilebilir.⁶ Modernizm bestecisinin tamamen yok edilmeyen yaratıcı kişiliği ile aleatorik müzik yapıtları, daha önceki [organik] geleneğin birtakım dinamiği ile bağ kurma noktasında ilişkilendirilebilir. Ancak besteci için temel semboller aracılığıyla anlam yaratma yollarını aramaya teşvik etmesi ve performans gerçeklerini yansıtmaya yönüyle notasyondan tam bir kopuş sağlanmaz. Bununla birlikte besteci ile icracı arasındaki iletişim açısından notasyon ne nötr bir güç ne de kolaylaştırıcı basit bir araç olarak görülür (Grier, 2021). Bu bahsi Batı'nın yazılı olmayan halk müziği dinamiğinden bir perspektifle detaylandırmak yerinde olacaktır. Yazılı olmayan ve sözlü gelenek ile aktarılan halk müziği ritim, dinamik ve ölçüler açısından [yazılı hale geldiğinde] genellikle çok karmaşıktır (Grainger, 1915). Bu yönüyle modernist bağlama kıyasla onu 'belirsizliğe' yaklaştırarak postmodernist aleatorik müzik anlayışıyla yakın bir ilişki sergilediği varsayılabilir. Bu anlamda her iki tür için hem organik, doğaçlamaya dayalı ve yazılı olmayan müzikal yapılar hem de kolektif bir yaratım süreci olarak görülebilecek bir ortamda gelişmeleri açısından benzerlikler atfedilebilir.

Yeni notasyon sistem ve sembolleri, doğaçlamalı ve yazılı olmayan [hafızadan] müziğin geleneğine benzer şekilde olağandışı teknik ve sesler keşfetmeyi amaçlamıştır. Ancak çağrıştırdıkları göstergesel kodlar pratik anlamda aşına olmadık bir durumu yarattığından müziğin doğaçlamalı ve rastlamsal özü, belirgin talimatlar eşliğinde yeni bir teori ve pratik dinamiğine beraberinde getirmiştir. Bu yeni gösterge sistemi, müziğin anlık 'kendiliğindenliği' açısından icracının performans esnasında notasyon talimatları oldukça iyi şekilde kavrayarak yüksek konsantrasyonlu bir icra seviyesi gerektirdiği söylenebilir. Ses ve onu temsil eden semboller arasındaki ilişkinin uzaklaştığı notasyon sistemindeki soyutlaşma, Grier (2021) açısından müzisyenlerin doğaçlama yeteneklerinin sınırlayabileceğini dolayısıyla müziğin kendiliğindenliğini etkilediğini ve belirtir. Başka bir ifadeyle, Yeni Müziğin yaratım sorumluluğunu kolektif ve rastlamsal durumlarda arama çabası, icracının müziğe anlık duygusal/bilişsel aktarımını alışılmadık şekilde ortaya koyma zorunluluğundan bahsedilebilir. Dolayısıyla müziğin böylesine soyut bir durumda icrası, her icrada değişken olma amacını sağlarken konsantrasyonu her an zorlayabileceğinden icracının yaratımının ne derece etkili olabileceği tartışılabilir. Grier (2021) bu noktada, Brown, Feldman ve Stockhausen üzerinden yapıtın gidişatını belirleme ile icracılara bırakma arasında doğru dengeyi kurma konusunda zorluklardan bahsetmektedir. Müziğin biçim ve biçiminin, bestecilerin belirli noktalarda kontrol sağlama çabasından dolayı geleneksel ve yeni sembollerden oluşan notasyon sistemlerini bir arada kullanmalarını bu durumla ilişkilendirir.

Postmodernist aleatorik müzik ile Batı Sanat Müziğini dini ve halk müziği gelenekleri detayında ilişkilendirilmesi müzikolojik açıdan eleştirel görülebilir. Bu açıdan postmodernizm terimindeki 'post', zamansal ilerleyiş anlamındaki 'sonra' değil, modernizmin 'yeniden yorumlanması' anlamında değerlendirilebilir. Daha önce de bahsedildiği gibi modernizmin kavramlarını, ideallerini ve yaklaşımlarını farklı bir perspektiften sorgulayan, eleştiren ve değerlendiren bir yaklaşım söz konusudur. Aynı zamanda modernist Batı Sanat Müziğinin dinamiklerini kendi dini ve halk müziği gelenekleri üzerinde inşa ettiği varsayıldığında alternatif bir karşılaştırmalı bakış açısı olacağı aşikardır.

Karşılaştırma ya da benzerlik kurma çabası üzerine yaklaşımlar bağlamında; Kramer (1996) L. van Beethoven ve G. Mahler gibi bestecilerin eserlerinde görülen çok planlılığın postmodernizmin özelliği olarak anılmasını eleştirmektedir. Bu bestecilerin eserlerindeki çok planlılık kavramı, Batı Müziği tarihinde sadece postmodern müzikle sınırlı olmayacak kadar karşılaşılabilecek bir ögedir. Böylelikle, o özelliğin tarihsel bağlamını ve evrimini anlamada eksik veya yanıltıcı olabileceğini öne sürülmektedir. Buna ek olarak birçok açıdan elverişli bir değerlendirme kapsamı sunan Kramer'in (1996) kavrayış şekli şu şekilde özetlenebilir:

- Müziğin zamanını anlamada sadece ritim ve ölçü gibi somut unsurları değil, aynı zamanda niteliksel (soyut ve kişisel uygulamalar) ve felsefi yönleri de kapsayan kapsamlı bir yaklaşımı ifade eder.
- Müziğin zamanının niteliksel yönlerini incelemek için felsefe, psikoloji, kültürel tarih ve müzik kuramı gibi çeşitli alanlardaki çalışmaları kullanır.
- Böylece soyut teoriyi somut müzikal analizle birleştirir. Gerçek müzik ve algı üzerine yapılan yakın analizler, teorik düşünceleri müzikle doğrudan bağlantılı hale getirir.
- Müziğin zamanının derinliklerine iner ve müziğin zamanının anlaşılmasında teknolojinin önemini vurgulayarak; bu zamanın neden geçmiş müzikten farklı olduğu, nasıl örgütlendiği, nasıl algılandığı ve hatırlandığı, eserlerin nasıl başladığı ve bittiği gibi sorulara çeşitli ve yenilikçi cevaplar sunar.

Bu kapsamda, çalışmada sunulan karşılaştırmalı notasyon ve müzik yapıtı anlayışları, bunların zaman bağlamında nasıl ifade bulduğu ve değiştiği üzerine çok boyutlu bir ilişki kurmaya odaklanan çabayı yansıtır.

Griffiths (2021), Stravinsky'nin müziği duygu veya anlam ifadesi açısından sınırlamayan, daha soyut ve öznel bir deneyim olarak gördüğü temel bir anlayışa işaret eder. Öyle ki tonal sistemlerden ayrılarak alışılmışın dışında ve çeşitliliğe 'açık' sonuçlar ortaya koyan yapıtlar oluşturmayı hedefleyen Yeni Müzik düşünce biçimine dair ilk izlenimler,

⁶ Bu anlamda Grainger'in (1915) bazı yerel müziklerin yazılı olmayan özelliklerinin [Avrupa müziğinin etkisi altında bile] oldukça belirgin ve dirençli olduğu vurgusu önemlidir.

Stravinsky'nin manifesto niteliğinde ifadelerinde görülebilir. Tabii ki edindiği yeni estetik ile bu açıklığa sahip müzik yapıtının görece daha az mesaj [bilgi] ve haz sunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Postmodernizm ile bu dönüşüm, biçim ve biçem açısından esneklik ve katılımcılığa vurgu yapan 'açık yapıt' anlayışını ön plana çıkarmıştır. İcracılara geniş bir özgürlük tanıyan K. Stockhausen (*Klavierstück XI*), L. Berio (*Sequence*) ve H. Pousseur'un (*Scambi*) müzik yapıtlarında, büyük ölçüde öznel tercihlere ve yaratıcılığa dayanan özel bir icra niteliği söz konusudur. Bestecinin talimatlarını sadece kendi takdirlerine göre yorumlamakla (doğaçlama) kalmaz, biçimi şekillendirme ve çeşitli müzikal unsurlar (ses, ritim, hız vb.) konusunda geniş bir özerklik görülür. Ayrıca esnek ve açık uçlu olan biçim, icracının belirli bir sıralama veya düzenleme zorunluluğu olmayan seçenekleri içerir. Böylelikle sıralı yer değiştiren bağlantılara olanak tanıyan açık yapıt müzikler, icra sürecine daha fazla etki edilebilecek ve yaratıcı ifadelerin ortaya çıkabileceği bir platform sunar. Diğer yandan Barthes'in (1978) sınıflandırdığı aleatorik müziğin ikinci ve üçüncü türlerinde dinleyiciler, icra anında icracılar tarafından seçilmiş ve sabitlenmiş bir yorum⁷ duyduklarından icracı yapıtın ortak yaratıcısı konumuna yükseltilir. Barthes (1978) aleatorik müziğinin eleştirisinde özellikle icracının besteci olarak öne çıkmasının, açık yapıt bestelerinde besteci tarafından teşvik edilmesinin ve sonuç olarak yazarların yer değiştirdiğine işaret eder. Grafik notasyonla ses organizasyonları özgür bırakılmakla kalmaz aynı zamanda icracının da özgürleştirildiği belirtilir.⁸ Geleneksel müziğin sınırlarını aşan bir rol değişikliği olarak nitelendirilebilecek bu durumda, sadece yapıt için değil icracı için de bir yeniden doğuş öne çıkar.

Eco'ya (1989) göre, tonalitenin zorunlu izlerinden müziği özgürleştirmeye çalışan Yeni Müzik estetiği, 'sesin düzenlenebileceği ve tadılabileceği parametreleri çeşitlendirerek ulaşmaya çalıştığı bir değerdir'. Belirsizlik ve kendiliğindenlik üzerine türleşen bu poetik söylem anlayışı, çok boyutlu ilişki ağı kurabilen müzikal yapılar ile icracı ve dinleyiciyi istediği referans noktasından algılamasını hedeflemektedir. Bu bakımdan açık yapıt müziğinin estetik deneyimi, anlam çeşitliliği yaratacak şekilde bir araya gelen ses ve ritim birimlerinin etkileşimleri ile şekillenir. Esasen 19. yüzyıl Batı Sanat Müziğinde besteci tarafından merkezi bir anlam bütünlüğü içinde mesaj iletimi [bilgi] söz konusudur. Yeni Müzikte anlam ile bilgi arasındaki ilişkinin varlığı açısından Eco (1989), çoklu anlamların gelişimine izin veren bu türde bilgi ya da mesajın azaldığına değinmekle kalmaz; Shannon & Weaver'ın (1949) iletişim ve bilginin matematiksel kuramını anlatırken başvurduğu 'kanonik eş değişken çifti' kavramından faydalanır: 'birinin belirsizliği arttıkça diğerinin belirsizliği azalır veya tam tersi'. Daha fazla bilgiye ulaşma hedefini benimseyen ve inşa eden Yeni Müzik poetikası, geleneksel anlam yapısını ve tek bir belirgin anlamı aşarak, icracı iş birliği ile dinleyiciye yorumlama özgürlüğü ve çeşitlilik sunmaya odaklanır. Umberto Eco'nun semiyotik perspektifinde semboller ve işaretler çeşitli yorumlara açıktır. Bu noktada bilgiyi, bir işaretin veya sembolün taşıdığı anlam olarak değerlendirir ve Yeni Müziğin birden fazla anlam katmanını üretme potansiyeli açısından önemli bir kıtas yapar.

Çalışmayı sonlandırırken biraz farklı bir argüman olsa da Batı Sanat Müziği geleneği içinde bakıldığında, romantik dönem ideali açısından icracının (orkestra şefi dahil) rolü müzik yapıtında 'bestecinin önünde ve özgür bir yorumcu' olduğu görülür (Cook & Everist, 2001; Rink, 2002; Walton, 2021). 20. yüzyılın başlarında aynı döneme bakış, tam tersi bir duruş ile Stravinsky ve Schoenberg'in manifestolarında icracının eski rolü göz ardı edilerek bestecilerin niyetlerini kapsayan notasyonu önem verir hale getirmiştir (Dahlhaus, 1987; Stravinsky, 2000). Bu durum 'modernist merkezi özne' olarak besteciyi ön plana çıkarma düşüncesi olarak görünebilir. Ancak 19. yüzyıldan kalma virtüöz icracı ve yorumunun etkileyciliği arkasında kalmamak adına bestecinin müzik yapıtını oluşturan geleneklerin dışına çıkma refleksi ürettiği söylenebilir. Böylelikle iletişim dilini değiştiren besteci müziğin teorik, poetik ve pratik düzeylerinde önemli değişimler yaratmıştır. Bu Yeni Müzik deneyiminde ortaya çıkan müzik yapıtı ve icrası üzerine düşünce biçimleri besteci ve icracının adeta dengelenme çabasına işaret eder. W. Fürtwangler'in ifadesinden aktarıldığı üzere göre icracının rolünün, 'yaşayan bir organik sürecin tasarım ve büyüme deneyimi'ne katılım olarak kavrandığı söylenebilir (Cook, 1995). Öyle ki aleatori gibi bir türü oluşturan bu çatışma ve gelişimler, müziğin yaratımına ortak olan bir icracı rolü ve açık yapıt anlayışının çıkış noktasını gösterir niteliktedir.

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, aleatori ve grafik notasyonun belirsizlik, çok biçemlilik ve kolektif gibi kavramlar eşliğinde müziğin geleneksel sınırlarını aştığını öne sürmektedir. Bu çerçevede, Yeni Müzik kavramı ve postmodernizm öğelerini nasıl içerdiklerini ve bu bağlamda aleatorik müzik ve grafik notasyonun nasıl bir rol oynadığını anlamayı amaçlar. Öncelikle, geleneksel müzik notasyonunun evrimi üzerine odaklanan çalışma, Orta Çağ Avrupası'ndan günümüze müzikal no-

⁷ Bu noktada Dahlhaus (1987), aleatorik müziğin kendiliğindenlik ve açıklığının dinleyiciyle buluştuğu icra anında sabitlendiği için bir kapalılık olarak görür. Haliyle açıklık anlayışının kısıtlı bir durumu temsil ettiğini haklı olarak öne sürer.

⁸ Çalışma boyunca icracının özgürleşmesi bahsi esasen notasyondaki aşılacak müzikal ifadelerin yaratımında ortak olması noktasındadır. Doğal olarak icracının Yeni Müzik ve aleatori bağlamında özgürleşme iddiası güdülmüştür.

tasyonun değişen doğasını detaylı bir şekilde açıklamaktadır. Bu evrim, grafik notasyonunun ortaya çıkışını ve Yeni Müzik dönemindeki aleatorik yaklaşımın esin kaynaklarını anlamamıza yardımcı olmuştur. Bununla birlikte notasyonun sadece bir potansiyel başlangıç noktası olduğunu ve gerçek anlamının icracı tarafından hayata geçirildiği belirtir. Bu bakımdan öncelikle Orta Çağ Avrupası'ndaki notasyon sistemlerinin kökenleri ve gelişimi ele alınmaktadır. Daha sonra, Gregoryen dönemindeki gelişmeler ve 17. ve 19. yüzyıl arasındaki modern notasyon sistemine geçiş süreci açıklanmaktadır. Ayrıca, Yeni Müzik döneminin aleatorik yaklaşımının, Orta Çağ müzik geleneğindeki belirsizlik ve esneklikle benzerlikler taşıdığı vurgulanmaktadır. Bu süreçleri anlamamıza yardımcı olacak detaylarla Orta Çağ'dan günümüze müzik notasyonunun evrimine de değinilmiştir. Grafik notasyonun ve aleatorik müziğin kavramsal çerçevesi bu bölümde oluşturulmuş; Orta Çağ'dan günümüze müzikal notasyonun değişen doğasını ve bu değişimlere ne tarz tepki gösterildiğini anlamak, çalışmanın genel amacına hizmet eder.

Çalışmanın diğer bölümünde, merkezileştirilmiş bir kuramsal güç olarak modernizmin müzikolojiye etkileri ve geleneksel odak noktalarına değinilmiştir. Buna bağlı olarak Postmodernizm ile geleneksel odaklarını genişleten müzikolojinin, Yeni Müziğin teorik, poetik ve pratik (icracı ve icra süreci) düzeylerindeki değişimi ele alması üzerine vurgu yapılmıştır. Aleatorik müziğin icrasında, icracıların rolü ve bu sürecin öznellik kavramı üzerindeki etkileri detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Yeni Müzikteki açık yapıt anlayışının, icracıyı yapıtın yaratım sürecine daha fazla dahil ederek, görece özgür, kolektif ve etkileşimli bir pozisyona kattığı değerlendirilmiştir. Açık yapıt kavramını ve aleatorik müziğin dinleyici ile icracı arasındaki ilişkisini ele alırken müziğin notalarının kâğıt üzerinde çeşitlilik gösterse bile, icracı tarafından anlık belirlendiği görülmektedir. Bu durumda müziğin açıklığı kâğıt üzerinde var olan potansiyel çeşitliliğin ötesinde değil, icracının seçimleriyle sınırlıdır. Müziğin biçimini belirleyen unsurların sadece kâğıt üzerindeki yöntemler değil, aynı zamanda dinleyici tarafından algılanabilir sonuçlar olduğu da dikkate alınmalıdır. Başka bir ifadeyle açık yapıt kavramının icracının özgür seçimleriyle ortaya çıkan sonucuna rağmen, dinleyici tarafından algılanabilir bir form olduğu sürece aslında tam anlamıyla açık olamayacağı da düşünülebilir. Bu bakımdan Yeni Müzik, sadece geçmiş reddetmek değil, aynı zamanda mevcut malzemeleri kullanarak ve modern etik ve estetikle yeniden ilişki kurarak yeni bir müzikal serüven yaratma çabası olarak değerlendirilmiştir. Sonuç olarak, postmodern estetiklerin müzikal deneyime entegre edilmesi ile geleneksel müziğin sınırlarını aşan bir rol değişikliği ortaya çıktığı ve bu bağlamda öne çıkarılan yapıt ve icracı için bir yeniden doğuş iddiası güçlenmiştir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarların ORCID ID'si / ORCID ID of the authors

Ceyla GANİOĞLU YALÇIN 0000-0002-6772-7816

KAYNAKLAR / REFERENCES

Kitap

- d'Entrèves, M. P. & Benhabib, S. (Eds.). (1997). *Habermas and the unfinished project of modernity: Critical essays on the philosophical discourse of modernity*. Cambridge: MIT Press.
- Cook, N. & Everist, M. (Eds.) (2001). *Rethinking Music*. Cambridge University Press.
- Grier, J. (2021). *Musical Notation in the West*. Cambridge University Press.
- İlyasoğlu, E. (2011). *İlhan Usmanbaş: Ölümsüz Deniz Taşlarıydı*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Kutluk, F. (1997). *Müziğin Tarihsel Evrimi*. İstanbul: Çivi yazıları.
- Maconie, R. (2010). *Musicologia: musical knowledge from Plato to John Cage*. Maryland: Scarecrow Press.
- Usmanbaş, İ. (1974). *Müzikte Biçimler*. İstanbul: Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Rink, J. (Ed.) (2002). *Musical performance: A guide to understanding*. Cambridge University Press.

Shannon, C.E. & Weaver, W. (1949). *Mathematical Theory of Communication*. Urbana: University of İllinois Press

Walton, R. (2021). *Richard Wagner's Essays on Conducting: A New Translation with Critical Commentary*. Boydell & Brewer, University of Rochester Press.

Kitap Bölümü

Barthes, R. (1978). The Death of the Author (ev.: S. Heath), *Image-Music-Text* içinde ss.142-148. New York: Hill and Wang.

Cook N. (1995). The conductor and the Theorist: Furtwängler, Schenker and the first movement of Beethoven's Ninth Symphony (Ed. J. Rink), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* içinde ss. 105-125. Cambridge: Cambridge University Press.

Griffiths, G. (2021). Stravinsky's Spain: Fan or Mirror? (Ed. G. Griffiths), *Stravinsky's Concept* içinde ss. 90-97. Cambridge: Cambridge University Press.

Kelly, T. F. (2018). Notation I (Ed. M. Everist & T.F. Kelly), *The Cambridge History of Medieval Music Vol.1* içinde ss. 236-268. Cambridge: Cambridge University Press.

Tercüme Eser

Dahlhaus, C. (1987). *Schoenberg and the New Music* (ev.: D. Puffect & A.Clayton). Cambridge University Press.

Eco, U. (1989). *The Open Work* (ev.: A. Cancogni). Cambridge: Harvard University Press.

Gunter, V. & Ulrich, M. (2015). *Müzik Atlası* (ev.: S. Uçar). İstanbul: Alfa Yayıncılık.

Karkoschka, E. (1972). *Notation in New Music: a critical guide to interpretation and realisation* (ev.: R. Koenig). New York: Praeger Publishers.

Lyotard, J. F. (2000). *Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor* (ev.: A. Çiğdem). Ankara: Vadi Yayınları.

Ramaut-Chevassus, B. (2002). *Müzikte Postmodernlik* (ev.: İ. Usmanbaş). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Stravinsky, I. (2000). *Altı Derste Müziğın Poetikası* (ev.: C. Taylan). Pan Yayıncılık.

Makale

Boulez, P., Noakes, D., & Jacobs, P. (1964). Alea. *Perspectives of new music* 42-53.

Burdurlu, İ.H. (2024). Müzikal Yaratımda Bilindışının Etkileşimi Üzerine Kavramsal İnceleme. *Konservatoryum* 11(1), 29-42.

Brown, E. (1986). The notation and performance of new music. *Oxford Journals* 72(2): 180-201.

Grainger, P. (1915). The impress of personality in unwritten music. *The Musical Quarterly* 1(3): 416-435.

Hoogerwerf, F. W. (1976). Cage Contra Stravinsky, or Delineating the Aleatory Aesthetic. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 235-247.

Kramer, J. D. (1996). Postmodern concepts of musical time. *Indiana Theory Review* 17(2): 21-61.

Strayer, H. R. (2013). From neumes to notes: The evolution of music notation. *Music and Worship Student Presentations* 14.

Stone, K. (1980). Problems and methods of notation. *Perspectives of New Music* 1(2): 9-31.

Treitler, L. (1992). The 'unwritten' and 'written transmission' of medieval chant and the start-up of musical notation. *The Journal of Musicology* 10(2): 131-191.

Yöre, S. (2001). Rastlamsal müzik üzerine. *Orkestra* 39(318): 40-44.

Tez

Burdurlu, İ. H. (2023). *Müzikal ve Liderlik Yönleri Açısından Bir Arketip Olarak Orkestra şefi* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Dokuz Eylöl Üniversitesi.

Holdcroft, Z. T. (1999). *String techniques, notation systems and symbols in selected 20th century string quartets* [Yayımlanmamış doktora tezi]. University of South Africa.

Atf Biçimi / How cite this article

Ganiöglu Yalçın, C. (2024). Graphic Notation in New Music: Rebirth of the Work and the Performer? *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 301–311. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1511370>

Kontrbasta Genişletilmiş Tekniklerin İcra Pratikleri Açısından İncelenmesi

Examination of Extended Techniques on Double Bass in Terms of Performance Practices

H. Özgür AKKOR¹ , Koray SAZLI² 

¹Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Samsun, Türkiye
²Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : H. Özgür AKKOR

E-posta / E-mail : ozgur.akkor@omu.edu.tr

ÖZ

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından günümüze kontrbas repertuarı incelendiğinde, diğer çalgılarda olduğu gibi kontrbasta da farklı tınlar elde edebilmek için genişletilmiş icra tekniklerinin sıklıkla kullanıldığı ve bu teknikleri içeren eserlerin sayıca arttığı görülmektedir. Besteci ve icracı arasındaki interaktif ilişki, çalgı repertuarlarını oldukça zenginleştirmiş ve bu sayede birçok yeni çalım tekniği icra pratiklerinde yer almaya başlamıştır. Standart notasyonun dışına çıkmış, yeni tekniklerin ifadesini sağlayan farklı notasyon kullanımları ortaya çıkmıştır. Bu kullanım besteciden besteciye farklılık gösteren bir nitelik de sergilemektedir. Günümüz bestecileri, eserlerinde çalgıların ifade olanaklarını üst düzeyde kullanmaya çalışmakta, çağımızın teknolojik imkânlarını da kullanarak farklı tınlar ve kompozisyonlar ortaya çıkartmak istemekte, eserlerinde kimi zaman bu teknikleri kendileri ürettikleri görülmektedir. Bu çalışmada, kontrbasta genişletilmiş icra tekniklerinin neler olduğu, nasıl sınıflandırıldığı ve icra pratikleri bağlamında nasıl uygulandığı açıklanmış, günümüz repertuarını oluşturan solo kontrbas eserleri içerisinde kullanımlarına örnekler verilmiştir. Genişletilmiş icra teknikleri ve bu tekniklerin kompozisyondaki yansılarını çerçevesinde yapılan değerlendirmeler ve elde edilen veriler nitel araştırma yöntemlerinden betimleme yoluyla sunulmuştur. Genişletilmiş icra tekniklerinin ortaya konması, açıklanması ve notasyonun anlaşılması ile çağdaş müzik içerisinde kontrbasta genişletilmiş icra teknikleri, bu teknikleri içeren repertuar, notasyon ve icra pratikleri hakkında bilgi sahibi olunması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kontrbas, Genişletilmiş İcra Teknikleri, 21. Yüzyıl Müziği.

ABSTRACT

When examining the double bass repertoire from the second half of the twentieth century to the present day, it becomes clear that, similar to other instruments, extended performance techniques are frequently used to achieve different timbres on the double bass, and the number of works incorporating these techniques has increased. The interactive relationship between composers and performers has significantly enriched the instrument's repertoire, leading to the introduction of many new playing techniques in performance practices. There has been a move beyond standard notation, with the emergence of different notational systems that express new techniques. This use varies from composer to composer. Contemporary composers strive to use the expressive possibilities of instruments to their fullest, and by leveraging modern technological advancements, they seek to create different timbres and compositions. Sometimes, they develop these techniques themselves. This study explains what extended performance techniques on the double bass are, how they are classified, and how they are applied in performance practices. Examples of their use in contemporary solo double bass works are provided. The evaluations and data obtained regarding extended performance techniques and their reflections in composition are presented through descriptive qualitative research methods. The goal is to provide information about extended performance techniques on the double bass within contemporary music, including the repertoire that incorporates these techniques, notation, and performance practices.

Keywords: Double Bass, Extended Performance Techniques, 21st Century Music.

Başvuru/Submitted : 26.07.2024
Revizyon Talebi/
Revision Requested : 10.09.2024
Son Revizyon/
Last Revision Received : 11.09.2024
Kabul/Accepted : 19.09.2024
Online Yayın /
Published Online : 23.09.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

The opportunities created by industrialization and advancing technology from the twentieth century to the present have also brought about a process of increased efficiency in music. Developments in instrument making have achieved great success in researching, developing, producing, and distributing the necessary tools and materials. The interactive relationship between composer and performer has significantly enriched the instrument's repertoire, leading to the inclusion of many new performance techniques in practice. Some of these techniques are now referred to as standard playing techniques. Standard notation has been expanded with different notations to express new techniques, and this usage varies from composer to composer. Traditional notation was inadequate to express new demands, and it became necessary to design a series of new symbols and expressions to adapt to new musical concepts. Traditional compositional understanding was rejected. Instead, the use of ambiguity, improvisation, unpredictable sound, and conditions emerged. All these required a new notation with a radical approach that would completely abandon traditional symbols and expressions. All these expressions greatly benefited from the artists' imagination and creativity, providing them with the greatest possible freedom of interpretation. Technological advancements that accelerated instrument production have also added many new features to instruments based on the demands of performers and composers. The efforts to obtain different timbres through electronic instruments or electronic devices attached to these instruments have initiated a period where electronics guide music. The double bass began to gain the characteristic of a solo instrument in the 19th century. Composers started to write more original and independent parts for the double bass in their works, giving it more prominence, and the number of solo works for the double bass increased. The musical changes of the 19th century opened the doors to the Contemporary Period as the century drew to a close. The Contemporary Period generally began with the more experimental turn of trends and inclinations present in the Romantic Period, along with the work aimed at these. While some composers preferred to use the traditional harmonies and timbres that had developed throughout the 19th century, others pursued the new and unconventional. These composers began to base their works on elements such as rhythm, texture, tone, and timbre instead of traditional musical elements like harmony and melody by seeking out non-traditional sounds. The changes in musical style, taste, and preferences in the Contemporary Period have also given instruments new identities in terms of performance and practice, with efforts and searches to produce new, different, and unconventional sounds and timbres. These sound production methods and performance styles vary from instrument to instrument and are developed according to the physical capabilities of each instrument. While bass sounds have constituted an indispensable element of music from the past to the present, during this period, the large body of the double bass has also served as percussion, giving rise to new techniques, introducing new aesthetic understandings to music, and adding new expressive techniques to composition. All these developments have led to the emergence of new performance practices and techniques applied to the double bass in unconventional ways. The methods of producing sound from the instrument, obtained by exploring ways outside of traditional performance practices, are referred to as "Extended Performance Techniques" (Extended Instrument Techniques). These new techniques and developments in performance practices naturally change the role of performers as well. Extended performance techniques, characterized by the blending of musical styles and the use of instruments in ways that push the boundaries of their conventional sound characteristics, attribute new characters and features to the instrument and performer beyond their traditional identities. Explaining how these techniques are classified and expressed, and how they are applied in performance practices, will be an important resource for double bass performers and composers who want to gain knowledge in this area.

GİRİŞ

Tüm çalgılar temel olarak tasarlandıkları seslerin çok daha fazlasını üretebilme kapasitesine sahiptir. Besteciler ve icracılar, bu imkânlardan yararlanarak kendilerini ifade etmektedirler. Modern estetik bakış açısı, çalgıların ses ve tını tanımlarını önceki dönemlere kıyasla çok daha geniş bir şekilde yapmakta ve kabul etmektedir. Bu, geçmiş dönemlerde yaşayan besteci ve icracıların tınıya önem vermedikleri anlamına gelmemektedir. Genişletilmiş icra tekniklerini geçmişte ilk kez ortaya koyan ve açıklayan pedagoğlardan biri olan ve aynı zamanda kontrbas icracısı ve besteci Bertram Turetzky'nin (1974) belirttiği gibi,

Sylvestro di Ganassi'nin ilk basılı Viyol metodu olan 'Regola Rubertin'de (1542 ve 1543), Sul Tasto icranın üzgün etkiler üretmekte ve köprüye yakın çalmanın ise daha sert ve güçlü sesler ürettiği yazmaktadır. Normal çalım alanı olarak tanımlanan köprü ve tuşenin bitim noktasının arasında kalan orta bölümde çalmakta olan ve bu etkilerden habersiz icracılar için bu bilgiler önerilmektedir. (s.viii)

İcra tekniklerinin çeşitliliği, çalgılardaki tını paletini büyük ölçüde genişletmiş ve bu tını ve efektleri günümüz müziğinin ana bileşenleri haline getirmiştir. "Genişletilmiş Teknikler (Extended Techniques)" teriminin son yıllarda anlamı genişlemiş ve geleneksel çalma yöntemlerine dayanmayan teknikleri veya çalgının doğasını değiştiren teknikleri de içerecek şekilde daha geniş bir anlam kazanmıştır. Kontrbasta genişletilmiş icra tekniklerinin ortaya çıkışının ve gelişiminin 20. yüzyıl ortalarından itibaren başladığı görülmekte olsa da yaylı çalgılar ailesinin diğer üyelerinde daha erken tarihli örnekler de görülmektedir. Bahsedilen birçok genişletilmiş teknik uzun zamandır biliniyor ve kullanılıyor olsa da estetik anlayışın bu tınları geçerli müzikal sesler olarak kabul etmesi uzun zaman almıştır. Yaylı çalgılarda genişletilmiş icra tekniklerinin kullanımını incelediğimizde, Tobias Hume'un *Viola da Gamba* için yazdığı "The First Part Of Ayres" (1605) eserinde hem Pizzicato hem de *Col Legno* teknikleri kullandığı görülmektedir. Monteverdi, "Il Combattimento di Tancredi e Clorinda" (1624) eserinde Pizzicato ve Tremolo tekniklerini hem dramatik bir illüstrasyon hem de müzikal bir doku olarak kullanmıştır. Carlo Farina dört keman için yazdığı "Capriccio Stravagante" (1627) eserinde *Sul Ponticello*, *Col Legno* ve köprünün arkasında çalma tekniklerini kullanmaktadır. Ancak bu teknikler ile elde edilen sesler müzikal olarak değerlendirilmemekte, köpek havlaması veya kedi kavgası gibi hayvan seslerini taklit etmek için kullanılan özel ses efektler olarak kullanılmaktadır. Beethoven Op. 131 (1826) yaylı dördlüsü için yazdığı eserin beşinci bölümünde *Sul Ponticello* tekniğini müzikal kompozisyonun ayrılmaz bir parçası olarak kullandığında bu hala son derece avangard görülmektedir. Berlioz'un *Symphonie "Fantastique"* (1830) eserinde *Sul Ponticello* tekniği kullanmasına rağmen bu tekniğin müzikal çevrelerde kabul görmesi için Mahler ve Schoenberg'in eserlerine kadar beklememiz gerekmektedir. (Knox, 2018, s.15) Kontrbasta genişletilmiş icra tekniklerinin kullanımı, diğer yaylı çalgılara göre daha geç kabul görmüştür. Yirminci yüzyılın başlarına kadar kontrbas çoğunlukla bir orkestra çalgısı olarak değerlendirilmiş, ritmik yapıyı destekleyen ve armonik yapı içerisinde bas sesleri vererek müziğe temel oluşturan bir çalgı olmuştur. Ancak yirminci yüzyıl ortalarına gelindiğinde kontrbasın potansiyelini ve tını paletinin genişliğini keşfeden besteciler ve icracılar çalgının sınırlarını zorlamaya başlamışlardır. Jacob Druckman'ın (1928-1996) "Valentine" (1969) isimli solo kontrbas eseri, içerdiği birçok genişletilmiş icra tekniği ile günümüzde hala bu alanda yazılmış önemli örneklerden birini teşkil etmekte ve konser repertuarlarında seslendirilmektedir. Bertram Turetzky'nin 1974 yılında yazdığı "The Contemporary Contrabass", metodik açıdan genişletilmiş icra tekniklerini inceleyen ve bu tekniklerin kullanımının ortaya çıkardığı farklı tınları tanımlayan çalışmaların ilklerinden biri olmuştur. Ayrıca Kurt Stone 1980 yılında yazdığı "Music Notation in the Twentieth Century" adlı kitabında çalgı gruplarına göre genişletilmiş icra teknikleri ve bu tekniklerin ifade ve sembolleri örnekler ile açıklamıştır. Yaylı çalgılarda uygulanan genişletilmiş icra tekniklerinin gösteriliş ve sembolleri, 20. yüzyıl müziği içinde notasyonda ifade şekilleri ile ilgili verdiği bilgiler yazıldığı tarihler açısından öncü çalışmalar arasında gösterilmektedir.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Kontrbas, yapısı ve icra teknikleri açısından farklı tınlar üretebilme konusunda büyük bir imkân ve olanağa sahip bir çalgı olarak ön plana çıkmaktadır. Besteci ve icracı ilişkisi doğrultusunda besteciler eserlerinde bu teknikleri kullanmakta ve halen yeni tınlar elde edebilmek için farklı çalım teknikleri önermektedirler. Araştırmanın amacı, genişletilmiş tekniklerinin icra pratikleri açısından incelenerek kontrbas icrasına ve eğitimine katkıda bulunmaktır. Kontrbasta genişletilmiş icra tekniklerinin ortaya konması, tanınırlığı, sınıflandırılması, açıklanması, notasyonun anlaşılması, eserler içerisinde bu tekniklerin kullanım şekillerinin analiz edilmesi; kontrbas icracıları ve öğrencilerinin geleneksel olmayan bu teknikler hakkında bilgi sahibi olmalarını sağlayacak, aynı zamanda çağdaş müzik içerisinde kontrbasta genişletilmiş icra tekniklerini içeren repertuarın notasyonunun daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Karmaşık ve alışılmadık olan bu teknikleri içeren eserlere, tekniklere ve notasyona dair sunulan bilgiler, bu alanda bilgi, deneyim ve beceri kazanmak isteği duyan icracılara, bestecilere, öğrencilere ve araştırmacılara bir kaynak oluşturacaktır.

Problem Durumu

Müzik yazım teknikleri ve ifade tekniklerinin hızla geliştiği bu dönem içerisinde kontrbas, ifade çeşitliliği ve zenginliği bakımından bestecilere büyük imkânlar sağlayan bir çalgı olmuştur. Arş çalım tekniklerinde yeni yöntemler ile tını arayışları, büyük gövdesinin bir perküsyon aleti olarak kullanılması, uzun ve kalın tellerinin ortaya çıkarttığı zengin doğuşkan skalası, yeni sol ve sağ el teknikleri ile ortaya çıkardığı farklı ses ve efektlerin besteciler tarafından sıkça kullanıldığı görülmektedir. Bu bağlamda araştırmamızın ana problem cümlesini şu soru oluşturmaktadır: Kontrbasta Genişletilmiş Teknikler olarak ifade edilen teknikler nelerdir ve bu teknikler ne şekilde sınıflandırılabilir?

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Araştırmada, kontrbasta genişletilmiş tekniklerin icra pratikleri açısından incelenmesi çerçevesinde elde edilen veriler, yapılan incelemeler ve değerlendirmeler, nitel araştırma yöntemlerinden betimleme yoluyla sunulmuştur. 21. yüzyıl içerisinde kontrbas için yazılan solo eserlerden ulaşılabilenler arasından seçilen eserler, doküman analizi ve içerik analizi yöntemleri yoluyla incelenmiş, genişletilmiş tekniklerin notasyonda ifade edilişi ve icra pratiklerinde uygulanışları ile ilgili açıklamalar yapılmıştır.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, 21. yüzyılda kontrbas için yazılmış solo eserler oluşturmaktadır. Araştırmanın örneğini ise, solo kontrbas eserleri arasından genişletilmiş icra teknikleri içerenler oluşturmaktadır.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada kaynak tarama, doküman analizi ve içerik analizinden elde edilen bilgiler derlenerek, konu ile ilgili Türkiye’de ve yurt dışında yapılmış yüksek lisans ve doktora tezleri, dergi, kitap ve makaleler, seçilen eserlerin notaları, ses ve görüntü kayıtları incelenmiş, kontrbasta genişletilmiş icra tekniklerinin neler olduğu, nasıl gösterildiği ve uygulandığı araştırılmıştır. Araştırma kapsamında incelenen eserler besteciler tarafından gönüllü olarak çalışmaya katkıda bulunmak amacı ile araştırmacıya gönderilmiştir. Araştırmada katılımcı onamı alınmıştır.

Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Araştırmada doküman analizi ve içerik analizinden elde edilen bilgiler listelenerek ve sınıflandırılarak sunulmuştur. Genişletilmiş icra tekniklerinin gelişim süreçleri, keşfedilmelerini sağlayan unsurlar ve konu ile ilgili Türkiye’de ve yurt dışında yapılmış çalışmalar incelenerek, bu tekniklerin neler olduğu, notasyonda hangi sembol ve ifadeler ile belirtildiği ve icra pratikleri bağlamında nasıl uygulandıkları solo kontrbas eserlerinden örnekler ile ortaya konmuştur.

Etik Kurul İzin Belgeleri

Etik değerlendirmeyi yapan kurul: Yıldız Teknik Üniversitesi

Etik değerlendirme kararının tarihi: 04.01.2024

Etik değerlendirme toplantı no: 2024.01

BULGULAR VE YORUM

Kontrbasta Genişletilmiş İcra Teknikleri

Kontrbasta genişletilmiş icra teknikleri, çalgıdan geleneksel ve standartlaşmış teknikler dışında sesler, tınılar ve efektler elde etmek için kullanılan yöntem ve tekniklerdir. Çalışmada kontrbasta genişletilmiş icra teknikleri; icra pratikleri, alanları ve yöntemleri bakımından aşağıdaki şekilde sınıflandırılmış ve bu sınıflandırma içerisinde incelenmiştir:

1. Arş Kullanım Bölgesine Göre Uygulanan Teknikler (*Bow Placement Techniques*)

- Normale (Natural, Ordinare)
- Sul Tasto
- Sul Ponticello
- Sub Ponticello

2. Arş Baskısı Teknikleri (*Bow Pressure Techniques*)

- Temel Baskı Tekniği (*Basic Pressure Technique*)
- Flautando
- Sert Baskı Tekniği (*Scratch Techniques*)

3. Arşe Kılı ile Tel Üzerine Uygulanan Teknikler (Sound Produced With Bow Hair)

- Arşe Kılı ile Battuto (*Battuto With Bow Hair*)
- Arşe Kılı ile Pizzicato (*Pizzicato With Bow Hair*)
- Ters Arşe Tekniği (*Reverse Bowing Technique*)
- Arşe Vibratosu Tekniği (*Bow Vibrato Technique*)
- Titreşim Tekniği (*Hair Buzz Technique*)

4. Arşe Ağacı ile Tel Üzerine Uygulanan Teknikler (Col Legno Techniques)

- Col Legno Battuto
- Col Legno Tratto
- Col Legno Gettato
- Arşe Topuğu ile Battuto (*Battuto With Bow Screw*)
- Arşe Ağacı ile Glissando (*Bow Wood Glissando*)
- Arşe Ağacı ile Vızıltı (*Bow Wood Buzzing*)

5. Pizzicato Teknikler (*Pizzicato Techniques*)

- Sol El Pizzicato (*Left Hand Pizzicato*)
- Başparmak Pizzicato (*Thumb Pizzicato*)
- Sul Ponticello Pizzicato
- Sul Tasto Pizzicato
- Köprü Altı Pizzicato (*Pizzicato Under The Bridge*)
- Üst Eşik Arkasında Pizzicato (*Pizzicato Behind The Nut*)
- Mızrap ile Pizzicato (*Pizzicato With Plectrum*)
- Tırnak Pizzicato (*Nail Pizzicato*)
- Bitone Pizzicato
- Snap/Slap Pizzicato
- Avuç İçi Susturma Tekniği (*Palm Muted Pizzicato*)

6. Sol El Teknikleri (*Left Hand Techniques*)

- Sol El ile Susturma (*Left Hand Muting*)
- Sol El Slap Tekniği (*Left Hand Slap*)
- Tapping Tekniği
- Çoklu Glissando Tekniği (*Two Part Glissando*)
- Hammer-On ve Pull-Off Teknikleri
- Crab Tekniği

7. Doğuşkan Teknikleri (*Harmonic Techniques*)

- Doğal Doğuşkanlar (Natural Harmonics)
- Yapay Doğuşkanlar (Artificial Harmonics)
- Multifonik Doğuşkan Tekniği (Multiphonic Harmonic Technique)
- Subharmonic Tekniği
- Pulled Harmonic
- Harmonic Glissando Tekniği
- Harmonic Flautando Tekniği
- Double Stops Harmonic Tekniği

8. Perküsif Teknikler (*Percussive Techniques*)

- Kontrbas Ana Gövdesinde Uygulanan Teknikler (*Main Body Techniques*)
- Kontrbasın Diğer Bölümlerinde Uygulanan Teknikler (*Instrument Body Sounds Techniques*)
- Sağ El Slap Tekniği (*Right Hand Slap*)

9. Scordatura Tekniği

10. Bitone Tekniği

11. Mikroton Teknikleri (*Microtone Techniques*)

12. Amfi ve Elektronikler ile Uygulanan Teknikler

13. Vokal (Konuşma-Ses) Teknikleri (*Vocal Speech Techniques*)

Arşe kullanımı ile ses üretilmesi kontrbas icrasında geleneksel tekniklerin başında gelmektedir. Keman, viyola ve viyolonsel ile benzer şekilde, arşe yoluyla ortaya çıkartılan ses, kontrbasa sıcak ve ifade dolu karakteristik tonunu vermektedir. Tarih boyunca birçok farklı arşe tekniğinin yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Ancak bu tekniklerin büyük bir kısmı tınıdan ziyade artikülasyonda değişiklikler yapma amacıyla kullanılmaktadır. Kennon'a göre (1970), besteci ve icracılar genişletilmiş icra tekniklerini kullanırken, bir performans ve icra yöntemi olarak kullanmaktan ziyade tınısal çeşitlilik ortaya çıkartmak amacı ile bu farklı teknikleri kullanmaktadırlar. (s.54)

Arşe Kullanım Bölgesine Göre Uygulanan Teknikler (*Bow Placement Techniques*)

Kontrbasta arşe genel olarak üç temel bölgede konumlandırılarak ses üretilmektedir. Normale (Natural, Ordinare), Sul Tasto ve Sul Ponticello. Normale kullanımında arşe, klavye ve köprünün arasında kalan orta bölgede kullanılarak alışılmış ve standart tınıyı üretir, arşe kullanımı klavyeye yaklaştıkça ortaya çıkan tını Tasto, köprüye yaklaştıkça da Ponticello olarak ifade edilir. (Daino, 2010, s.6) Bu tekniklere ek olarak Sub Ponticello tekniği ile arşe köprü ve kuyruk arasında kalan bölgede bulunan teller üzerinde kullanılarak ses üretilmektedir.

Normale (*Natural, Ordinare*)

Arşenin tuşe ile köprü arasında kalan orta bölgede kullanımıyla alışılmış standart kontrbas tonunun elde edildiği tekniktir. Eser notasyonu içerisinde bu bölgede gerçekleşecek icranın “**Ord.**” veya “**ord.**” kısaltmasıyla ifade edildiği görülmektedir.

Sul Tasto

Arşenin tuşeye daha yakın veya tuşe üzerinde kullanımıyla ses elde etme tekniğidir. Tasto tınısı hafif ve atakların daha belirsizleştiği, perde ve pozisyon değişikliklerinin daha az hissedildiği bir tınıdır. *Sul Tasto* tekniğinde arşe tuşede yukarıya doğru yerleştirildikçe, tellerin bulunduğu düzlem köprüden uzaklaştıkça daha sık hale geleceğinden sağ el açısının doğruluğu tınıda belirleyici olmaktadır. Bu teknik notasyonda “**Sul Tasto**”, “**S.T.**” veya “**s.t.**” şeklinde gösterilmektedir.

Sul Ponticello

Arşenin köprüye yakın bölgede kullanımıyla ses üretme tekniğidir. *Ponticello* tekniğinde üst harmonikler çok net bir şekilde ortaya çıkar ve bazı durumlarda temel ses hiç duyulmayabilir. Bu durum arşeye uygulanan basınca veya arşe kullanım hızına bağlı olarak değişmektedir. *Ponticello* tınısı buna bağlı olarak sertleşir. Köprüye yaklaşıldıkça harmonikler öngörülemez hale gelebilmekte ve perde belirsizliği artmaktadır. Eser içerisinde “**Sul Ponticello**”, “**S.P.**” veya “**s.p.**” şeklinde gösterilmektedir.

Commissioned by Casa da Música, Porto

fury (2005)
for double bass solo

Rebecca Saunders (* 1967)

[♩ = 60 - 69]

v non vib. II

(III:)

(III:)

s.p. flaut.

v

1/2 s.p. flaut.

mp

f

pp

ppp sempre

sub. vib. sub. ord.

6

sub. p

mp

Şekil 1. Rebecca Saunders “Fury” Sul Ponticello ve Flautando Tekniklerinin Kullanımı

Kaynak: Rebecca Saunders “Fury”, 2005

Şekil 1’de görüldüğü gibi Saunders, esere Scordatura *düzeninde* ikinci tel olan do diyez teli ile vibratosuz bir başlangıç yapmış ve “II” rakamını kullanarak bu notanın açık telde olacağını belirtmiştir. Sessizlikten başlayan bir “*Crescendo*” ile ikinci ölçü ortasında eklenen re notasının üçüncü tel olan la telinden basılması gerektiği “III” rakamı ile gösterilmiştir. “*Decrescendo*” ile sessizliğe geri döndükten sonra “*Sul Ponticello*” ve “*Flautando*” tekniklerinin birlikte kullanımı ile yayın eşiğe yakın bölgede çok hafifçe kullanımıyla ikinci telde uzun bir “*Glissando*” yapılacağını belirtmiştir.

Sub Ponticello

Arşenin, tellerin köprü ile kuyruk arasında kalan kısa ve gergin bölümünde kullanımıyla ses üretme tekniğidir. Cızırtılı, distorsiyonlu ve parlak bir tını ortaya çıkartmaktadır. Notasyonda “*Sub Ponticello*” veya “*sub pont.*” şeklinde ifade edildiği görülmektedir.

Arşe Baskısı Teknikleri (*Bow Pressure Techniques*)

Arşe ile tellere uygulanan baskının şiddetine ve şekline göre farklı tınlar ortaya çıkartılmaktadır. Genişletilmiş icra teknikleri içerisinde temel arşe baskı teknikleri; *Temel Baskı (Basic Pressure)*, *Flautando (Air Noise)* ve *Sert Baskı (Scratch Noise) Teknikleri*’dir.

Temel Baskı Tekniği (*Basic Pressure Techniques*)

Arşe ile tel üzerine uygulanan orta kuvvette ve standart baskıdır. Bu teknik ile farklı tekniklerin bir arada kullanımı eserler içerisinde görülmektedir. Farklı birçok tekniğin kullanımı ardından temel baskıya dönüş eserler içerisinde sıkça gösterildiğinden genişletilmiş icra teknikleri içerisinde bahsedilmektedir.

Flautando

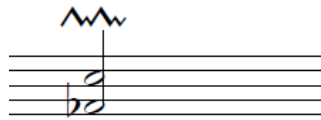
Arşenin kendi ağırlığı ile neredeyse hiç baskı yapılmadan tel üzerine uygulanması tekniğidir. *Flautando* tekniği *Sul Tasto* tekniğinden farklı olarak belirli bir tını ve üslubu ifade etmektedir. (Daino, 2010, s.7) Notasyonda bu teknik “*Flautando*” veya “*flaut.*” ile belirtilmektedir.

Sert Baskı Tekniği (*Scratch Technique*)

Arşenin teller üzerine kuvvetli ve sertçe bastırılmasıyla uygulanan baskı tekniğidir. Besteciler notasyonda bu tekniği farklı açıklamalar ve ifadeler ile göstermektedir.

Aşağıda Şekil 2 ve Şekil 3’te Arşe Baskı Teknikleri’nin farklı ifadelerine örnekler verilmiştir.

Bogen knirschend
drehen
nicht zu dicht am Steg
der Griff ist ad lib.



Şekil 2. George Katzer “Pandoras Kiste” Sert Baskı Tekniği İfadesi

Kaynak: George Katzer “Pandoras Kiste”, 2016

Şekil 2’de görüldüğü gibi besteci, bu ifade ile köprüye çok da yakın olmadan, arşenin sertçe bastırılarak tellerden bir “gıcırıtı” sesi çıkartılması gerektiğini portenin üst kısmına eklediği çizgi ve ek açıklamayla belirtmektedir. İki şekilde verilen örnekler incelendiğinde bestecilerin arşe baskı tekniklerini farklı ifadeleri görülmektedir.



Şekil 3. George Aperghis “Parlando” Arşe Baskısı Teknikleri

Kaynak: George Aperghis “Parlando”, 2009

Şekil 3’te besteci *Flautando* icra ile arşenin çok hafif baskı ile kullanımından, arşeye uygulanan basıncın artırılarak kuvvetlice icraya geçileceğini bir ok işareti ve “pression” ifadesini kullanarak belirtmektedir.

Arşe Kılı ile Tel Üzerinde Uygulanan Teknikler (*Sound Produced With Bow Hair*)

Arşe kılı ile tel üzerinde uygulanan teknikler, kontrbasta sesin karakterini ve tonunu belirlemede kritik öneme sahip tekniklerdir. Bu teknikler, icracının belirli bir tını ve ifade elde etmesini sağlamaktadır. Aşağıda arşe kılı ile tel üzerinde uygulanan yaygın genişletilmiş icra teknikleri yer almaktadır.

Arşe Kılı ile Battuto (*Battuto With Bow Hair*)

Arşenin tel üzerinde zıplatılarak ses elde edilmesi tekniğidir. İtalyancadan gelen bu terim telin arşe ile dövülmesi manasındadır.

Arşe Kılı ile Pizzicato (*Pizzicato With Bow Hair*)

Arşenin tel üzerine kuvvetli vuruşu ile pizzicato tınısına yakın bir ses elde etme tekniğidir.

Ters Arşe Tekniği (*Reverse Bowing Technique*)

Arşenin, tellerin köprü ve tuşe arasındaki bölgeye ters bir şekilde sokularak “mi” veya “sol” teline uygulanması ile ses üretilmesi tekniğidir. Bu teknikte “la” ve “re” telleri arşenin ulaşamayacağı açıda kalmaktadır.

Arşe Vibratosu Tekniği (*Bow Vibrato Technique*)

Arşeye uygulanan kesintili baskı ile seste dalgalanma oluşturarak *Vibrato* hissi yaratılması tekniğidir. Bu tekniğin kullanılmasıyla ses düzeyindeki değişiklikler *Vibrato* hissi yaratmaktadır.

Titreşim Tekniği (*Hair Buzz Technique*)

İki şekilde ses elde edilmektedir. Kuvvetle çekilen arşe titremekte olan tel üzerine tekrar konularak arşe kılılarından ses üretilmesi amaçlanmaktadır. Diğerinde ise, Pizzicato ile çekilen ve titreyen tel üzerine arşe temas ettirilmektedir ve bu temasla ortaya titreşimli bir ses çıkmaktadır (Can, 2020, s. 57).

Arşe Ağacı ile Tel Üzerinde Uygulanan Teknikler (*Col Legno Techniques*)

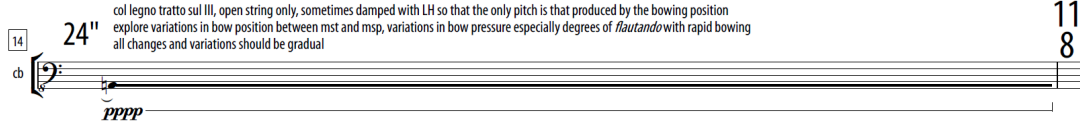
Arşe ağacı ile tel üzerinde uygulanan teknikler, kontrbasta sesin farklı niteliklerini ve karakteristiklerini ortaya çıkartmak için kullanılmaktadır. Bu teknikler müzikal ifadeyi zenginleştirmekte ve farklı tını, efekt ve tonlar elde etmeyi sağlamaktadır. Aşağıda arşe ağacı ile tel üzerinde uygulanarak elde edilen yaygın genişletilmiş icra teknikleri yer almaktadır.

Col Legno Battuto

Arşe ağacının tel üzerine vurularak çalınması tekniğidir. Yayıcı sıçratma hareketi ile tellerin üzerine vurulmasını gerektirir. Kesik ve vurmali bir ses elde edilmektedir. Arşe ağacının teller üzerine vurmasıyla elde edilen bu tını, marimba veya ksilofondan elde edilen tınıya benzemektedir (Daino, 2010, s. 14). Modern ve deneysel müzik eserlerinde *Col Legno Battuto* tekniğinin dramatik etkiler yaratmak için kullanıldığı görülmektedir.

Col Legno Tratto

Arşe ağacının tel üzerinde sürtülmesiyle uygulanan bir tekniktir. Bu teknik yumuşak ve sürekli bir tını üretmektedir. Yay ağacının teller üzerinde sürüklenmesiyle hafif ve cızırtılı bir ağaç tınısı ortaya çıkmaktadır. *Col Legno Battuto* ile birlikte zıtlıkları ifade etmek amacıyla kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 4. Richard Barret “Splinter” Col Legno Tratto Tekniği Kullanımı

Kaynak: Richard Barret “Splinter”, 2018-2022

Şekil 4’te, Barret “*Col Legno Tratto*” tekniğini kullanmakta ve bu tekniğin kullanımı ile bilgiler vermektedir. Fa anahtarında yazılan “la” notasının üçüncü tel olan açık “la” telinde, bazen sol el ile susturularak ve elde edilecek sesin sadece arşe pozisyonundan elde edilerek çalınacağını ifade etmektedir.

Col Legno Gettato

Arşenin ağaç kısmı ile tele yapılan vurgunun ardından ağaç kısmın tekrar tel üzerine değdirilmesi ile titreşim oluşturulması tekniğidir.

Arşe Topuğu ile Battuto (*Battuto With Bow Screw*)

Arşenin topuk kısmının (ağaç kısmı) tellere vurularak çalınması tekniğidir. *Col Legno Battuto* tekniği ile elde edilen tınıya benzer bir tını elde edilmektedir.

Arşe Ağacı ile Glissando (*Bow Wood Glissando*)

Sol el ile yapılan pizzicato sonucunda titreyen tele arşenin ağaç kısmı temas ettirilerek arşe yukarıya doğru kaydırılmakta ve bu şekilde *Glissando* tınısı yaratılmaktadır.

Arşe Ağacı ile Vızıltı Tekniği (*Bow Wood Buzzing Technique*)

Sol el ile yapılan *Pizzicato* sayesinde titreyen tele arşe temas ettirilir ve hareketsiz olan arşe vızıltı sesine benzer bir ses üretmektedir.

Pizzicato Teknikler (*Pizzicato Techniques*)

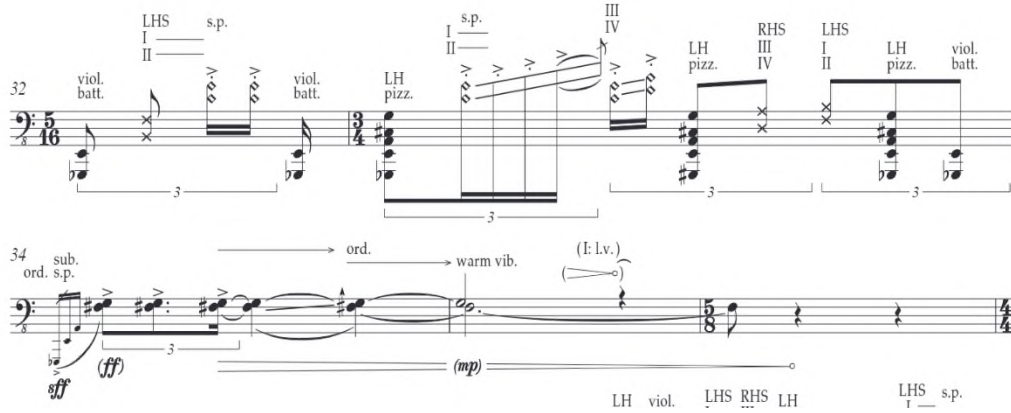
Kontrbasta pizzicato teknikler, çalgının tellerini parmakla çekerek veya parmaklar ile tellere vurularak yapılan çeşitli ses üretme yöntemlerini içermektedir. Genişletilmiş icra teknikleri içerisinde yer alan pizzicato teknikler, farklı tınlar ve etkiler elde etmek için kullanılmaktadır. Franz Simandl tarafından 1904 yılında yayımlanan “*New Method For the Double Bass*” metodunda, düşük ve orta şiddette ses gerektiren pasajlarda sadece işaret parmağının kullanılması ve daha yüksek ses gerektiren pasajlarda bu parmağın orta parmak ile güçlendirilmesi şeklinde önerdiği teknik, sıcak ve dolgun bir pizzicato tonu elde etmek için hala geçerliliğini korumaktadır (s.79).

Günümüzde ise kontrbas icracıları *Sol El Pizzicato* (sağ el tekniği ile dönüşümlü veya buna ek olarak) ve başparmak ile *Pizzicato* gibi genişletilmiş icra tekniklerini kullanarak farklı tını ve etkiler ortaya çıkartabilmektedir. Yirminci yüzyılda caz müziğin ortaya çıkışı ve gelişimi de kontrbas icracılarının *Pizzicato* tekniğini geliştirmesi ve potansiyelini artırmasında önemli rol oynamıştır.

Kontrbas, boyutu ve tellerinin uzunluğu nedeniyle *Pizzicato* tekniklerin icrası ve ifadesinde diğer yaylı çalgılara göre önemli bir avantaj sağlamaktadır. Kontrbasta *Pizzicato* çalınmada boyutu daha küçük çalgılara oranla çok daha fazla “sustain” elde edilmektedir. Bu nedenle kontrbasta arşe ile uygulanan birçok icra tekniği *Pizzicato* icralarda da benzer derecede etkili olmaktadır. *Vibrato* ve *Glissando* gibi birçok teknik kontrbasta *pizzicato* icrada kullanılmakta ve ifadeyi zenginleştirmektedir. Bu nedenle kontrbastaki geleneksel *Pizzicato* tınısı, genişletilmiş icra teknikleri içerisindeki birçok farklı teknik ile de uygulanabilmektedir. Örneğin günümüzde besteciler, *Pizzicato* icrasında Ponticello tınısından Tasto tınısına, icranın nerede uygulanacağını belirtmektedirler (Daino, 2010, s.20). Aşağıda genişletilmiş icra teknikleri içerisinde kontrbasta yaygın olarak kullanılmakta olan *Pizzicato* teknikler yer almaktadır.

Sol El Pizzicato (*Left Hand Pizzicato*)

Sol elin açık tellerde teli çekmesiyle uygulanan *Pizzicato* tekniğidir.



Şekil 5. Rebecca Saunders “Fury” *Col Legno Battuto* ve *Left Hand Pizzicato* Tekniklerinin Kullanımı

Kaynak: Rebecca Saunders “Fury”, 2005

Yukarıda Şekil 5’te görüldüğü gibi eserin otuz ikinci ölçüsünde “*Col Legno Battuto*” tekniğini kullanarak dört ve beşinci tellerde şiddetli bir ses elde edilmektedir. Otuz üçüncü ölçüsünün ilk vuruşunda bestecinin tüm açık telleri kullanarak “*Left Hand Pizzicato*” ile başlayıp “*Glissando*” sonrası yine bu tekniği kullandığı görülmektedir. Sol el pizzicato ve sağ el teknikleri ardından, tekrar gelen sol el pizzicato ile şiddetli efektler ve ritmik bir doku yaratmaktadır.

Başparmak Pizzicato (*Thumb Pizzicato*)

Başparmak ile tel çekilerek veya tele vurularak ses üretme tekniğidir.

Sul Ponticello Pizzicato

Pizzicato icranın köprüye yakın bölgede yapılması tekniğidir. Bu icra tekniği ile sert ve belirgin bir pizzicato tınısı elde edilmektedir.

Sul Tasto Pizzicatov

Pizzicato icranın tuşeye yakın bölgede veya tuşe üzerinde yapılması tekniğidir. Bu icra tekniği ile yumuşak bir *Pizzicato* tınısı elde edilmektedir.

Köprü Altı Pizzicato (*Pizzicato Under The Bridge*)

Köprünün alt kısmında kalan teller klavye üzerindeki tellerden daha yüksek perdeli sesler vermektedir. Köprü ve kuyruk arasında kalan alanda teller üzerinde gerçekleştirilen *Pizzicato* tekniğidir.

Üst Eşik Arkasında Pizzicato (*Pizzicato Behind The Nut*)

Üst eşiğin gerisinde kalan teller üzerine uygulanan *Pizzicato* tekniğidir. Bu alandaki teller köprü alt kısmında kalan bölgedeki tellere göre daha tiz perdeleri verebilmektedir. Bu tellerin gerginliği çan benzeri bir ton üretmektedir.

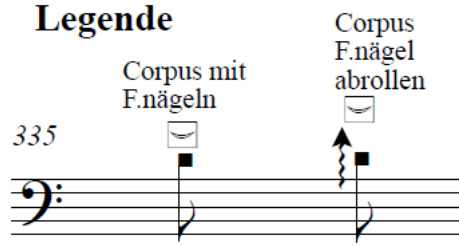
Mızrap ile Pizzicato (*Pizzicato With Plectrum*)

Sert bir mızrap kullanılarak yapılan *Pizzicato* tekniğidir. Bu teknik ile daha belirgin ve köşeli bir *Pizzicato* tonu elde edilmektedir.

Tırnak Pizzicato (*Nail Pizzicato*)

Telleri parmak uçları yerine tırnak ile çekerek ses edilme tekniğidir. Daha belirgin bir pizzicato tınısı yaratmaktadır. Bu teknik ile elde edilen tınıda geleneksel pizzicato tınısındaki sıcaklık ve hacim yoktur. Bu teknik özellikle farklı ve belirgin bir pizzicato tınısı elde edilmek istenen pasajlarda kullanılmaktadır.

Şekil 6’da besteci eserin açıklamalar kısmında *Tırnak Pizzicato Tekniği* kullanımını notalar üzerinde göstereceği “tırnak” şekli ile ifade edeceğini belirtmektedir.



Şekil 6. George Katzer “Pandoras Kiste” *Tırnak Pizzicato Tekniği*
Kaynak: George Katzer “Pandoras Kiste”, 2016

Bitone Pizzicato

Bitone tekniğinde sol el tuşe üzerinde istenilen noktaya basarken, sağ el üst eşik ile sol el arasındaki bölgeden ses üretmektedir (Robert, 1995, s.14). Bu teknik *Pizzicato* olarak uygulandığında sağ el parmak uçları ile belirtilen bölgede tel çekilmektedir.

Snap/Slap Pizzicato

Bartok Pizzicato'ya benzeyen bu teknikte tel yan veya çapraz değil yukarı doğru çekilmekte ve serbest bırakıldığında tuşe ağacına çarparak sert bir ses çıkartmakta ve perküsyif etki yaratılmaktadır.

Avuç İçi Susturma Tekniği (*Palm Muted Pizzicato*)

Sağ el avuç içi veya avuç yan kısmı telleri susturacak şekilde teller üzerine konarak başparmağın telleri çekmesi ile ses üretilmesi tekniğidir.

Sol El Teknikleri (*Left Hand Techniques*)

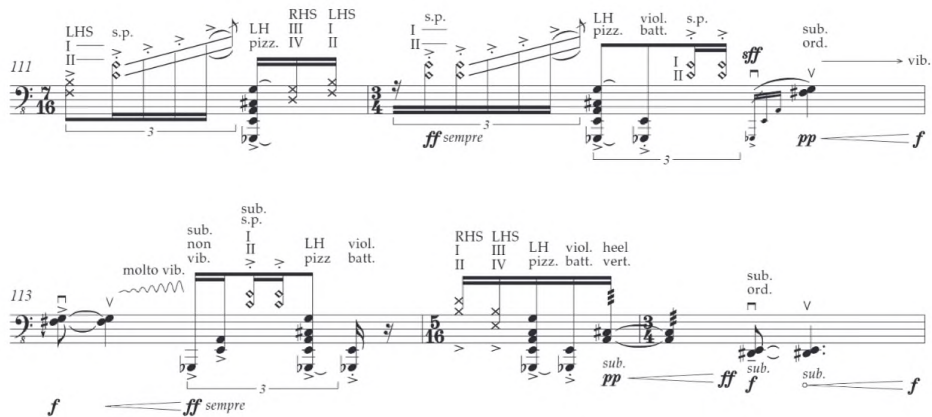
Genişletilmiş icra teknikleri içerisinde kullanılan sol teknikleri, kontrbasta çalgının geniş tını yelpazesini ifade gücünü zenginleştiren, farklı ifade şekilleri yaratan tekniklerdir. Aşağıda genişletilmiş icra teknikleri içerisinde kontrbasta yaygın olarak kullanılmakta olan sol el teknikleri yer almaktadır.

Sol El ile Susturma (*Left Hand Muting*)

Kontrbasta sol ile susturma (*muting*) tekniği, istenmeyen rezonansları ve sesleri kontrol etmek temiz bir ses üretmek için kullanılmaktadır. Bu teknikte parmaklar telin titreşimini azaltarak istenmeyen sesleri engeller.

Sol El Slap Tekniği (*Left Hand Slap*)

Bu teknikte sol el parmakları birleştirilerek birlikte tellerin üzerine vurmaktadır. Tellerin tuşe ağacına çarpması ile ortaya perküsyif bir ses çıkmaktadır. Bu tekniğin kullanımında sadece parmakların tellere vurma sesi de istenebilmektedir.



Şekil 7. Rebecca Saunders “Fury” Left Hand Slap ve Right Hand Slap Tekniklerinin Kullanımı
Kaynak: Rebecca Saunders “Fury”, 2005

Yukarıda Şekil 7’de, yüz on birinci ölçüden itibaren besteci; bir ve ikinci tellerde sol elin bulunduğu konum itibariyle “**LHS (Left Hand Slap)**” ardından tellerin izin verdiğiince “**Sul Ponticello**” tınısı ile bir “**Glissando**” yapılacağını ve bunun tüm açık tellerde “**Left Hand Pizzicato**” ile devam edeceğini belirtmiştir. Arkasından üç ve dördüncü tellerde “**RHS (Right Hand Slap)**”, bir ve ikinci tellerde “**LHS (Left Hand Slap)**” ile adeta tüm teknikleri beraber kullanarak büyük bir perküsyif devinim yaratmıştır. Yüz on üç ve yüz on dördüncü ölçülerde de bu tekniklerin beraber kullanıldığı görülmektedir.

Tapping Tekniği

Kontrbasta sadece sol el parmaklarının tellere vurması ve perdeye basmasıyla notaların çalınması tekniğidir. Bu teknik özellikle solo performanslarda ve modern müzik tarzlarında kontrbasın melodik ve ritmik potansiyelini ortaya çıkartmak için kullanılmaktadır.

Çoklu Glissando Tekniği (Two Part Glissando)

Sol elin aynı anda bastığı iki sesi birlikte kaydırma tekniğidir. Çoklu Glissando Tekniği genellikle çift sesler (double stops) ile kullanılmaktadır. İki teli aynı anda çekerek ya da arşe kullanarak iki notayı aynı anda çalma tekniğidir. Glissando, bu çift sesler üzerinde yapılmaktadır. Glissando sırasında parmak pozisyonları değiştirilmekte ve kaydırılmaktadır. Birden fazla parmağın eş zamanlı olarak tuşede kaydırılmasını gerektirmektedir. Glissando’nun düzgün ve kesintisiz olması için arşe kullanımı ve parmakların tele uyguladığı basınç önemlidir. Arşe, teller üzerinde kesintisiz bir şekilde kaydırılmalı ve parmaklar tellere yeterli baskı uygulamalıdır.

Hammer-On ve Pull-Off Teknikleri

Hammer-On ve *Pull-Off* teknikleri, seslerin birbirine bağlı çalınmasını sağlayan genişletilmiş icra tekniklerindedir. Pop, rock ve caz gibi elektrikli çalgıların kullanıldığı müzik tarzlarında icracılar tarafından sıklıkla kullanılmaktadır. *Hammer-On* ve *Pull-Off* teknikleri manyetik alıcıların ve diğer elektronik cihazların sesi daha kolay alması ve iletmesinden dolayı elektrikli çalgılarda daha kolay uygulanmaktadır (Hilgenstieler, 2014, s.58). Akustik çalgılarda uygulaması güç olsa da günümüzde besteciler ve icracılar tarafından sıkça kullanıldığı görülmektedir.

Hammer-On tekniğinde, kontrbas üzerinde bir nota çalındıktan sonra parmağın veya parmakların sert bir şekilde tuşeye bastırılması ile istenen diğer notanın daha belirgin ve vurgulu bir şekilde duyurulması sağlanmaktadır (Bradetich, 2009, s.57).

Yaylı çalgılarda çalınan bir eserde *Legato* ifadesinin kullanıldığı yerlerde bir yay tekniği olarak icracı sesleri bağlı çalarak notalar arasında yumuşak bir geçiş sağlayabilir. Bu *Hammer-On* tekniğine benzetilebilir. Fakat aralarındaki fark *Hammer-On* tekniğinde ses üretici aracın kesilmiş olması, sıradaki notayı sadece parmağın baskısının seslendirmesidir. Tizleşen melodik hatlarda kullanılan bir tekniktir.

Pull-Off tekniği, sol elin bir parmağı ile çalınan bir notadan sonra aynı tel ve pozisyondaki daha pes notayı seslendirebilme için parmağın tuşe üzerinden kaldırılması ile uygulanmaktadır. Sesler arasında yumuşak ve bağlı bir geçiş sağlamaktadır.

Crab Tekniği

Crab tekniği kontrbasta bir dizi notayı hızlı ve akıcı bir şekilde seslendirmek için kullanılan bir tekniktir. *Crab* tekniği, icracıya başparmak pozisyonunda yardımcı olur ve ardışık notaları icra etmede büyük bir güven sağlar (Bradetich, 2009, s.54).

Bu teknikte sol el parmakları birbirinden bağımsız düşünülerek genellikle 1-3 ve 2-4 şeklinde bir icra gerçekleştirilir. Şekil 8’de bu kullanıma bir örnek görülmektedir.



Şekil 8. François Rabbath “La Nouvelle Technique de la Contrabasse” Metodu Crab Tekniği Kullanımı

Kaynak: “La Nouvelle Technique de la Contrabasse” François Rabbath

Doğuşkan Teknikleri (*Harmonic Techniques*)

Kontrbasta doğuşkan sesler, icracının sol elinin parmakları ile tele dokunarak veya belirli bir şekilde yerleştirerek ortaya çıkarılmaktadır. İcraçı elleriyle özel pozisyonlarda belirli noktalara hafifçe dokunarak ses elde etmektedir. Doğuşkan sesler orkestra, oda müziği ve solo repertuarlarda uzun zamandır önemli bir yer tutmaktadır. Yirminci yüzyılın başından beri Schoenberg, Stravinsky ve Ravel gibi ünlü besteciler doğuşkan seslerin giderek daha karmaşık ve yenilikçi uygulamalarını bulmuşlardır (Daino, 2010, s.27). Özellikle çağdaş eserlerde bulunan doğuşkanların deneysel ve ilerici kullanımından kontrbas önemli ölçüde faydalanmıştır. Kontrbas doğuşkan seslerin elde edilmesinde önemli bir avantaja sahiptir. Tellerin uzun boyu ve kalınlığı doğuşkan seslerde üst oktavları seslendirebilmek için daha fazla alan sağlamaktadır.

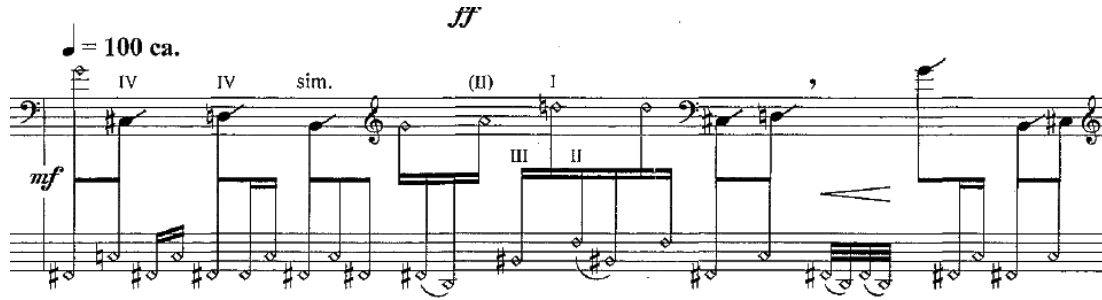
Doğuşkan sesler arşe veya *Pizzicato* çalım teknikleri ile elde edilebilmektedir. Arşenin köprüye yakın kullanımı genellikle doğuşkan sesleri daha belirgin duyurmaktadır. Ancak köprüye yakın *Sul Ponticello* arşe kullanımı beklenmedik üst tonların da ortaya çıkmasına neden olabilmektedir. Aşağıda genişletilmiş icra teknikleri içerisinde kontrbasta yaygın olarak kullanılmakta olan doğuşkan teknikleri yer almaktadır.

Doğal Doğuşkanlar (*Natural Harmonics*)

Kontrbasta doğal doğuşkan sesler, açık tel üzerinde belirli noktalarda telin üzerine hafifçe dokunarak üretilmektedir. Telin belirli noktalarından elde edilen rezonans noktalarından kaynaklanır. Arşe baskısı, sol el duyarlılığı, sol kol uzunluğu ve kontrbas omuz genişliği gibi etmenler bu teknikte etkili olmaktadır (Bradetich, 2009, s.76).

Yapay Doğuşkanlar (*Artificial Harmonics*)

Kontrbasta yapay doğuşkan sesler, başparmak ana sese basarken diğer parmaklardan birinin tele hafifçe dokunması ile elde edilmektedir. Bu şekilde telin normal rezonans noktaları üzerine ek rezonans noktaları eklenmiş olmaktadır. Kontrbasta yapay doğuşkan sesler doğal doğuşkan seslere göre daha parlak ve belirgin duyulmaktadır.



Şekil 9. Luciano Berio "Squenza XIVb" Doğal ve Yapay Doğuşkanlar

Kaynak: Luciano Berio "Squenza XIVb", 2004

Şekil 9'da Stefano Scodanibbio tarafından 2004 yılında kontrbasa uyarlanan Berio'nun "Squenza XIV" eserindeki Doğal ve Yapay Doğuşkan Teknikleri'nin kullanımı görülmektedir. Besteci üst porteyi sol elin, alt porteyi sağ elin belirtilen tellerde farklı pozisyonlar ve parmak numaraları ile gösterilen doğuşkan sesleri çalması için yazmıştır. Ayrıca sol elin *Tapping* ile *Glissando* yaptığı notalar da görülmektedir.

Multifonik Doğuşkan Tekniği (*Multiphonic Harmonic Techniques*)

Kontrbasta *Multifonik Doğuşkan Tekniği*, birden fazla ses veya doğal doğuşkan sesin aynı anda üretilmesi tekniğidir. Arşe veya sağ ve sol el parmaklarıyla farklı baskı teknikleri uygulanarak elde edilmektedir. Sol elin telde bastığı bir perde üzerinde arşenin köprüye yakın *Ponticello* baskısı ile uygulanması sırasında kontrbastan basılan perdeden gelen ana ses haricinde bir doğuşkan ses daha duyulması da *Multifonik Doğuşkan Tekniği* uygulamalarından biridir. *Multifonik Doğuşkanlar* sağ ve sol el *Pizzicato* ve pek çok çağdaş dönem teknikleri ile duyurulabildiği gibi aynı zamanda yay üstte, notalara basan sol el altta pozisyonu ile de duyurulabilmektedir (Can, 2020, s.80).

Multifonik seslerin kapsamlı tanımı ilk kez 1995'e, Fransız kontrbasçı Jean-Pierre Robert'in İngilizce ve Fransızca olarak yayımlanan kitabı "*Les Modes de Jeu de la Contrebasse -un Dictionnaire de Son/Modes of Playing the Doublebass-a Dictionary of Sound*" da, IRCAM (*Institute de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*) ile işbirliği içerisinde

yayımlanmasına dayanır. Bu araştırma, 1985'te başlamış olup o dönemde Paris'te ve IRCAM'da çalışan besteciler üzerinde fark edilir bir etki yaratmıştır. Multifonik seslerin üretilmesi üzerine benzer bir tanım daha sonra Amerikalı kontrbasçı Mark Dresser'in 2000 yılında yayımlanan "A Personal Pedagogy" adlı makalesinde bulunmaktadır. Dresser, Avrupa'daki başarıların çok etkisi altında kalmadan *Multifoni* konusunu daha fazla araştırmış ve *The Strad*'ın Ekim 2009 sayısında yayımlanan "*Double Bass Multiphonics*" başlıklı makalesinde araştırmalarını sunmuştur (Thelin, 2011, s.3-4).

Subharmonic Tekniği

Subharmonic Tekniği, kontrbasta basılan perdenin alt doğuşkanlarını ortaya çıkarma tekniği olarak tanımlanmaktadır. *Subharmonicler* arşe ile telin doğal doğuşkan noktalarını bulup üzerine aşırı basınç uygulanarak ortaya çıkartılmaktadır. Kontrbas icrasında zor ve ustalaşması zor bir teknik olduğu söylenebilir.

Pulled Harmonic Tekniği

Kontrbasta herhangi bir perdeden elde edilen doğuşkan sesin, telin yan tarafına dokunularak ve teli tuşenin kenarına doğru çekerek hafifçe yükseltilmesiyle telin geriliminin artırılması ve buna bağlı olarak doğuşkan sesin perdesini yarım tona kadar üste çıkarmak (tizleştirmek) için kullanılan ve uygulanan bir tekniktir. Telin orta kısımlarındaki doğuşkan noktaları bu teknikte daha kullanışlıdır. Çünkü bu alanlarda tel gerginliği daha az olduğundan çekme işlemi daha kolaylıkla yapılabilmektedir. Köprüye veya burguya daha yakın olan doğuşkan noktalarında ise tel gerginliği fazla olacağından tekniğin uygulanması zorlaşacaktır.

Harmonic Glissando Tekniği

Kontrbasta *Harmonic Glissando* Tekniği, icracının sol eli ile tel üzerinde herhangi bir doğuşkan noktasına dokunması ve ardından hızlıca yukarı veya aşağıya doğru kaydırması ile gerçekleştirilmektedir. Bu hareket ile tellerin üzerindeki belirli noktalardan ardışık seslenen doğuşkan sesleri ortaya çıkartılmaktadır.

Yapay doğuşkanlar *Glissando* olarak gerçekleştirilebilir. *Glissando* ilerledikçe telin konumu değiştirildiğinde (yani tele dokunarak değil basarak tel boyu değiştirildiğinde) kademeli bir şekilde perde değişikliği meydana gelmektedir. Sol el pozisyonu ve baskısı sert bir şekilde korunduğunda bu perde değişiklikleri sese yansiyarak "martı sesi" etkisi yaratacaktır. Bu kontrbasta "*Martı Glissando (Seagull Glissando-Effect)*" olarak adlandırılmaktadır.

Harmonic Flautando Tekniği

Flautando tekniğinde arşe, *Sul Tasto* alanı üzerine yerleştirilerek ve hafifçe çekilmekte, flütün ses rengini andıran bir tını ortaya çıkmaktadır. *Harmonik Flautando* tekniğinde de benzer prensiple temel doğuşkan sesin üzerinde *Flautando* arşe tekniği icra edilerek flüt tınına çok daha yakın bir tını elde edilmektedir.

Double Stops Harmonic Tekniği

Kontrbasta *Double Stops* (çift durak) tekniği, icracının aynı anda iki telde birden farklı sesleri çalmasını sağlayan bir tekniktir. Bu teknik, kontrbasın zengin tını paletini genişletmek ve daha dolgun bir ses elde etmek için kullanılmaktadır. *Double Stops* tekniği, genellikle akorları veya doğuşkan seslerin birlikte duyurmak için kullanılmaktadır. Bu teknik, icracının sol elinin parmaklarını iki farklı telde aynı anda basmasıyla gerçekleştirilmektedir. Sol elin parmaklarının basıldığı pozisyon ve basınç, çalınan notaların doğruluğunu ve netliğini etkilemekte, arşenin kullanımı da iki telden geçişinin yumuşak ve akıcı olması açısından önem kazanmaktadır.

Double Stops tekniği, özellikle kontrbas sololarında ve orkestra parçalarında sıkça kullanılır. İki farklı melodik hattı veya bir melodi ve bir eşlik hattını aynı anda çalma imkânı sunmaktadır. Bu teknik, çalgıcının çoklu sesleri etkili bir şekilde kontrol etmesini gerektirmektedir. Bu yönüyle ileri seviye tekniklerden olduğu söylenebilir.

Perküsif Teknikler (*Percussive Techniques*)

Perküsif teknikler, müzikte çalgının perküsyon etkisi yaratacak şekilde kullanılmasıdır. Bu teknik, çalgıdan sadece melodik ses değil, aynı zamanda ritmik ve vurmali sesler elde etmek için farklı dokunuşlar ve vuruşlar içermektedir. Yaylı veya telli çalgılarda yaygın olarak kullanılmakta ve çalgının gövdesine veya tellerine vurularak perküsyon benzeri sesler çıkarılmaktadır. Kontrbasta perküsif teknikler çoğunlukla çalgının tellerine, geniş gövdesine ve farklı bölgelerine

parmaklar, eller veya baget, tokmak, çubuk ve farklı objelerle çeşitli vuruşlar, tıklatmalar ve çarpmalar şeklinde gerçekleştirilmektedir. Ayrıca arşenin ağaç kısmı veya kendisini tellere veya kontrbasın farklı alanlarına vurarak da perküsiif etkiler ve tınlar yaratılabilmektedir.

Kontrbasta bu perküsiif tekniklerin tümü, aynı anda çalınan bir melodi hattını desteklemek için kullanıldığı gibi, geniş bir *perküsyonel* tını yelpazesi kullanılarak, kontrbasın ses derinliği tam bir perküsyon topluluğununki kadar genişletilebilir. En önemlisi ise sesin tek kaynağının icracı ve kontrbas olmasıdır. İcracının çalgı ile olan yoğun kişisel ve fiziksel ilişkisini hiçbir şeyin engellememesi gerekmektedir. Bu açıdan yay uzakta tutulmalı, tabure kullanılmaması önerilmektedir (Daino, 2010, s.105).

Kontrbasta perküsiif tekniklerin, özellikle çağdaş müzikte sıkça kullanıldığı görülmektedir. Kontrbas yapısından dolayı geniş bir tını paletine ve diğer birçok çalgıya göre daha dinamik bir performans potansiyeline sahiptir. Kontrbasta uygulanacak herhangi bir perküsiif teknik telleri de hareketlendireceğinden ve bir rezonans yaratacağından, eğer bu rezonans istenmiyorsa tellerin susturulması gerekmektedir.

Perküsiif tekniklerin notasyonda gösteriminde standart bir yaklaşım olmadığı görülse de bestecilerin bu farklı teknikleri ifade edebilmek için eserlerinde benzer yöntemler kullandığı görülmektedir. Aşağıda örnek olarak verilen iki eserde besteciler perküsiif tekniklerin notasyona yazılabilmesi ve icracı tarafından anlaşılır olabilmesi için porteye ek çizgilerle kontrbasın belirli alanları üzerinde uygulanacak teknikleri ifade etmişlerdir.

Kontrbas Ana Gövdesinde Uygulanan Teknikler (*Main Body Techniques*)

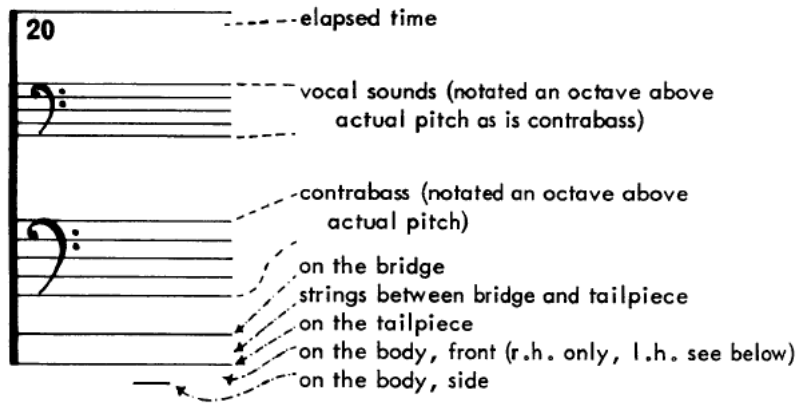
Kontrbasın gövde bölümünden (ön, arka ve yan kısımlardan) el, arşe veya farklı araç ve objeler ile ses ve farklı efektler elde edilmesi tekniğidir. Gövdeye elle vurmak, en yaygın ve etkili perküsiif tekniklerden biridir. Çalgının farklı bölgelerine elle vurmak, çeşitli tonlar ve sesler üretmektedir. Gövde, yan ve arka kısımların hepsi farklı bir ses çıkartmakta ve bu teknik kontrbasa zengin bir perküsiif karakter kazandırmaktadır. Parmak uçları veya avuç içi ile yapılan hafif dokunuşlar, daha yumuşak ve melodik sesler üretirken, daha sert vuruşlar daha güçlü ve keskin tonlar ortaya çıkartmaktadır. Kontrbasın gövdesine tırnak veya parmaklar ile vurmak (*Nail and Finger Strikes*), daha keskin ve net sesler üretmektedir. Bu teknik, özellikle ritmik vurgular eklemek ve dinamik çeşitlilik yaratmak için kullanılmaktadır. Tırnakların kullanımı hızlı ve ritmik desenler oluşturmak için de etkilidir.

Kontrbasın yan kısımlarında, parmaklar daha aktif kullanılabilirdiğinden daha tiz ve belirgin sesler kolaylıkla üretilebilmektedir. Arka kısımdan ise tok ve bas sesler ortaya çıkartılabilmektedir. Bazı eserlerde kontrbasın gövdesinden küçük tokmak veya çubuklar (*Mallet/Stick*) kullanılarak ses elde dildiği görülmektedir. Tokmakların kullanımı, daha dolgun ve rezonans sesler üretmektedir. Ancak, bu yöntem çalgıya zarar verme riskini artırabileceği için dikkatli kullanılmalıdır. Tokmaklar yumuşak malzemelerden yapılmış olmalı ve kontrbasa zarar vermeyecek şekilde kullanılmalıdır.

Kontrbasın Diğer Bölümlerinde Uygulanan Teknikler (*Instrument Body Sounds Techniques*)

Kontrbasta Salyangoz (*Scroll*), Akort Burguları (*Tuning Keys*), Tuşe (*Fingerboard*), Köprü (*Bridge*), Kuyruk (*Tail-piece*) ve Pik (*End Pin*) gibi gövde dışında kalan kısım ve parçalardan perküsiif tını ve efektler üretme teknikleridir.

Kontrbasın Salyangoz (*Scroll*) kısmına ve üst eşik ile tellerin sarıldığı Akort Burguları (*Tuning Keys*) kısmı arasında kalan bölümdeki tellerden çoğunlukla *Pizzicato* ile ses üretilebilmektedir.



Şekil 10. Jacob Druckman "Valentine" (1969) Perküsiif Teknikler

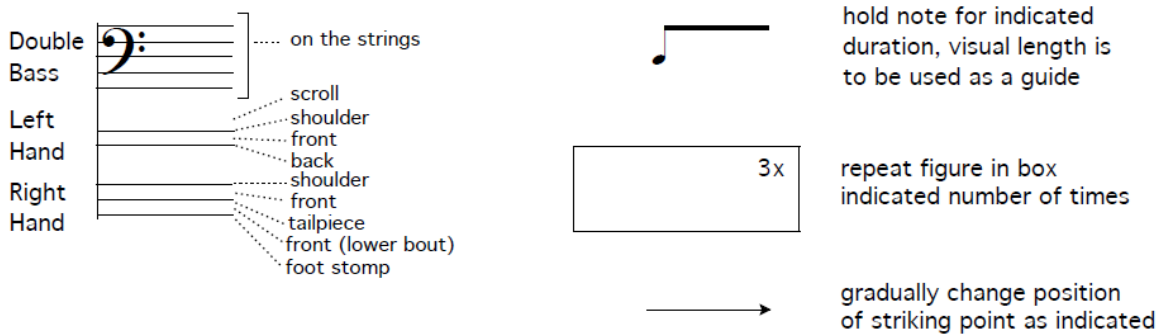
Kaynak: Jacob Druckman "Valentine", 1969

Köprü (*Bridge*) parçasının ayakları ve üst kısmına, kontrbasın Kuyruk (*Tailpiece*) parçasına ve kontrbasın boyunu ayarlamaya yarayan Pik (*End Pin*) parçasına; arşe, parmak veya farklı araç ve objelerle vurarak ses üretilebilmektedir.

Jacob Druckman'ın "Valentine" (1969) isimli solo kontrbas eserinde kullandığı perküsif teknikler aşağıda Şekil 10'da gösterilmiştir. Druckman birbirine bağlanmış şekilde fa anahtarlı iki porte, üstteki porteye eklenen bir, alttaki porteye eklenen iki çizgiden oluşan bir yapı kurarak notasyonu burada göstereceğini belirtmektedir.

Üstteki portede vokal seslerini kontrbasa göre bir oktav üstten duyulacak şekilde yazacağını, bu porteye eklediği üst çizgide ise zamanı göstereceğini belirtmektedir. Besteci altta bulunan portede beş çizgi ve dört aralığı işaret ederek, bu bölüme kontrbas notasyonunu yazacağını belirtmiştir. Bir aralık bıraktıktan sonra bu porteye iki çizgi daha eklediği görülmektedir.

Bu çizgilerden ilkinde köprü üzerinde uygulayacağı, iki çizgi arasındaki boşluğa köprü ve kuyruk arasında kalan bölgede teller üzerinde uygulayacağı, en alttaki çizgi üzerinde ise kuyruk üstünde uygulayacağı genişletilmiş icra teknikleri ve perküsif teknikleri yazacağını belirtmektedir. En alt çizginin alt kısmında kontrbasın gövdesinden özellikle ön kısımdan, bunun altına eklediği bir ek çizgi üzerine de kontrbas gövdesinin yan kısımlarından elde edilecek perküsif teknikleri yazacağını belirtmektedir.



Şekil 11. Eric Daino "Rhythm Studies" (2008) Perküsif Teknikler

Kaynak: Eric Daino "Rhythm Studies", 2008

Kontrbas icracısı, besteci ve akademisyen ve Eric Daino'nun "Rhythm Studies" (2008) isimli eserinde kullandığı perküsif teknikler ve bu tekniklerin gösterilişi için önerdiği notasyon Şekil 11'de görülmektedir. Besteci fa anahtarlı bir portede kontrbas için yazılacak notasyonun, alta eklediği iki çizgide sol el, onun da altına eklediği üç çizginin ilk ikisinde ise sağ elde en alttaki çizgide ise ayak vuruşları ile uygulanacak teknikleri göstereceği bir yapı oluşturmuştur. Besteci sol el için, alta eklenen ilk çizginin üst kısmında salyangoz ve akort kutusu bölgesinde, çizgi üzerinde kontrbasın omuz ve yan kısımlarında, iki çizgi arasında kontrbas ön bölgesi (kapağı), ikinci çizgi üzerinde kontrbas arka bölgesinde (kapağı) uygulanacak teknikleri göstereceğini belirtmektedir. Sağ el için ise, eklenen üç çizgiden ilkinin üzerinde kontrbasın omuz ve yan kısımlarında, iki çizgi arasında ön kısımda, ikinci çizgi üzerinde kuyruk kısmında, ikinci çizgi alt kısmında kontrbasın alt kısmındaki geniş bölgede uygulanacak teknikleri göstereceğini belirtmektedir. En alta eklediği üçüncü çizgide ise ayak vuruşlarını belirteceğini ifade etmektedir. Besteci eğer tekrarlanacaksa vuruşun veya tekniğin kaç kez tekrarlanacağını notasyonda o bölümü dikdörtgen içerisine alarak, tekrar sayısını rakam ile ifade etmektedir. Sağa doğru ok işaretini koyduğu teknikler arasında yavaşça bir değişim olacağını, nota kuyruğunun uzunluğunun da belirtilen süre boyunca o sesin tutulması gerektiği anlamına geldiğini ifade etmektedir.

Sağ El Slap Tekniği (Right Hand Slap)

Bu teknikte sağ el parmakları birleştirilerek birlikte tellerin üzerine vurmaktadır. Tellerin tuşe ağacına çarpması ile ortaya perküsif bir ses elde edilmektedir. Bu tekniğin kullanımında sadece parmakların tellere vurma sesi de istenebilmektedir.

Şekil 12'de görüldüğü gibi besteci notasyonda sağ veya sol elin belirtilen açık tellere vurarak tuşeye çarpma sesi ile birlikte perküsif bir efekt ortaya çıkartacağını belirtmekte, bunu belirtilen sesler üzerine koyduğu "el işareti" ile göstermektedir.

$\text{♩} = 80$ un poco liberamente, quasi improvvisando

Saiten auf das Griffbrett klatschen,
reiben (dicht am Frosch)
hin u. her
arco
sul pont.
immer näher oder
ferner z. Steg,
legno batt.
* I+II
3
II/III

Kb. *f* *p* *p*

Zuspiel Einsatz Takt 109

Şekil 12. George Katzer “Pandoras Kiste” Sağ El Slap Tekniği
Kaynak: George Katzer “Pandoras Kiste”, 2016

Scordatura Tekniği

Scordatura tekniği kontrbasta tellerin standart akorttan farklı bir şekilde akort edilmesi, “alternatif akortlama sistemi” olarak ifade edilebilir. Bu teknik bazı eserlerin çalınımında kolaylık sağlamak için bazılarında da duyumu değiştirmek için kullanılmaktadır ki; geçmiş dönem eserlerinin bazılarını anlayabilmek için yardımcı olan bir tekniktir (Can, 2020, 45). Geleneksel olarak standart akortla çalınan parçalara göre farklı bir ton ve atmosfer sağlamaktadır. Şekil 13’tebesteci eserde beş telli bir kontrbas kullanılması ve tellerin akort diziliminin **Scordatura** düzeninde olacağını belirtmiştir. Bunu birinci ölçüden önce gösterdiğini belirterek, icracıya eserin ilk ölçüsü öncesini işaret etmiştir. Kalından inceye doğru; beşinci telin “sol bemol”, dördüncü telin “mi”, üçüncü telin “la”, ikinci telin “do diyez”, birinci telin ise ise “sol” düzeninde akort edileceği gösterilmiştir.

Commissioned by Casa da Música, Porto

fury (2005)
for double bass solo
Rebecca Saunders (* 1967)

[$\text{♩} = 60 - 69$]

V non vib.
II
(III:)
(III:)
s.p. flaut.
V
½ s.p. flaut.

mp *f* *pp* *ppp sempre*

Şekil 13. Rebecca Saunders “Fury” Scordatura Akort Düzeni
Kaynak: Rebecca Saunders “Fury”, 2005

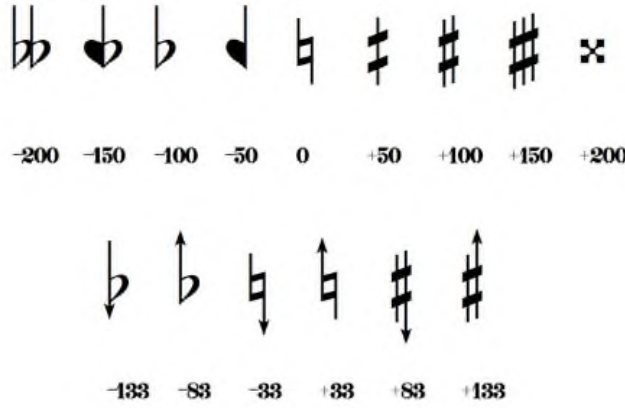
Bitone Tekniği

Sol el tuşe üzerinde istenilen notaya basarken, sağ elin üst eşik ile sol el arasındaki bölgeden ses üretme tekniğidir. Bu teknik pizzicato ve arşe ile uygulanmaktadır (Robert, 1995, s.14-15).

Mikroton Teknikleri (Microtone Techniques)

Mikrotonlar yarım sestten daha küçük aralıkları ifade etmek için kullanılır. Batı müziğinde kullanılan en küçük aralık olan yarım ses yerine çeyrek ve bazen daha küçük perdeler kullanılabilir. Mikroton teknikleri, farklı parmak pozisyonları ve arşe kullanımıyla elde edilmektedir. Parmakların hassas yerleştirilmesi ve baskı şiddetinin ayarlanması gibi yöntemlerle çeyrek tonlar üretilebilmektedir. Arşe teknikleriyle elde edilen flageolet notalar ve glissando gibi yöntemlerle de mikrotonlar zenginleştirilebilmektedir. Bu yaklaşımlar, kontrbastan alışılmışın dışında tınılar elde etmeye olanak tanımakta, özellikle çağdaş ve deneysel müzikte sıkça kullanılmaktadır.

Şekil 14’te görüldüğü gibi besteciler eserlerinde mikroton ifadelerini, diyez ve bemol işaretleri üzerinde yaptıkları değişiklikler ve ekledikleri alt ve üst oklar ile ifade etmektedir.



Şekil 14. Mikroton Teknikleri İfade ve Sembolleri

Kaynak: Kaynak: Danny Wier, 2024

Amfi ve Elektronikler ile Uygulanan Teknikler

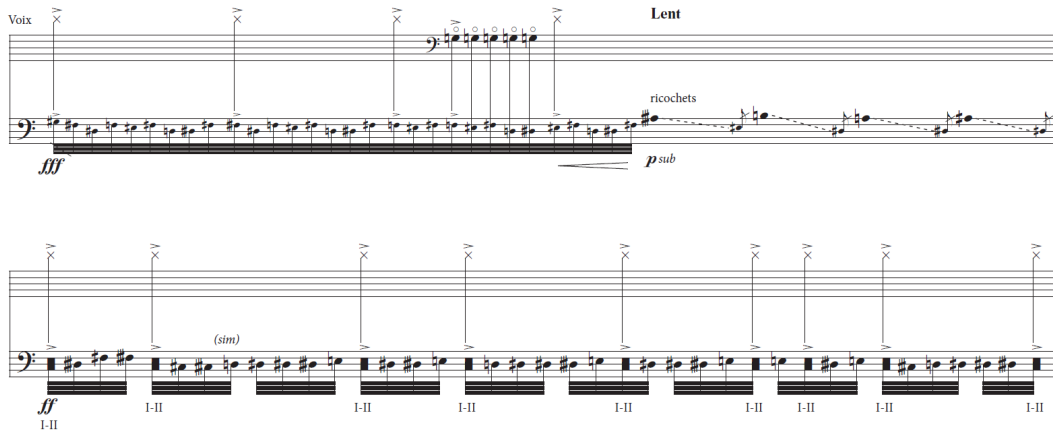
Kontrbasta amfi ve diğer elektronik cihazların kullanımı, genişletilmiş icra teknikleri içerisinde önemli bir yer tutar. Bu kullanım, kontrbasın sınırlarını genişleterek ve farklı seslerin ve efektlerin kullanımını mümkün kılmakta, çeşitli müzik türlerinde yenilikçi ifadeler sunabilmektedir.

Amfi kullanımı, kontrbasın doğal sesini yükseltmek ve daha büyük bir sahne veya kayıt ortamında duyulmasını sağlamak için yaygın olarak tercih edilmektedir. Elektronik efekt pedalları, prosesörler veya diğer cihazlarla entegrasyon, kontrbasın sesini değiştirmek, dönüştürmek ve genişletmek için kullanılabilir. Bu, geleneksel sesin ötesinde çeşitli tımlar, efektler, yankılar, döngüler ve diğer ses manipülasyonlarını içermektedir.

Bu modern teknikler, kontrbas icracılarına klasik müzikten caz, rock, elektronik müzik ve deneysel müziğe kadar geniş bir yelpazede ifade imkânı sunmaktadır. Bununla birlikte, bu tekniklerin kullanımı, icracının teknik bilgisi ve sanatsal zevkine bağlı olarak değişebilmektedir.

Vokal (Konuşma-Ses) Teknikleri (*Vocal Speech Techniques*)

Bu teknikte icracı, bestecinin özel olarak vokalize ettiği sesleri üretmekte veya çeşitli vokal teknik ve efektleri ile sesini değiştirmektedir. Aynı zamanda birtakım sözcükler veya konuşmalar, cümleler de seslendirilebilmektedir. Eserler içerisinde bestecilerin fısıltı, çığlık, çeşitli ses efektleri, anlamlı cümleler veya tek başına sözcükler kullandıkları görülmektedir.



Şekil 15. Georges Aperghis "Obstinate" Vocal Speech Tekniğinin Kullanımı

Kaynak: Georges Aperghis "Obstinate", 2017

Şekil 15'te görüldüğü gibi besteci "fa" anahtarında kontrbas için yazdığı porteye bağlı yine "fa" anahtarlı bir üst porte eklemiş ve vokal sesleri bu portede yazmaktadır. "**Vocal Speech Tekniği**" ile kontrbasta yazılan notalarla birlikte aynı enerji ve tonlamalarda vokal ses ve efektleri seslendirilmektedir.

SONUÇ

Kontrbasta genişletilmiş icra tekniklerinin gelişimi, çalgının ifade gücünü artırmış ve modern müziğin zenginliğine katkıda bulunmuştur. Bu teknikler kontrbasın müzikteki geleneksel rollerinin ötesine geçerek, müziğe yenilikçi ve yaratıcı bir boyut kazandırmasını sağlamıştır. Genişletilmiş icra teknikleri, kontrbasın ve arşenin fiziksel yapısının zaman içerisinde gelişerek günümüzdeki haline ulaşması, estetik algı ve zevklerin değişmesinin, bestecilerin yeni tınılar ve müzikal ifade yöntemleri arayışı içerisinde girerek, kendilerinden önce var olan eğilim ve akımların getirdiği noktada oluşan düşüncelerin etkisi ile ortaya çıkmıştır. Çalgıdan alışılmışın dışında ses üretme yöntemleri olarak tanımlayabileceğimiz genişletilmiş icra teknikleri, standartlaşmış çalış şekillerinin dışında kalan tüm ses üretme yöntemlerini içerisinde barındırmaktadır. Çalışma kapsamında yapılan araştırmalar ve incelemeler sonucu kontrbasta genişletilmiş icra tekniklerinin; Arşe Kullanım Bölgesine Göre Uygulanan Teknikler (*Bow Placement Techniques*), Arşe Baskısı Teknikleri (*Bow Pressure Techniques*), Arşe Kılı ile Tel Üzerinde Uygulanan Teknikler (*Sound Produced With Bow Hair*), Arşe Ağacı ile Tel Üzerinde Uygulanan Teknikler (*Col Legno Techniques*), Pizzicato Teknikler, Sol El Teknikleri (*Left Hand Techniques*), Doğuşkan Teknikleri (*Harmonics Techniques*), Perküsif Teknikler (*Percussive Techniques*), Scordatura Tekniği, Mikroton Teknikleri (*Microtone Techniques*), Amfi ve Elektronikler ile Uygulanan Teknikler, Vokal (Konuşma-Ses) Teknikleri (*Vocal Speech Techniques*) olarak sınıflandırılması önerilir. Çalışmada ulaşılan genişletilmiş icra teknikleri içeren solo kontrbas eserlerinin notasyonu incelendiğinde, bazı tekniklerin kullanımında standart ifadelerle ulaşılmış görünse de, bu teknikleri ifade etmek için standartlaşmış bir nota yazım şekli olmadığı saptanmıştır. Bestecilerin kendi geliştirdikleri sembol, ifade ve yöntemleri kullandığı da görülmektedir.

Kontrbasta genişletilmiş icra tekniklerinin incelenmesi ve uygulanması üzerine odaklanan bu çalışmada elde edilen bulgular, kontrbasta geleneksel tekniklerin yanı sıra modern yaklaşımların da çalgının ifade gücünü ve performans potansiyelini artırabileceğini göstermektedir. Araştırma, kontrbasta kullanılan genişletilmiş icra tekniklerinin, çalgıdan farklı tını, ses ve efektler elde etmeleri, günümüzde yazılan birçok eserde kullanılan bu teknik ve ifadelerin anlaşılması ve uygulanması bağlamında icracıların yaratıcılıklarını artırmalarına olanak tanıdığını ortaya koymaktadır. Bu teknikler, kontrbas icrasında zengin ve çeşitli ses paletleri sunmaktadır. Özellikle Arşe Teknikleri, Pizzicato Teknikler, Sol El Teknikleri, Perküsif Teknikler ve Doğuşkan Teknikleri çalgının sınırlarını zorlayarak besteci ve icracılara yeni olanaklar yaratmaktadır.

Araştırmanın sonuçları doğrultusunda, kontrbasta genişletilmiş icra tekniklerinin daha yaygın bir şekilde benimsenmesi ve öğretilmesi önerilmektedir. Ayrıca konser repertuarlarında genişletilmiş icra teknikleri içeren solo kontrbas eserlerinin yer alması ve sayısının artmasının önemli olduğu kanaatine varılmıştır. Kontrbasta genişletilmiş icra tekniklerinin tanınması, yaygınlaşması ve uygulanması, çalgının evriminde önemli bir adım olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda konu ile ilgili yapılacak araştırmalar, kontrbasta genişletilmiş icra tekniklerinin anlaşılmasını, öğrenilmesini ve buna bağlı olarak icra olanaklarını artıracak, kontrbasın günümüz müziğinde konumlandığı yer daha net bir biçimde ortaya konabilecektir.

Etik Komite Onayı: Bu çalışma için etik komite onayı Yıldız Teknik Üniversitesi'nden (Tarih: 04.01.2024, No: 2024.01) alınmıştır.

Katılımcı Onamı: Yazılı onam bu çalışmaya katılan katılımcılardan alınmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Çalışma Konsepti/Tasarım- H.Ö.A., K.S.; Veri Toplama- H.Ö.A., K.S.; Veri Analizi/Yorumlama- H.Ö.A., K.S.; Yazı Taslağı- H.Ö.A., K.S.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- H.Ö.A., K.S.; Son Onay ve Sorumluluk- H.Ö.A., K.S.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval was received for this study from the ethics committee of Yıldız Technical University (Date: 04.01.2024, No: 2024.01)

Informed Consent: Written informed consent was obtained from all participants who participated in this study.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Conception/Design of Study- H.Ö.A., K.S.; Data Acquisition- H.Ö.A., K.S.; Data Analysis/Interpretation- H.Ö.A., K.S.; Drafting Manuscript- H.Ö.A., K.S.; Critical Revision of Manuscript- H.Ö.A., K.S.; Final Approval and Accountability- H.Ö.A., K.S.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Yazarların ORCID ID'si / ORCID ID of the authors

H. Özgür AKKOR 0009-0005-4627-3180

Koray SAZLI 0000-0002-1429-1094

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Bradetich, J. (2009). *Double Bass: The Ultimate Challenge*. Julietta, ID: Music For All To Hear Inc.
- Can, S. (2020). *Kontrbas İçin Yazılmış Çağdaş Dönem Eserlerinin Üslup, Kontrbas Çalma Teknikleri ve Kontrbas Eğitimi Açıklarından İncelenmesi*. Yayın No: 653558, Sanatta Yeterlik Tezi, Trakya Üniversitesi. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Daino, E. (2010). *The Double Bass: A Technical Study Of Timbre*. Lisans Tezi, University Of Delaware.
- Hilgenstieler, E. (2014). *The Application Of Contemporary Double Bass Left Hand Techniques Applied in The Orchestra Repertoire*. Doktora Tezi, The University Of Southern Mississippi.
- Kennon, K. W. (1970). *The Technique Of Orchestration*. Second Edition, Englewood Cliffs.
- Knox, G. (2018). *Stretching the String: Embedding Pedagogical Strategies in Extended Techniques Compositions for Strings*. Doktora Tezi, Middlesex University.
- Rabbath, F. (1977). *Nouvelle Technique de la Contrebasse*. Editions Musicales.
- Roberts, J. P. (1995). *Modes Of Playing The Double Bass: A Dictionary Of Sounds*. Chinon: Musica Guild.
- Simandl, F. (1904). *New Method For the Double Bass*. Carl Fischer.
- Stone, K. (1980). *Music Notation in the Twentieth Century; A Practical Guide Book*. W.W. Norton & Company Inc. New York.
- Theilin, H. (2011). *Multiphonics On The Double Bass*. Norges Musikkogskole, Norwegian Academy Of Music.
- Turetzky, B. (1974). *The Contemporary Contrabass*. Berkeley: University Of California Press.

Atf Biçimi / How cite this article

Akkor, H. Ö., & Sazlı, K. (2024). Examination of Extended Techniques on Double Bass in Terms of Performance Practices. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 312–331. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-152287>

“New Method for the Double Bass” (Franz Simandl) 1. Kitap, 1. Bölümünün Detaylı Analizi

Detailed Analysis of the First Chapter of “New Method for the Double Bass” (Franz Simandl), Book 1

Hande TOKGÖZ¹ 

¹Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Kocaeli, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Hande TOKGÖZ

E-posta / E-mail : hande.tokgoz@kocaeli.edu.tr

ÖZ

Çalgı eğitimine yönelik oluşturulan metotlar, öğrencilerin psikomotor becerilerini kazanmalarını ve kendilerini geliştirmelerini amaçlamaktadır. Sistematik yapısı nedeniyle metotlar, çalgı eğitimi alanlarında da yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Araştırmanın veri kaynaklarını, kontrbas eğitiminde yaygın olarak kullanılan *New Method for the Double Bass* metodunun 1. kitabı oluşturmaktadır. Araştırmanın kapsamı doğrultusunda metodun 1. bölümü incelenmiştir. Bu çalışma betimsel nitelikte olup, yürütülmesi sırasında nitel araştırma yöntemlerinden “içerik analizi” modeli tercih edilmiştir. Araştırmanın verileri, belge tarama tekniği kullanılarak elde edilmiştir. Bu çalışmada, bölümde yer alan kontrbas çalma pozisyonları ve teknikleri incelenmiş; metodun öğretim açısından içeriği, kontrbas çalmak için gerekli sağ ve sol el tekniklerini ne ölçüde kapsadığı; alıştırmaların ve etütlerin teknik ve müzikal özelliklerinin neler olduğu araştırılmıştır. Pozisyon bilgisinin oldukça detaylı ve etkili olarak verildiği bu metot kontrbas alan yazında değerli bir kaynaktır. Bugün hala kullanılmakta olan temel tekniklerin çoğunu standartlaştıran bu metotta yer alan egzersiz ve etütlerin sıralı bir şekilde analiz edilmesiyle elde edilen veriler doğrultusunda metodun eğitmenler tarafından etkili kullanımının sağlanması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kontrbas, metot, Simandl.

ABSTRACT

The methods created for instrument education aim to help students gain and develop their psychomotor skills. Due to the systematic structure of the methods, these methods are also widely used in instrument education fields. The data sources of the research are the 1st Book of the *New Method for the Double Bass method*, which is widely used in double bass education. The 1st section of the method was examined in line with the scope of the research. This study is descriptive in nature and the content analysis model, one of the qualitative research methods, was preferred during its execution. The data of the research was obtained by using “the document scanning” technique. In this study, the double bass playing positions and techniques in the section were examined; the content of the method in terms of education, the extent to which it covers the right and left hand techniques required for playing the double bass; the technical and musical features of the exercises and etudes were investigated. This book, in which position information is given in a very detailed and effective manner, is a valuable source in the double bass literature. It is aimed to ensure that the method is used effectively by trainers in line with the data obtained by sequential analysis of the exercises and etudes in this method, which standardizes most of the basic techniques still used today.

Keywords: Double bass, method, Simandl.

Başvuru/Submitted : 27.07.2024
Revizyon Talebi/
Revision Requested : 11.09.2024
Son Revizyon/
Last Revision Received : 25.09.2024
Kabul/Accepted : 25.09.2024
Online Yayın /
Published Online : 30.09.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

The methods created for instrument education aim to help students gain and develop their psychomotor skills. Due to the systematic structure of the methods, these methods are also widely used in instrument education fields. The data sources of the research consist of the 1st Book of the *New Method for the Double Bass* method, which is widely used in double bass education. The 1st Chapter of the method was examined in line with the scope of the research. This study is descriptive in nature and the content analysis model, one of the qualitative research methods, was preferred during its execution. The data of the research was obtained by using "the document scanning" technique. In this study, the double bass playing positions and techniques in the section were examined; the content of the method in terms of education, the extent to which it covers the right and left hand techniques required for playing the double bass; the technical and musical features of the exercises and etudes were investigated. The *New Method for the Double Bass* method written for the double bass, was written by Franz Simandl (1840-1912), born in Bohemia and one of the most influential double bassists in the history of the instrument. Although more than a century has passed since his death, the method is still used as a standard study of technique and hand positions.

The *New Method for the Double Bass* method, Book 1, Chapter 1 contains a total of 155 exercises. The method begins with an introduction to the parts of the double bass. At the beginning of the chapter, there is information about the student's position while playing the double bass, how to hold the bow, how to pass the bow, tuning the double bass and the signs used for the bow. It was written with the "Semitone" approach, and all positions are explained through this approach. The notes themselves to be used for each position and the enharmonics that may appear on the staff are introduced. In the introduction of the new position, exercises were written separately for each string, where all strings were used in transition, only the notes of the new position were included, and exercises where previous positions were included in the use of the new position. Only eighth, crotched, dotted crotched, minim, dotted minim, semibreve and dotted semibreve note values are included in the exercises. It was written with the aim of practicing only the positions in the left hand. Right hand techniques are not included in this section. No information is given about the dynamics and their application. There is brief information about the 6th Position regarding the *flageolet* sounds. Other *flageolet* sounds are not included. There is no metronome use or tempo references. It is seen that 3/4, 4/4, sebare, 3/2 and 6/8 time signatures are used. Only Major Scales are included in the position introductions. There are no arpeggio studies in the book.

The etudes and exercises applied to left hand techniques in the first part of the book aim at the basic holding position of the left hand. These etudes ensure the acquisition of intonation skills and their correct application with tonal studies consisting of intermittent and consecutive sounds. In addition, the technical information required for left hand technique, such as the use of positions both alone and by transitioning with each other, is also discussed in detail in the book. The aim of the first part of the book is to ensure that a student who has just started playing the double bass can understand the features of the instrument within a certain logical framework. When evaluated in this direction, the exercises written in the "Half Position" approach do not pose a problem if they are not melodic. The *detache* bow technique was used until all Major scales and positions were learned. Since the exercises in the book are written in a gradual manner, from simple to complex, it is recommended that the studies be followed in order. In line with the data obtained by analyzing the exercises and etudes in this method, which standardizes most of the basic techniques still used today, it is aimed to ensure that the method is used effectively by instructors. It is thought that in double bass training, accompanied pieces and melodic etudes of equal difficulty should be included along with the achievements in this method. This book, in which position information is given in a very detailed and effective manner, is a valuable resource in the double bass literature.

GİRİŞ

Metot, belirli bir alandaki sorunları bir arada ve bütünlük içerisinde incelemeyi sağlayan, çözüm odaklı ve sistematik yaklaşımlar bütünüdür (TDK, 2020). Metot ile belirli bir süreçle ilgili yapılması gereken tüm hususların modellenmesi ve belirli bir sistem içinde ifade edilmesi mümkündür. Bu özelliğiyle metot, eğitim süreci ve etkinliklerinde öğrenmenin sağlanmasında en önemli yol olarak kabul edilmektedir (Güven, Çevik, Canbey ve Snapper, 2012, s. 158-159).

Çalgı eğitimi kapsamında kullanılan metotlar, enstrüman eğitimine yönelik olarak, başlangıç aşamasından en son aşamaya kadar ve kolaydan zora doğru tutarlı bir eğitsel çizgi izleyen nota örnekli kitapları ifade etmektedir. Bu anlayışla üretilen ve çalgı eğitimi kapsamında kullanılacak metotların, dünya çapında geçerliliğe sahip olması ve geçmişte üretilmiş olmalarına rağmen günümüz koşullarına adapte olabilmesi önemlidir (Say, 2002, s. 124).

Kontrbas için yazılmış *New Method for the Double Bass* metodu, enstrümanın tarihindeki en etkili kontrbas sanatçılarından birisi olan Bohemya doğumlu Franz Simandl (1840-1912) tarafından yazılmıştır. Ölümünden yüz yıldan fazla süre geçmiş olmasına rağmen metot hala teknik ve el pozisyonlarının standart bir çalışması olarak kullanılmaktadır. Simandl, Viyana Filarmoni Orkestrası, Hofkapelle'nin bir üyesi, Viyana İmparatorluk Operası'nda kontrbaşçı, pedagog, besteci ve solisti, aynı zamanda ve 1876'dan itibaren Bayreuth'un Wagner Festivalleri'nde baş kontrbaşçı olarak görev yapmıştır (Simandl, 1964). Profesörlük yaptığı Viyana Konservatuvarı için yazdığı bu metot ilk olarak 1874 yılında Viyana'da yayınlanmış, günümüze çeşitli dillerde basılarak ulaşılmıştır (Kwiatkowska, 2016, s. 23). Bugün hala kullanılmakta olan temel tekniklerin çoğunu standartlaştıran Simandl, besteci, transkripsiyoncu ve editör olarak solo kontrbas repertuarının genişlemesine yardımcı olmuştur.

Kontrbas eğitimi için sıkça başvurulan metotlar arasında yer alan *New Method for the Double Bass* metodunun, 1. bölümünde sol el tekniklerine odaklanılarak çeşitli etütler ve egzersizler sunulmuştur. Bu çalışmalarla sol elin temel tutuş pozisyonunun kavranması amaçlanmakta, aralıklı ve ardışık seslerden oluşan tonal ve atonal egzersizlerle entonasyon becerilerinin doğru bir şekilde kazanılması sağlanmaktadır. Pozisyonların tek başına kullanımı ile birlikte, birbirleri arasındaki geçişlerin uygulanması için gerekli olan teknik çalışmalar da metotta detaylı olarak ele alınmıştır. 1. bölümün temel hedefi, kontrbasa yeni başlayan bir öğrencinin enstrümanın özelliklerini mantıksal bir çerçevede anlamasını sağlamaktır.

Alan yazında kontrbas metotları konusunda ülkemizde yapılmış çalışmalar tarandığında; Keskin tarafından 2018 yılında yapılan "Lajos Montag Kontrbas Metodu'nun (1) teknik açıdan incelenmesi" ve Över tarafından 2013 yılında yapılmış olan "Edouard Nanny kontrbas etüt kitabının tekniksel analizi" başlıklı çalışmalara ulaşılmıştır (Keskin, 2018; Över, 2013).

Simandl metoduna yönelik alan yazında yapılmış çalışmalar şu şekildedir:

- Leavitt tarafından yazılmış "The status of contrabass instruction at selected colleges and universities in the United States of America" başlıklı doktora tezinde 129 kontrbas eğitimcisine uyguladığı anketle, Amerikan kontrbas öğretmenleri tarafından en sık kullanılan metotları, teknikleri ve yöntemleri tespit etmiş, en çok tercih edilen kontrbas metotlarının Simandl ve Rabbath metotları olduğu sonucuna ulaşılmıştır (Leavitt, 1997).
- Almeida tarafından 2015 yılında yazılan "Estudos iniciais do contrabaixista acustico: comparativo dos metodos Bille, Simandl e Rollez" başlıklı lisans tezinde Bille tarafından yazılmış *Nuovo Metodo per Contrabasso* metodunun 1. bölümü, Simandl tarafından yazılmış *New Method for the Double Bass* metodunun 1. bölümü ve Rollez tarafından yazılmış *e Méthode de contrabasse: Le Contrebassiste Virtuose* metodunun, bestecilerinin doğum yılları, ekolü, kitapta tarihçe bulunması/bulunmaması, yay egzersizlerinin var/yok oluşu, orkestra alıntılarının var/yok oluşu, solo repertuardan örnekler içermesi/içermemesi belirlenmiş ve sayfa sayısı tespit edilerek birbirleriyle karşılaştırması yapılmıştır (Almeida, 2015).
- Kwiatkowska tarafından 2016 yılında yazılan "Technical exercises for double bass: a study of selected methods and their effect on the development of performance technique" başlıklı yüksek lisans tezi kontrbaşçıların tekniklerini geliştirmek için kullandıkları teknik egzersizler ve yöntem kitapları hakkında yapılan araştırmalara dayanmaktadır. Simandl tarafından yazılmış olan *New Method for the Double Bass* kitabının ikinci cildi bu çalışmanın kapsamına dahil edilmiştir (Kwiatkowska, 2016).
- Tokgöz tarafından yazılan "Kontrbas çalmaya yeni başlayanlar için sağ el ve sol el teknikleri, duruş pozisyonları, metod ve egzersiz önerileri" başlıklı sanatta yeterlilik tezinde yaygın olarak kullanılan metotların güçlü ve zayıf yönleri listelenmiş, metot seçiminde stil ve amacın belirleyici olduğu, metotlar arasındaki karşılaştırmalar sonucunda asıl sorunun, öğrencinin kapasitesinden daha hızlı ilerleme beklentisi olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca, metotlarda yer alan sadece enstrüman egzersizlerinin yeterli olmadığı, solfej bilgisine de ihtiyaç duyulduğu için eş değer çalışmaların solfej alanında da gerçekleştirilmesi gerektiği sonucuna varılmıştır (Tokgöz, 2019).

- Özşen ve Çelenk tarafından yazılan "Mesleki müzik eğitimi kurumlarındaki kontrbas eğitiminin çeşitli değişkenler açısından incelenmesi" başlıklı makalede başlangıç düzeyinde en sık kullanılan kontrbas metotları sıralamasında ve etüt ve egzersizlerin kullanım sıralamasına göre Simandl metodun 2. sırada olduğu tespit edilmiştir (Özşen; Çelenk, 2020).
- Smentkowski tarafından 2023 yılında yazılan doktora tezinde, Michael Allen, Robert Gillespie, Pamela Tellejohn Hayes ve John Higgins tarafından yazılan *Essential Elements* ve Simandl tarafından yazılan *New Method for Double Bass* kitabındaki materyallerin yarım pozisyona yaklaşımını incelemiştir. Smentkowski, bu kitaplardaki materyalleri kullanarak kendi edisyonu olan GB-Lbl Ms Add. 29987 (veya Lo) el yazmasında bulunan beş parçadan oluşan düzenlemelerini tanıtmış, egzersizlerin uygulanmasını tartışmış ve karar verme süreçlerini açıklamıştır (Smentkowski, 2023).
- Karayazgan tarafından 2024 yılında yazılan "F. Simandl "New Method for the double bass" Metodu'nun hedef ve hedef davranışlar yönünden incelenmesi" başlıklı yüksek lisans tezinde bu metot ile ilgili olarak bilişsel ve devinişsel olarak ulaşılabilecek beklenen hedef ve hedef davranışların belirlenmesi amaçlanmış, elde edilen bulgular kapsamında; hedeflerin, bilişsel alanda "bilgi" basamağında ve devinişsel alanda "uyarılma, kılavuz denetimi yapma ve beceri haline getirme" basamağında olduğu belirlenmiştir. Sonuç olarak, hedef ve hedef davranışların hem bilişsel hem de devinişsel olarak yeterli olduğu ve metodun kullanılabilir olduğu belirlenmiştir (Karayazgan, 2024).

Bu çalışma, Simandl tarafından kaleme alınan bu metodun sistematik içerik analizini sunarak, öğretmenlerin metodun kapsamadığı kazanımları sağlamak adına başvurabilecekleri farklı kaynakları tespit etmelerine olanak sağlamayı amaçlamaktadır. Aynı zamanda, metodun güçlü yönlerinin belirlenmesi ve olası eksikliklere ilişkin farkındalık oluşturulması açısından da değer taşımaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışma betimsel nitelikte olup, yürütülmesi sırasında nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi modeli tercih edilmiştir. Bilimsel araştırma yöntemlerinden biri olan nitel araştırma, özellikle sosyal bilimlerde yaygın olarak kullanılmaktadır. Nitel araştırma, "gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin uygulandığı, algıların ve olayların doğal ortamlarda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde incelenmesini amaçlayan bir araştırma sürecidir" (Yıldırım; Şimşek, 2008, s. 39).

"Kitaplar, dergiler, gazeteler gibi her türlü yayınlar, medyada yer alan haberler ve programlar, filmler, bildirimler, konuşmalar, anketler ve röportajlar, afişler ve posterler, tartışma metinleri, reklamlar ve müzik eserleri gibi pek çok olgu içerik analizi yöntemi ile değerlendirilebilir" (Arıkan, 2007, s. 94).

Araştırmanın verileri, belge tarama tekniği kullanılarak elde edilmiştir. Belge tarama, belirli bir amaca yönelik kaynakların bulunması, okunması, not alınması ve değerlendirilmesi işlemlerini içermektedir (Karasar, 2009). Karasar, bu teknikle ilgili olarak araştırmacıların büyük bir kısmının zamanlarını, daha önce yapılan araştırmaları inceleyerek geçirdiğini; araştırmada yorumun temel olduğunu ve veri toplamanın "yorum" için ön koşul olduğunu belirterek, belge tarama ile de özgün araştırmaların gerçekleştirilebileceğini vurgulamaktadır.

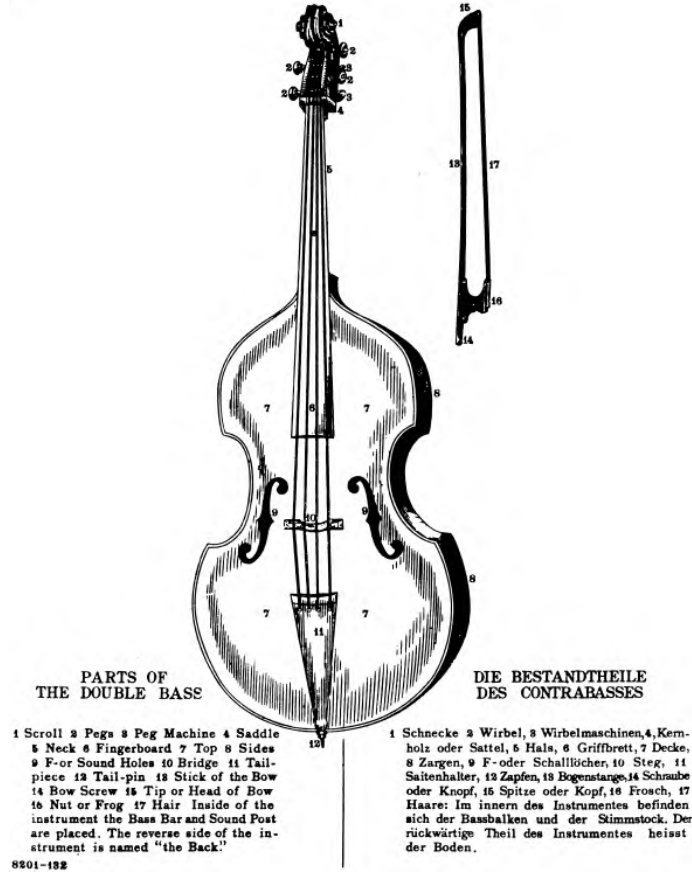
Yıldırım ve Şimşek, nitel araştırmada veri toplama yöntemlerinden doküman analizini, araştırılması hedeflenen olay ve olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin incelenmesi olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda, araştırmadaki veriler, metotta yer alan teknik ve müzikal unsurların analiz edilmesi yoluyla toplanmıştır (Yıldırım; Şimşek, 2008).

Araştırmanın veri kaynaklarını, kontrbas eğitiminde yaygın olarak kullanılan *New Method for the Double Bass* metodunun 1. kitabı oluşturmaktadır. Araştırma kapsamında, metodun 1. bölümü incelenmiş; bölümde yer alan tüm açıklamalar, egzersizler, terimler, teknikler ve teorik içerikler detaylı ve sistematik bir şekilde analiz edilmiştir.

***New Method for the Double Bass* (Franz Simandl) 1. Kitap, 1. Bölümünün Detaylı Analizi**

Metot, kontrbasın bölümlerinin tanıtılmasıyla başlamaktadır. Şekil 1'de gösterilmekte olan görsel kontrbasın bölümlerinin tanıtımına aittir. Bu tanıtımı bir önsöz takip etmektedir:

"Yayınlanmış olan kontrbas metotlarının şimdiye kadar pek çok iyi niteliğe sahip olmalarına rağmen, çoğunluğunun ya yeterince kapsamlı olmadıkları ya da öğrenciyi bu özel enstrüman hakkında kolay ve pratik bir şekilde ve günümüz gereksinimlerine uygun olarak kapsamlı bir eğitimle donatmak için genel anlayışa göre çok karmaşık oldukları sonucuna vardım. Bunun sonucunda ve Viyana Konservatuvarının özel talebine yanıt olarak, bu mevcut metodu yazmaya teşvik edildim ve içinde bulunan öğretici materyali mümkün olduğunca ilerlemeli ve açık bir şekilde düzenlemeye özellikle dikkat ettim. Bu metot, iki kitap halinde yayınlandı. 1. kitap; orkestral çalma için kapsamlı bir eğitim olarak tasarlandı ve tüm pozisyonlar, majör ve minör gamlar, aralıklar, yay teknikleri, ek notlar ile gerekli ve uygun egzersizleri, kontrbas için yazılmış çeşitli yazım stillerini, resitatif ve melodramatik müzik örneklerini, ayrıca tanınmış ve iyi bilinen klasik eserlerden alıntılarını içermektedir" (Simandl, 1904, s. 3).



Şekil 1. Kontrbasın bölümleri (Simandl, 1904, s. 2)

PHOTOGRAPHIC CHART OF CORRECT POSITIONS FOR THE DOUBLE BASS PLAYER



Şekil 2. Kontrbasın tutuşu, sol elin konumlandırılması ile Alman ve Fransız tekniklerinde yay tutuşunun gösterilişi (Simandl, 1904, s. 4).

Şekil 2’de gösterilen tutuş pozisyonlarından sonra kitabın 1. bölümü başlamaktadır. Bölüm başlangıcında kontrbası çalarken öğrencinin konumu, yayın nasıl tutulması gerektiği, yayın nasıl çekilmesi gerektiği, kontrbasın akort edilişi ve şekil 3’te gösterilen işaretler ile ilgili bilgiler yer almaktadır (Simandl, 1904, s. 5).

Explanation of the Signs for the Bow.

▣ Down Bow ∨ Up Bow
N. at the Nut or Frog } of the Bow.
T. at the Tip or Point }
M. in the Middle }


Şekil 3. Metotta kullanılan yay işaretlerinin açıklaması (Simandl, 1904, s. 6).

Açık Tel Egzersizleri

Egzersizlere başlamadan önce yay ile ilgili kullanılan işaretlerle ilgili bilgi verilmiş olup, “yayı, tellere yakın gelecek şekilde yerleştirin ve aşağıdaki egzersizlerde gösterildiği gibi yavaş ve hafifçe yukarı aşağı çekin” şeklinde bir yönerge verilmiştir (Simandl, 1904, s. 6).

Boş teller “çekerek” ve “iterek” yay işaretleriyle her telde gösterilmiş, ardından önce iki tel geçişli, sonra üç tel geçişli toplam yedi adet ve tüm teller arasında geçiş yapılarak çalınması istenen bir adet egzersiz yazılmıştır. Açık tel yay egzersizlerinde kullanılan nota değerlerinin %63’ü birlik, %12’si ikilik, %25’inin dörtlük nota değerlerinden oluştuğu görülmektedir (Simandl, 1904: 6-7). Açık teller üzerindeki bu alıştırmalar, yayın doğru konumu ve kullanımına yönelik egzersizlerle birlikte, yay üzerinde sağlam ve zarif bir hakimiyet elde edilene kadar uygulanmalıdır. Tüm tellerin geçişli olarak kullanıldığı egzersiz şekil 4’te gösterilmektedir (Simandl, 1904, s. 7).

Exercise on the G, D, A and E String
in Whole, Half and Quarter notes. | Übung auf der G, D, A und E Saite
in Ganzen, Halben und Viertelnoten.



Şekil 4. Sol, Re, La ve Mi boş tellerinin geçişli olarak kullanıldığı; birlik, ikilik ve dörtlük nota değerleriyle yazılmış egzersiz örneği (Simandl, 1904, s. 7).

Açık tel egzersizlerinden sonra pozisyonların tanımı, kullanılan işaretlerin açıklamaları, parmak kullanımı üzerine açıklayıcı notlar ve parmaklar için kullanılan işaretlerle ilgili açıklamalar yer almaktadır. Metot yarım pozisyon yaklaşımında ilerlemektedir. Etüt numaraları her pozisyon geçişinde baştan başlamaktadır.

“Olağan” veya “Yarım Pozisyon” Yaklaşımı

Birinci parmağın tuşede açık telden yarım perde yukarıda konumlanması “olağan” veya “yarım pozisyon” olarak adlandırılmaktadır. Buna diğer parmaklar da eklendiğinde, bu pozisyonda üç yarım perde oluşmuş olacaktır. Tüm tellerde sırasıyla 0-1-2-4 parmak numaraları kullanılarak yarım pozisyon yaklaşımı uygulanmaktadır (Simandl, 1904, s. 8).

On the G String. | Auf der G Saite. On the D String. | Auf der D Saite.

G. Gsharp. A. Asharp. G. Aflat. A. Bflat.
g gis a ais g as a b

D. Dsharp. E. Esharp. D. Eflat. E. F.
d dis e eis d es e f

On the A String. | Auf der A Saite. On the E String. | Auf der E Saite.

A. Asharp. B. Bsharp. A. Bflat. B. C.
a ais b bis a b as

E. Esharp. Fsharp. Fdouble sharp. E. F. Gflat. G.
e eis fis fisis e f ges g

Şekil 5. Yarım pozisyon yaklaşımı konusunda notaların kendilerinin ve anarmoniklerinin her tel üzerinde tanıtımı (Simandl, 1904, s. 8).

Şekil 5'te yarım pozisyon yaklaşımı konusunda kullanılacak olan notaların kendileri ve portede görünebilecek anarmonikleri tanıtılmaktadır. Notaların tanıtımından sonra her tel üzerinde birer adet ve dört telin bağlantısının sağlanması için tüm tellerin kullanıldığı yedi adet yarım pozisyon yaklaşımı uygulanan egzersiz yazılmıştır. İlk dört egzersiz atonaldir. Beşinci egzersizden önce Fa Majör Gam tanıtılmış, beşinci ve altıncı egzersizler Fa Majör tonunda yazılmıştır. Kullanılması istenen parmak numaraları gam üzerinde mevcuttur. Egzersizlerde yer alan notalar; dörtlük, ikilik, noktalı ikilik ve birlik nota değerlerindedir. Yedinci egzersizden hemen önce Si Bemol Majör Gam tanıtılmış olup, bu egzersiz Si Bemol Majör tonunda yazılmıştır. Bu egzersizde kullanılması istenen parmak numaraları gam üzerinde mevcuttur. Egzersizler tüm aralıkları içermektedir ve notaların parmak numaraları yazılmamıştır. 4/4 ve sebare zaman birimleri bu pozisyonun egzersizlerinde tanıtılmıştır.

1. Pozisyon

El yarım pozisyonundan bir yarım perde yukarı kaydırıldığında 1. pozisyona yerleşmiş olmaktadır (Simandl, 1904, s. 11). Şekil 6'da bu konuda kullanılacak olan notaların kendileri ve portede görünebilecek anarmonikleri tanıtılmaktadır.

On the G String. | Auf der G Saite. On the D String. | Auf der D Saite.

A. Asharp. B. A. Bflat. Cflat. Dflat.
a ais b a b as

E. Esharp. Fsharp. Fflat. F. Gflat. G.
e eis fis fea f ges g

On the A String. | Auf der A Saite. On the E String. | Auf der E Saite.

B. Bsharp. Csharp. Cflat. C. Dflat. D.
b bis cis ces c des

Fsharp. G. Gsharp. Gflat. G. Aflat.
fis g gis ges g as

Şekil 6. 1. pozisyon konusunda notaların kendilerinin ve anarmoniklerinin her tel üzerinde tanıtımı (Simandl, 1904, s. 11).

Bu kısa tanıtımın devamında tek tek her tel için birer adet 1. pozisyon egzersizi yazılmıştır (Simandl, 1904, s. 11). Sonrasında tüm tellerdeki 1. pozisyon notalarının bağlantısını içeren beş adet egzersiz yazılmıştır. Birinci egzersiz atonaldir ve hemen ardından Sol Majör Gam tanıtılmıştır. Sonrasındaki dört egzersiz Sol Majör tonundadır (Simandl, 1904, s. 12). Bu egzersizleri yarım pozisyon ve 1. pozisyonun notalarını içeren dört adet egzersiz takip etmektedir.



Şekil 7. Yarıml pozisyon ve 1. pozisyonun notalarını içeren egzersizlerde yer alan pozisyon bilgilendirmeleri ve parmak numaraları (Simandl, 1904, s. 13).

Şekil 7’de yarıml pozisyon ve 1. pozisyonun notalarını içeren egzersizlerde yer alan pozisyon bilgilendirmeleri ve parmak numaraları gösterilmektedir. “H.P.” işareti yarıml pozisyonda çalınması gereken notaları, “I” 1. pozisyonda çalınması gereken notaları ifade etmektedir.

2. Pozisyon

El, 1. pozisyondan bir buçuk perde yukarı taşındığında 2. pozisyona yerleşmektedir (Simandl, 1904, s. 14). Açıklamadan sonra şekil 8’de görülmekte olduğu gibi her telde 2. pozisyonda yer alan notalar isimleri, parmak numaraları, buldukları teller ve anarmonikleri ile gösterilmiştir.



Şekil 8. 2. pozisyonda yer alan notaların kendilerinin ve anarmoniklerinin tanıtımı (Simandl, 1904, s. 14).

Her tel için birer adet, sadece 2. pozisyonundaki notaları içeren atonal egzersiz yazılmış olup, her bir egzersiz ikilik ve birlik nota değerlerinden oluşmaktadır. Bu egzersizleri, tellerin geçişli olarak kullanıldığı ve sadece 2. pozisyonda kullanılan notaların yer aldığı dört adet atonal egzersiz takip etmektedir. 3/2’lik zaman birimi ilk kez bu pozisyonun üçüncü egzersizinde yer almış, sonrasında Do Majör Gam tanıtılmıştır. Yazılan gamda çalınması istenen notaların pozisyon bilgileri ve parmak numaraları şekil 9’da mevcuttur. Bu gamın tanıtımını Do Majör tonunda yazılmış, 1. ve 2. pozisyona ait notaları içeren iki adet egzersiz takip etmektedir.



Şekil 9. Do Majör Gam'ın öğrencilere tanıtılışı (Simandl, 1904, s. 15).

Yarıml ve 1. Pozisyon İle Bağlantılı Olarak 2. Pozisyonundaki Senkoplu Notalar Üzerine Egzersizler

“Bir ölçünün hafif vuruşu üzerinde tanıtılan ve ağır bir vuruşla bağlantılı olan notalar senkoplu notalar olarak tasarlanmıştır. Senkoplu notalar çeşitli şekillerde yazılabilirken, çalma şekilleri her zaman aynı kalmaktadır. Bir hafif

veya ağır vuruşun tek bir notada senkoplanması ya da hafif vuruş notasının bir sonraki notaya veya uzatma noktasına bağlı olup olmadığı önemsizdir. Ölçünün senkoplu iki kısmı her zaman tek bir yayda çalınmalı ve her senkoplu notanın hafif vuruşu belirgin bir şekilde vurgulanmalıdır (Simandl, 1904, s. 16).” Bu konu ile her biri bir senkop çeşidini tanıtan üç adet, senkoplu notaların üç versiyonunu da içeren bir adet egzersiz yazılmıştır. Senkoplama örnekleri şekil 10, 11, 12 ve 13’te gösterilmektedir (Simandl, 1904, s. 16).



Şekil 10. Ölçünün hafif ve ağır vuruşlarının tek bir nota ile senkoplanması örneği (Simandl, 1904, s. 16).



Şekil 11. Senkoplu notaların bağ ile birleştirilmesi örneği (Simandl, 1904, s. 16).



Şekil 12. Ölçünün güçlü vuruşu nokta ile gösterilirken, bu noktanın uzatma bağı kullanılarak zayıf vuruşa bağlanması örneği (Simandl, 1904, s. 16).



Şekil 13. Senkoplu notaların üç versiyonunu da içeren egzersizden bir kesit (Simandl, 1904, s. 17).

2. ve 3. Pozisyon Arasında Bir “Ara Pozisyon”

Bu ara pozisyon, 2. pozisyondan yarım perde daha yüksektedir. Şekil 14’te bu pozisyonda yer alan notalar, nota isimleri, parmak numaraları, buldukları teller ve anarmonikleri ile gösterilmiştir (Simandl, 1904, s. 18).



Şekil 14. 2. ve 3. pozisyon arasındaki ara pozisyon notalarının kendilerinin ve anarmoniklerinin tanıtımı (Simandl, 1904, s. 18).

Notaların tanıtımını, her tel için sadece bu ara pozisyonun notalarını içeren birer adet, toplam dört adet egzersiz ve tüm teller kullanılarak yazılmış iki adet egzersiz takip etmektedir. Bu egzersizler dördlük, ikilik ve birlik nota değerlerinden oluşmaktadır (Simandl, 1904, s. 18).



Şekil 15. 2. ve 3. pozisyon arasında, yarım ve 1. pozisyon ile bağlantılı yazılmış egzersiz örneği (Simandl, 1904, s. 19).

Şekil 15'de 2. ve 3. pozisyon arasında yer alan ara pozisyonun, yarım ve 1. pozisyonla bağlantısını içeren egzersizlerden iki tanesi gösterilmektedir. Bu konuda yedi adet egzersiz yazılmıştır. Egzersizlerde notaların hangi pozisyonda ve hangi parmak numarası ile çalınması gerektiği nota üzerinde gösterilmektedir. İlk üç egzersiz atonaldir. Üçüncü egzersizden sonra Re Bemol Majör Gam tanıtılmış, dördüncü ve beşinci egzersizler bu tonda yazılmıştır. Bu egzersizlerde sekizlik, dörtlük, ikilik, noktalı ikilik ve birlik notalar kullanılmaktadır. Sonrasında La Bemol Majör Gam tanıtılmış, altıncı ve yedinci egzersizler bu tonda yazılmıştır. Bu egzersizlerde sekizlik, dörtlük, ikilik ve noktalı ikilik notalar kullanılmaktadır. 3/4'lük zaman birimi ilk kez bu pozisyonun yedinci egzersizinde tanıtılmıştır.

3. Pozisyon

3. pozisyon, 2. pozisyondan bir tam perde, 2. ve 3. pozisyon arasında yer alan ara pozisyondan ise bir yarım perde yukarıdadır. Şekil 16'da bu pozisyonda yer alan notalar, nota isimleri, parmak numaraları, buldukları teller ve anarmonikleri ile gösterilmiştir (Simandl, 1904, s. 21).



Şekil 16. 3. pozisyon notalarının kendilerinin ve anarmoniklerinin tanıtımı (Simandl, 1904, s. 21).

Notaların tanıtımının ardından, her tel için sadece 3. pozisyon notalarını içeren birer, toplam dört adet egzersiz, ardından tüm tellerin kullanımının dahil edildiği, sadece 3. pozisyonun notalarını içeren iki adet egzersiz yazılmıştır. Bu egzersizleri önceki pozisyonlarla birlikte 3. pozisyonun da notalarını içeren yedi adet egzersiz takip etmektedir. İlk altı egzersiz dörtlük ve ikilik notalardan oluşmaktadır. İlk üç egzersiz atonal, dördüncü egzersiz Si Bemol Majör tonundadır. Bu egzersizin ardından Re Majör Gam tanıtılmış, beşinci ve altıncı egzersizler bu tonda yazılmıştır. Yedinci egzersizden hemen önce La Majör Gam tanıtılmış, son egzersiz bu tonda yazılmıştır. Yedinci egzersiz diğer egzersizlerden farklı olarak sekizlik, dörtlük, noktalı dörtlük ve ikilik nota değerlerini içermektedir. Şekil 17'te gösterilmekte olduğu gibi egzersizlerde kullanılması istenen parmak numaraları ve pozisyon bilgileri nota üzerinde yer almaktadır.



Şekil 17. 3. pozisyonun yedinci egzersizinden bir kesit (Simandl, 1904, s. 23).

3. ve 4. Pozisyon Arasında Bir “Ara Pozisyon”

On the G String. | Auf der G Saite. On the D String. | Auf der D Saite.

D flat. D. E flat. C sharp. C double sharp. D sharp. A flat. A. B flat. G sharp. G double sharp. A sharp.
des d es cis cisis dis as a b gis gisis ais

On the A String. | Auf der A Saite. On the E String. | Auf der E Saite.

E flat. E. F. D sharp. D double sharp. E sharp. B flat. B. C. A sharp. A double sharp. B sharp.
es e f dis disis eis b h c ais aisis ais

Şekil 18. 3. ve 4. pozisyon arasındaki ara pozisyon notalarının kendilerinin ve anarmoniklerinin tanıtımı (Simandl, 1904, s. 24).

Bu pozisyonda el 3. pozisyondan bir yarım perde yukarıya taşınmalıdır. Şekil 18’de bu pozisyonda yer alan notalar, nota isimleri, parmak numaraları, buldukları teller ve anarmonikleri ile gösterilmiştir. Her telde ayrı ayrı sadece bu ara pozisyonun notaların içeren birer adet, toplam dört adet egzersiz, hemen ardından bu ara pozisyonun tüm tellerde kullanımını içeren iki adet egzersiz yazılmıştır. Bu egzersizler ikilik ve birlik nota değerlerinden oluşmaktadır (Simandl, 1904, s. 24).

E flat Major Scale. | Es dur Scala.

Şekil 19. 3. ve 4. pozisyon arasındaki ara pozisyonun kullanımı ile Mi Bemol Majör Gam (Simandl, 1904, s. 25).

B flat Major Scale. | B dur Scala.

Şekil 20. 3. ve 4. pozisyon arasındaki ara pozisyonun kullanımı ile Si Bemol Majör Gam (Simandl, 1904, s. 26).

Şekil 19’da görülmekte olan Mi Bemol Majör Gam’ın tanıtılmasının ardından önceki pozisyonlarla birlikte, 3. ve 4. pozisyon arasındaki ara pozisyonun da kullanımını içeren egzersizlerden ilk üç tanesi bu tonda yazılmıştır. Bu egzersizler dörtlük ve ikilik nota değerlerini içermektedir. Şekil 20’de gösterilmekte olan Si Bemol Majör Gam’ın tanıtılmasının ardından dördüncü, beşinci ve altıncı egzersiz bu tonda yazılmıştır. Bu tonda yazılan egzersizlerde ilk üç egzersizden farklı olarak sekizlik, noktalı ikilik ve birlik nota değerleri de kullanılmıştır.

4. Pozisyon

Bu pozisyon, 3. pozisyondan bir tam, 3. ve 4. pozisyon arasındaki ara pozisyondan yarım perde yukarıdadır.

On the G String. | Auf der G Saite. On the D String. | Auf der D Saite.

D. E flat. E. D. D sharp. D double sharp. A. B flat. B. A. A sharp. A double sharp.
d es e d dis distis a b h a aisis atisis

On the A String. | Auf der A Saite. On the E String. | Auf der E Saite.

E. F. G flat. E. E sharp. F sharp. B. C. D flat. B. B sharp. C sharp.
e f ges e eis fis h c des h his ois

Şekil 21. 4. pozisyon notalarının kendilerinin ve anarmoniklerinin tanıtımı (Simandl, 1904, s. 27).

Şekil 21’de bu pozisyonda yer alan notalar, nota isimleri, parmak numaraları, buldukları teller ve anarmonikleri ile gösterilmiştir. Notaların tanıtımının ardından, her tel için sadece 4. pozisyon notalarını içeren birer, toplam dört adet egzersiz, ardından tüm tellerin kullanımının dahil edildiği, sadece 4. pozisyonun notalarını içeren iki adet egzersiz yazılmıştır (Simandl, 1904, s. 27). Tüm geçmiş pozisyonların kullanıldığı egzersizlerden ilk üç tanesi Do majör tonundadır. Bu egzersizlerin hemen ardından Mi Majör Gam iki oktav kullanılarak tanıtılmış, dörtlük ve ikilik nota değerlerinden oluşan dördüncü egzersiz bu tonda yazılmıştır. Şekil 22’de gösterilmekte olan Si Majör Gam’ın tanıtılmasının ardından beşinci, altıncı ve yedinci egzersizler; sekizlik, dörtlük, ikilik, noktalı ikilik ve birlik nota değerleri kullanılarak bu tonda yazılmıştır (Simandl, 1904, s. 29).

B Major Scale. | H dur Scala.

or oder h.P. g.L. h.P. g.L.

Şekil 22. Si Majör Gam’ın çalınışında kullanılabilecek iki farklı pozisyon şeklinin tanıtımı (Simandl, 1904, s. 28).

5. Pozisyon

Bu pozisyon 4. pozisyondan yarım perde yukarıdadır. Bu ve sonraki iki pozisyonda, şimdiye kadar sapın ortası boyunca yer alan başparmak, artık yavaş yavaş sapın sol tarafına doğru hareket ederek yerini değiştirmektedir.

On the G String. | Auf der G Saite. On the D String. | Auf der D Saite.

E flat. E. F. D sharp. D double sharp. E sharp. B flat. B. C. A sharp. A double sharp. B sharp.
es e f dis distis eis b h c aisis aisis his

On the A String. | Auf der A Saite. On the E String. | Auf der E Saite.

F. G flat. G. E sharp. F sharp. F double sharp. C. D flat. D. B sharp. C sharp. C double sharp.
f ges g eis fis fisis c des d his cis oisis

Şekil 23. 5. pozisyon notalarının kendilerinin ve anarmoniklerinin tanıtımı (Simandl, 1904, s. 30).

Şekil 23’de bu pozisyonda yer alan notalar, nota isimleri, parmak numaraları, buldukları teller ve anarmonikleri ile gösterilmiştir. Notaların tanıtımının ardından, her tel için sadece 5. pozisyon notalarını içeren birer, toplam dört adet egzersiz, ardından tüm tellerin kullanımının dahil edildiği, sadece 5. pozisyonun notalarını içeren iki adet egzersiz yazılmıştır (Simandl, 1904, s. 30). Bu egzersizleri takiben önceki pozisyonların da dahil edildiği sekiz adet egzersiz

görülmektedir. Egzersizlerin ilk üç tanesi Fa Majör tonunda, dördüncü ve beşinci egzersiz atonaldir. İlk beş egzersizde sadece dörtlük ve ikilik nota değerleri ve ikili aralıklar kullanılmaktadır. Yanaşık seslerden oluşan bu egzersizlerin, tel ve pozisyon geçişleri sırasında oluşabilecek entonasyon hatalarını önlemeye yönelik olduğu düşünülmektedir. Altıncı egzersiz Si Bemol Majör tonunda olup, çoğunluğu ikilik olan çeşitli aralıkları içermekle birlikte, 6/8'lik zaman biriminde; sekizlik, dörtlük ve noktalı dörtlük nota değerlerinden oluşmaktadır. Metotta bu zaman birimi ilk kez bu konunun altıncı egzersizinde gösterilmektedir. Bu egzersizin ardından ikinci oktavdan Fa Majör Gam tanıtılmıştır. Yedinci ve sekizinci egzersizler Fa Majör tonunda olup; sekizlik, dörtlük, noktalı dörtlük ve noktalı ikilik nota değerlerini içermektedir. Şekil 24'de görülmekte olan aynı pozisyonda ancak farklı tellerdeki notaların çalımı teknik zorluk olarak öne çıkmakta ve dikkatli çalışma gerektirmektedir.



Şekil 24. 5. pozisyon konusunun 8 numaralı egzersizinden bir kesit (Simandl, 1904, s. 32).

5. ve 6. Pozisyon Arasında Bir “Ara Pozisyon”

Bu pozisyon 5. pozisyondan yarım perde yukarıda yer almaktadır (Simandl, 1904, s. 33).



Şekil 25. 5. ve 6. pozisyon arasındaki ara pozisyon notalarının kendilerinin ve anarmoniklerinin tanıtımı (Simandl, 1904, s. 33).

Şekil 25'te görüldüğü gibi, her telde notalar; isimleri, parmak numaraları ve anarmonikleri ile tanıtıldıktan sonra, her bir tel için ayrı ayrı, sadece bu pozisyonun notalarını içeren birer adet egzersiz yazılmıştır. Sonrasında tüm tellerde sadece bu ara pozisyonun notalarını içeren iki adet egzersiz yazılmıştır. Bu egzersizlerde dörtlük, ikilik, noktalı ikilik, birlik ve noktalı birlik nota değerleri kullanılmıştır. Bu egzersizleri takiben önceki pozisyonların da dahil edildiği altı adet egzersiz görülmektedir. Egzersizlerin ilk üç tanesi atonaldir. Şekil 26'da yer alan Fa Diyez Majör Gam'ın iki oktav olarak tanıtılmasının ardından yazılmış olan dördüncü, beşinci ve altıncı egzersizler bu tondadır (Simandl, 1904, s. 34).



Şekil 26. 5. ve 6. pozisyon arasındaki ara pozisyonun kullanımı ile iki oktav Fa Diyez Majör Gam (Simandl, 1904, s. 34).

6. Pozisyon

Bu pozisyon, 5. pozisyondan bir tam perde veya 5. ve 6. pozisyonların arasındaki ara pozisyondan yarım perde yukarıda yer almaktadır. Elin mümkün olduğu kadar uygun ve pratik bir pozisyona getirilmesi için bu pozisyondan itibaren dördüncü parmak yerine üçüncü parmak kullanılmaktadır. Bu pozisyonda tellere yalnızca *pizzicato* ve *fortissimo* pasajlarda üçüncü parmakla basılması tavsiye edilmektedir, çünkü bu noktada açık telin oktavı *flageolet* olarak sadece tele dokunularak üretilmektedir. Tel üçüncü parmakla sıkıca bastırıldığında, üçüncü parmak birinci ve ikinci parmak ile desteklenmelidir; ancak oktav *flageolet* olarak alınırsa, birinci ve ikinci parmakların hafifçe yükseltilerek sadece tele değmesi gerekmektedir (Simandl, 1904, s. 36).



Şekil 27. 6. pozisyon notalarının kendilerinin ve anarmoniklerinin tanıtımı (Simandl, 1904, s. 36).

Şekil 27’de 6. pozisyonda yer alan notalar, nota isimleri, parmak numaraları, buldukları teller ve anarmonikleri ile gösterilmiştir. Notaların tanıtımının ardından, her tel için sadece 6. pozisyon notalarını içeren birer, toplam dört adet egzersiz, ardından tüm tellerin kullanımının dâhil edildiği ve sadece 6. pozisyonun notalarını içeren iki adet egzersiz yazılmıştır (Simandl, 1904, s. 36). Bu egzersizleri takiben önceki pozisyonların da dâhil edildiği sekiz adet egzersiz görülmektedir. Egzersizlerin ilk beş tanesi atonal olmakla birlikte, dörtlük, ikilik ve birlik nota değerlerinde yazılmış, çoğunlukla yanaşık seslerden oluşmaktadır. Şekil 28’de gösterilen Sol Majör Gam’ın iki oktav olarak tanıtılmasının ardından sonraki üç egzersiz sekizlik, dörtlük, noktalı dörtlük ve ikilik nota değerleri kullanılarak Sol Majör tonunda yazılmıştır (Simandl, 1904, s. 38).



Şekil 28. 6. pozisyon konusunda Sol Majör Gam’ın iki oktav olarak tanıtılması (Simandl, 1904, s. 37).

6. ve 7. Pozisyon Arasında Bir “Ara Pozisyon”

Bu ara pozisyon, 6. pozisyondan yarım perde daha yukarıda yer almaktadır. Sol ve Re tellerinin konumu ve çalınması sırasında birinci, ikinci ve üçüncü parmaklar kullanılmaktadır. Bu ara pozisyonda açık telin oktav doğuşkanının duyulmasını önlemek için üçüncü parmakla birlikte, ikinci parmak da bastırılmalıdır. Aksi halde doğuşkan ses duyulacaktır. Bu pozisyonda ikinci parmağın konumunun yanlış yerleştirilmesi nedeniyle üçüncü parmağın da hatalı yerleştirilmesi söz konusu olabilmektedir. La telinde yalnızca birinci ve ikinci parmak kullanılabilir, çünkü üçüncü parmağın uzunluğu ve gücü, bu kalın telin tuşe üzerine tatmin edici bir şekilde basılmasına izin vermeyecektir. Mi teli bu ara pozisyonda kullanılmamaktadır. Bu zamana kadar sapın sol tarafında bulunan başparmak, şimdi aynı pozisyonda tuşenin yan tarafına doğru hareket ettirilmiştir. Bu ve sonraki pozisyonların başparmak pozisyonunda çalınması gerektiğine dikkat edilmesi gerekmektedir. Öğrencilere bu ara pozisyonun parmaklarında ustalaşması tavsiye edilmektedir, aksi takdirde 6. ve 7. pozisyon arasında yer alan hızlı pasajların çalınması çok zor veya imkânsız hale gelmektedir (Simandl, 1904, s. 39).

On the G String. | Auf der G Saite. On the D String. On the A String.
Auf der D Saite. Auf der A Saite.

Fsharp. Fdouble sharp. Gsharp. Gflat. A. Aflat. Csharp. Cdouble sharp. Dsharp. Dflat. D. Eflat. Gsharp. Gdouble sharp. Aflat. A
fis fisis gis gas g as cis cisis dis des d es gis gisis as a

Şekil 29. 6. ve 7. pozisyon arasındaki ara pozisyon notalarının kendilerinin ve anarmoniklerinin tanıtımı (Simandl, 1904, s. 39).

Şekil 29’da Sol, Re ve La telinde notaların yerleri, isimleri, parmak numaraları ve anarmonikleri gösterilmiştir. Her telde sadece bu ara pozisyonun notalarını içeren birer adet egzersizin ardından, üç telin de geçişli olarak kullanılmasını sağlayan ve sadece bu ara pozisyonun notalarını içeren iki adet egzersiz daha yazılmıştır (Simandl, 1904, s. 39). Bu egzersizleri takiben önceki pozisyonların da dâhil edildiği altı adet egzersiz görülmektedir. Egzersizlerin ilk iki tanesi atonal olmakla birlikte, dördlük ve ikilik nota değerlerini içermektedir. La Bemol Majör Gam’ın bir oktav olarak tanıtılmasının ardından üçüncü, dördüncü, beşinci ve altıncı egzersizler bu tonda; sekizlik, dördlük, ikilik ve noktalı ikilik nota değerleri kullanılarak yazılmıştır. Şekil 30’da gösterilmekte olan kesitte yer alan altıncı egzersizde senkop kullanımı sıkça görülmektedir.

Şekil 30. 6. ve 7. pozisyon arasındaki ara pozisyon konusunun 6. egzersizinde yer alan senkop kullanımı örneği (Simandl, 1904, s. 41).

7. Pozisyon

Bu pozisyon 6. pozisyondan bir tam, 6. ve 7. pozisyon arasındaki ara pozisyondan yarım perde daha yüksekte yer almaktadır. Önceki pozisyonda olduğu gibi birinci, ikinci ve üçüncü parmaklar Sol teli üzerinde kullanılmakta ve üçüncü parmak notaları doğru şekilde üretmek için yeterli uzunlukta olmadığından, Re ve La teli için yalnızca birinci ve ikinci parmak kullanılmaktadır. Bu pozisyonda da doğuşkan olarak alınabilecek açık telin oktavı, ikinci ve üçüncü parmakların kendi aralıklarını net ve kesin bir şekilde üretebilmesi için birinci parmakla dokunarak değil, tuşe üzerinde doğru bir şekilde bastırılarak çalınması gerekmektedir.

On the G String. | Auf der G Saite. On the D String. On the A String.
Auf der D Saite. Auf der A Saite.

G. A flat. A. Fdouble sharp. Gsharp. Gdouble sharp. D. E flat. Cdouble sharp. Dsharp. A. B flat. G dou. sharp. A sharp.
g as a fisis gis gisis d es cisis dis a b gisis ais

Şekil 31. 7. pozisyon notalarının kendilerinin ve anarmoniklerinin tanıtımı (Simandl, 1904, s. 42).

Şekil 31’de, 7. pozisyonda Sol, Re ve La telinde kullanılan notaların yerleri, isimleri, parmak numaraları ve anarmonikleri gösterilmiştir. Bu kısa tanıtımın ardından her telde sadece 7. pozisyon notalarını içeren birer adet egzersiz görülmektedir. Sonrasında sadece 7. pozisyon notalarını içeren ve üç telin de geçişli olarak kullanılmasını gerektiren iki adet egzersiz yazılmıştır (Simandl, 1904, s. 42). Bu egzersizleri takiben önceki pozisyonların da dâhil edildiği altı adet egzersiz görülmektedir. İlk iki egzersiz atonal olmakla birlikte çoğunluğu yanaşık sesler olan dördlük ve ikilik notalar kullanılarak yazılmıştır. Sekizlik ve dördlük nota değerlerinden oluşan üçüncü egzersiz La Majör Gam’ın tanıtılmasının ardından, bu tonda yazılmıştır. Do Diyez Majör Gam’ın bir oktav olarak tanıtılmasının ardından yazılan dördüncü

egzersiz, dörtlük ve ikilik nota değerleri kullanılarak yazılmıştır. Sol Bemol Majör Gam'ın iki oktavlık kullanımının tanıtılmasının ardından yazılan beşinci egzersiz, çoğunlukla yanaşık notalardan oluşmakla birlikte, sekizlik ve dörtlük nota değerlerinden oluşmaktadır. Do Bemol Majör Gam'ın tanıtılmasının ardından bölümün son egzersizi olan altıncı egzersiz, dörtlük ve ikilik nota değerleri kullanılarak yazılmıştır (Simandl, 1904, s. 44).

SONUÇ

New Method for the Double Bass metodunun, 1. kitabının, 1. bölümünde yapılan analiz sonucunda ulaşılan sonuçlar aşağıda listelenmiştir:

- Toplam 155 adet egzersiz yer almaktadır.
- Kitap yarım ton yaklaşımıyla yazılmış, tüm pozisyonlar bu yaklaşım üzerinden açıklanmıştır.
- Her pozisyon için kullanılacak olan notalar nota isimleri, parmak numaraları, buldukları teller ve anarmonikleri ile tanıtılmaktadır.
- Yeni pozisyon tanıtımında sırasıyla, her tel için; tüm tellerin geçişli olarak kullanıldığı; sadece yeni pozisyonun notalarını içeren ve önceki pozisyonların da yeni pozisyonun kullanımına dâhil edildiği egzersizler yazılmıştır.
- Egzersizlerde sadece sekizlik, dörtlük, noktalı dörtlük, ikilik, noktalı ikilik, birlik ve noktalı birlik nota değerleri yer almaktadır.
- Egzersizler, sol elde yer alan pozisyonların çalışılması amaçlanarak yazılmıştır. Sağ el tekniklerine bu bölümde yer verilmemiştir.
- Nüanslarla ilgili herhangi bir bilgi verilmemiş ve uygulaması yapılmamıştır.
- Doğuşkan seslere dair 6. pozisyon konusunda kısa bir bilgi yer almaktadır. Diğer pozisyonlarda doğuşkan seslerin uygulamalarına yer verilmemiştir.
- Metronom kullanımı veya tempo referansları metotta yer almamaktadır.
- Egzersizlerde 3/4, 4/4, sebare, 3/2 ve 6/8 zaman birimlerinin kullanıldığı görülmektedir.
- Pozisyon tanıtımlarında sadece majör gamlar yer almaktadır. Sırasıyla; Fa Majör, Si Bemol Majör, Sol Majör, Do Majör, Re Bemol Majör, La Bemol Majör, Re Majör, La Majör, Mi Bemol Majör, Si Bemol Majör, Mi Majör, Si Majör, Fa Majör Gam (iki oktav), Fa Diyez Majör, Sol Majör Gam (iki oktav), yeniden La Bemol Majör (bir oktav inceden), yeniden La Majör (bir oktav inceden), Do Diyez Majör, Sol Bemol Majör ve Do Bemol Majör tanıtılmıştır.
- Metotta arpej çalışmaları yer almamaktadır.

New Method for the Double Bass, kontrbas eğitimi için sıkça kullanılan metotlar arasında yer almaktadır. Metodun 1. bölümünde yer alan sol el tekniklerine dair uygulanan etütler ve egzersizler, sol elin temel tutuş pozisyonunu amaçlamaktadır. Bu etütler, aralıklı ve ardışık seslerden oluşan tonal ve atonal çalışmalar ile entonasyon becerisinin kazanılmasını ve doğru şekilde uygulanmasını hedeflemektedir. Ayrıca metotta pozisyonların hem tek başına, hem de birbirleriyle geçişler yaparak kullanılabilmesi gibi sol el tekniği için gerekli olan teknik çalışmalar detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Metodun 1. bölümünün amacı, kontrbas çalmaya yeni başlayan bir öğrencinin, enstrümanın özelliklerini belli bir mantık çerçevesinde anlayabilmesini sağlamaktır. Bu doğrultuda değerlendirildiğinde, yarım pozisyon yaklaşımında yazılan egzersizlerin melodik olmaması sorun teşkil etmemektedir. Tüm majör gamlar ve pozisyonlar öğrenilene kadar *detache* yay tekniği kullanılmıştır. Metotta yer alan egzersizlerin aşamalı olarak, basitten karmaşığa doğru sıralı biçimde yazılmış olması sebebiyle çalışmaların sıralı bir şekilde takip edilmesi önerilmektedir. Bu çalışmada yapılan analiz, eğitimlere metot hakkında derinlemesine bilgi sunarak kullanım kolaylığı sağlamayı amaçlamaktadır. Kontrbas eğitiminin, *New Method for the Double Bass* metodunun yanı sıra, kazanımlarla uyumlu eşlikli parçalar ve melodik etütlerin kullanılması, nüansların uygulanmasına yönelik çalışmalar yapılması, farklı tempolara uyum sağlanması, doğuşkan seslerin uygulamalarının yapılması, minör gamların öğrenilmesi, günlük çalışmalarda gamlarla birlikte arpej egzersizlerine yer verilmesi ve sağ el tekniklerinin kazanımlarının sağlanması için farklı metotlarla desteklenmesi gerektiği düşünülmektedir. Metotta pozisyon bilgisi son derece detaylı ve etkili bir şekilde sunulmakta olup, bu metodun kontrbas literatüründe önemli bir kaynak olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarların ORCID ID'si / ORCID ID of the authors

Hande TOKGÖZ 0009-0003-8339-178X

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Almeida, I. P. de (2015) *Estudos iniciais do contrabaixista acustico: comparativo dos metodos Bille, Simandl e Rollez*. (Lisans Tezi). Universidade de Brasillia, Brazil.
- Arıkan, R. (2007). *Araştırma teknikleri ve rapor hazırlama*. (6. Baskı). Ankara: Asil Yayın Dağıtım.
- Güven, D. E., Çevik, D. B., Canbey, E. G., & Snapper, E. K. (2012). Çocuklara yönelik piyano eğitimi başlangıç metotları üzerine bir değerlendirme. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 158-164.
- Leavitt, T. (1997). *The status of Contrabass Instruction at Selected Colleges and Universities in the United States of America*. (Doktora Tezi). Graduate School of The Ohio State University Musical Arts Department, USA.
- Özşen, B. & Çelenk, K. (2020). Mesleki Müzik Eğitimi kurumlarındaki kontrbas eğitiminin çeşitli değişkenler açısından incelenmesi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26 (Müzik Özel Sayısı), 374-389.
- Över, G. (2013). *Edouard NANY Kontrbas Etiüt Kitabının Tekniksel Analizi*. (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Karasar, N. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemi*. (20. Baskı). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Karayazgan, H. C. (2024) *F. Simandl "New Method for the double bass" Metodu'nun hedef ve hedef davranışlar yönünden incelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Burdur.
- Keskin, S. İ. (2018) *Lajos Montag Kontrbas Metodu'nun (1) teknik açıdan incelenmesi*. (Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Kwiathowska, M. (2016) *Technical Exercises For Double Bass: A study of selected methods and their effect on the development of performance technique*. (Yüksek Lisans Tezi). Orchestra Symphonic Performance Academy of Music and Drama, University of Gothenburg, Sweden.
- Say, A. (2002). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Simandl, F. (1904). *New Method for the Double Bass*. New York: Carl Fischer,
- Simandl, F. (1964). "New Method for The Double Bass", Book 1, edited by Lucas Drew, New York: Carl Fischer
- Smentkowski, N. (2023). *Old music, new technique: using medieval music to teach Half Position on the double bass*. (Doktora Tezi). Florida State University College of Music, USA.
- TDK. (2020). Metot. Türk Dil Kurumu (TDK) Türkçe Sözlük. Ankara: TDK Yayınları.
- Tokgöz, H. (2019). *Kontrabas çalmaya yeni başlayanlar için sağ el ve sol el teknikleri, duruş pozisyonları, metod ve egzersiz önerileri*. (Sanatta yeterlilik tezi). İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, İstanbul.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. 7. Baskı, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Atıf Biçimi / How cite this article

Tokgöz, H. (2024). Detailed Analysis of the First Chapter of "New Method for the Double Bass" (Franz Simandl), Book 1. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 332–348. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1523172>

Igor Stravinsky'nin “*Concerto for Piano and Winds*” Adlı Eserinin Birinci Bölümünün İncelenmesi

The Analysis of the First Movement of Igor Stravinsky's “*Concerto for Piano and Winds*”

Mahmut YONTAR¹ 

¹İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Kompozisyon Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Mahmut YONTAR

E-posta / E-mail : myontar79@gmail.com

ÖZ

Bu çalışma, Igor Stravinsky'nin neoklasik dönem eseri olan “*Concerto for Piano and Winds*” adlı eserinin birinci bölümünü müzikal ve yapısal açıdan analiz etmektedir. Eserin müzikal yapısını detaylıca inceleyerek, Stravinsky'nin konçerto türüne katkılarını ve bu eserin neoklasik yaklaşım içindeki yerini ortaya koymaktadır. Analiz, nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi teknikleriyle gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın amacı, eserin nota ve ses kaydını inceleyerek yapısal özellikleri ve öne çıkan müzikal unsurları belirlemektir. Bulgular, Stravinsky'nin armonik yapılar ve müzikal malzemeler üzerindeki öznel yaklaşımlarını ve bu eserle beraber konçerto türüne getirdiği yenilikçi bakış açılarını göstermektedir. Ayrıca, eserin Barok döneme özgü bazı müzikal geçişler ve Barok konçerto grosso'da yer alan solo-topluluk dinamikleri ile klasik konçerto formundan ayrıldığı tespit edilmiştir. Sonuçlar, Stravinsky'nin tonalite kullanımındaki yenilikler, ritmik çeşitlilik ve orkestrasyon tekniklerini de detaylandırmaktadır. Bu yapısal özellikler, eserin dinamik ve dramatik atmosferini pekiştiren önemli unsurlardır. Ayrıca, piyanonun eserdeki kullanımı, tipik solist rolünün ötesine geçerek, orkestrayla zengin bir diyalog oluşturmaktadır. Bu çalışma, Stravinsky'nin müzikal dilindeki evrimi ve neoklasik dönemin karakteristik özelliklerini yansıtan bu eserin, müzik literatürüne nasıl bir yenilik getirdiğini aydınlatmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Igor Stravinsky, Neoklasisizm, Konçerto.

ABSTRACT

This study analyzes the first movement of Igor Stravinsky's neoclassical work, "Concerto for Piano and Winds," from musical and structural perspectives. By thoroughly examining the musical structure of the piece, it highlights Stravinsky's contributions to the concerto genre and positions this work within his neoclassical approach. The analysis was conducted using qualitative research methods, specifically document analysis techniques. The aim of the study is to examine the score and audio recordings of the work to identify its structural features and prominent musical elements. The findings reveal Stravinsky's subjective approaches to harmonic structures and musical materials, as well as the innovative perspectives he brought to the concerto genre with this work. Additionally, it has been determined that the piece departs from the classical concerto form through certain musical transitions characteristic of the Baroque period and the solo-ensemble dynamics found in the Baroque concerto grosso. The results also detail Stravinsky's innovations in the use of tonality, rhythmic diversity, and orchestration techniques. These structural features are significant elements that reinforce the dynamic and dramatic atmosphere of the work. Furthermore, the use of the piano in the piece goes beyond the typical soloist role, establishing a rich dialogue with the orchestra. This study sheds light on how this work reflects the evolution of Stravinsky's musical language and the characteristic features of the neoclassical period, illuminating the innovations it introduced into the music literature.

Keywords: Igor Stravinsky, Neoclassicism, Concerto.

Başvuru/Submitted	: 30.07.2024
Revizyon Talebi/ Revision Requested	: 02.09.2024
Son Revizyon/ Last Revision Received	: 15.09.2024
Kabul/Accepted	: 17.09.2024
Online Yayın / Published Online	: 18.10.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

The 20th century was a transformative period for music history; advancements in science and technology during this era led to the adoption of innovations in musical expression and aesthetics. Composers developed experimental approaches such as atonality, polytonality, modality, and twelve-tone techniques, pushing beyond the limits of tonal systems. In this process, the field of electronic music expanded, and technological innovations had a significant impact on composers (Hecht, 2022, p. 1-2). Individualism also came to the forefront, musicians rejected the musical rules of the past and engaged in experiments that influenced international artistic movements; large-scale social and political uncertainties deeply affected the music of this period (Say, 1997, p. 467; İlyasoğlu, 1999, p. 202).

Igor Stravinsky, recognized as one of the most influential composers of the 20th century, consistently paved the way for innovations throughout his musical career. From 1908 to 1923, he composed works reflecting Russian musical traditions, then transitioned into the Neoclassical period, adding a modern interpretation to the traditions of classical period composers. Notable works from this period include his violin concerto, 'Symphony of Psalms', and 'Capriccio'. After 1953, he was influenced by Anton Webern's serial techniques and adapted them techniques into his own compositions (Say, 1997, p. 375). The Neoclassical period holds a significant place as an effort to reinterpret past musical eras within a modern framework, and it has made a rich contribution to the art of music (Say, 1997, p. 483; Kütahyalı, 1981, p. 34; Burde, 1992, p. 392).

The influence of the Neoclassical movement in Igor Stravinsky's compositions became particularly prominent from the early 20th century. Inspired by the works of 18th century Italian composers like Pergolesi, Stravinsky used manuscripts from this period and blended 18th century musical forms with modern ideas thought in his works (Say, 1997, p. 483). This effect is clearly seen in compositions such as 'Octet for Wind Instruments' composed in 1923 and 'Concerto for Piano and Winds' which appeared in 1924. In these works, Stravinsky created a bridge between the old and the new, seeking "unity in diversity" and successfully employing this concept in his musical formations (Burde, 1992, p. 388). This process deepened his Neoclassical understanding; his works were shaped more through traditional forms specific to the Baroque period like 'sonata da camera' and 'sonata da chiesa', rather than the classical sonata form. Stravinsky's affinity for to the rondo form of this period determined the structural characteristics of his works and solidified his Neoclassical approach.

The foundations of Stravinsky's Neoclassical style were also reinforced by the counterpoint technique used in his compositions. This approach is particularly evident in works such as 'Symphony for Wind Instruments', 'Octet for Wind Instruments', 'Concerto for Piano', and 'Sonata for Piano'. In these works, Stravinsky engaged in a new creative process using pure counterpoint, not merely to enrich the music, but to seek clarity and precision, turning back to Bach in his compositions (Burde, 1992, p. 391). By adopting this approach, Stravinsky initiated a movement in the 1920s that was joined by other European musicians. Together, they merged the musical elements of the Renaissance and Baroque periods with modern musical thought in order to create a Neoclassical aesthetic (Mimaroglu, 1995, p. 146). This demonstrates how Stravinsky's compositions exhibit a stylistically rich and complex structure, integrating both traditional and unexpected elements.

In this research, the first movement of Igor Stravinsky's neoclassical work "Concerto for Piano and Winds" was analyzed both musically and structurally. The study aimed to thoroughly examine the musical structure of the piece, highlighting Stravinsky's contributions to the concerto genre and the work's place within his neoclassical approach. The significance of the research lies in illuminating the evolution of Stravinsky's musical language and the characteristic features of the neoclassical period, thereby offering innovative perspectives to the music literature. Additionally, this study demonstrates how the use of the piano in the work transcends the typical soloist role, establishing a rich dialogue with the orchestra.

Some qualitative research methods were used in this study, including document analysis techniques. Books, articles, theses, and other publications related to Igor Stravinsky and the piece were reviewed, and the score along with several audio recordings were analyzed to identify its structural features and prominent musical elements. Using document analysis techniques, books, articles, theses, and other publications related to Igor Stravinsky and the work were reviewed, and the score and audio recordings of the work were analyzed to identify its structural features and prominent musical elements. The findings reveal Stravinsky's subjective approaches to harmonic structures and musical materials, as well as the innovative perspectives he brought to the concerto genre with this work. Additionally, it was determined that the work deviates from the classical concerto form by integrating elements of the Baroque concerto grosso, such as the interplay between the soloist and the ensemble. Specifically, Stravinsky introduces innovations like his subjective approach to harmonic structures, the use of polyrhythms, and distinctive orchestration techniques that blend the piano and wind instruments uniquely. These elements not only reflect Baroque influences but also contribute to the piece's distinctive neoclassical character, expanding the concerto genre beyond its traditional boundaries.

GİRİŞ

20. yüzyıl, müzik tarihinde yeni tekniklerin ve müzikal ifadede yeni estetik yaklaşımların araştırıldığı dönüştürücü bir dönem olarak anılır. Tonal sistemlerin sınırlamalarının ötesine geçmek isteyen besteciler, atonalite, politonalite, modalite ve on iki ton teknikleri gibi çeşitli deneysel yaklaşımlar geliştirmişlerdir. Teknolojinin ilerlemesi ile birlikte elektronik müzik alanı genişlemiş ve bu yenilikler hemen hemen her besteciye etkilemiştir (Hecht, 2022, s. 1-2).

Bu estetik ve teknolojik yeniliklerin her dönemde bir öncekinden farklılaşarak zenginleştiği bir süreçte, 20. yüzyıl önceki yüzyıllara kıyasla daha fazla teknik yeniliği barındırmıştır. Bu dönemde besteciler ve yorumcular arasında bireyselcilik öne çıkarken, bazı müzisyenler geçmiş yüzyılların müzik kurallarını reddederek çeşitli denemelere girişmiş, bu denemeler bazen toplumlarda derin etkiler yaratmış, bazen de uluslararası sanat akımlarını şekillendirmiştir (Say, 1997, s. 467). Ayrıca, Dünya Savaşları gibi büyük çapta sosyal ve politik belirsizlikler de bu dönemin müziğine derinlemesine etki etmiştir. 20. yüzyıl, bestecilerin çağın değerlerini yansıtan yeni müzikal formlar geliştirdikleri, müziğin teknoloji sayesinde daha geniş kitlelere ulaştığı ve uluslararası bir fenomen haline geldiği yenilikçi bir dönem olarak değerlendirilmektedir (İlyasoğlu, 1999, s. 202).

Igor Stravinsky, 20. yüzyılın en etkileyici bestecilerinden biri olarak kabul edilir ve müzikal kariyeri boyunca yeni keşiflerde bulunmuştur. 1882 yılında Rusya'nın *Oranienbaum* kasabasında doğan Stravinsky, müziğe olan ilgisini St. Petersburg Üniversitesi'nde hukuk okurken keşfetmiş ve bu alanda kendini geliştirmeye adanmıştır. Özellikle Rimsky-Korsakov'dan etkilenerek, kariyerinin ilk yıllarında Rus balesinin ünlü koreografı Sergey Diyagilev için 'Ateş Kuşu', 'Petruşka' ve 'Bahar Ayini' gibi döneminin çığır açan eserlerini yazmıştır (Say, 1997). Hayatının büyük bir kısmını Batı Avrupa'da geçiren Stravinsky'nin eserleri, üç farklı dönemde ele alınabilir. Her biri kendine has özellikler taşıyan bu dönemler, onun müzikal evrimini açıkça göstermektedir.

İlk dönemi 1908-1923 yılları arasında kapsayan Stravinsky, bu yıllarda Geleneksel Rus müziğini yansıtan eserler bestelemiştir. 1923'ten sonra Neo-klasikçilik olarak kabul edilen ikinci döneminde, klasik dönem bestecilerinin geleneklerine modern bir yorum getirerek müziğe yeni bir soluk kazandırmıştır. Özellikle keman konçertosu, 'Mezmurlar Senfonisi', piyano için 'Capriccio' gibi eserler bu dönemin öne çıkan çalışmalarındandır. 1953 sonrası başlayan son dönemde ise Anton Webern'in dizesel tekniğinden etkilenerek, bu yöntemi kendi eserlerine adapte etmiş ve müziğinde bir kez daha stilistik bir dönüşüm gerçekleştirmiştir. Bu dönemde, Amerikalı orkestra şefi ve müzikolog Robert Craft ile olan işbirliği, Stravinsky'nin dizesel yaklaşıma olan ilgisini pekiştirmiş ve eserlerinde bu yeni teknikleri kullanmaya başlamıştır (Say, 1997, s. 375).

Neo-klasikçilik, 20. yüzyılın ilk yarısında teknik yapının sağlamlaştırılması amacıyla Klasik, Barok ve Barok öncesi dönemlere duyulan bir ilgiyle başlamıştır. Bu dönemde besteciler, geçmiş dönemlerin müzikal değerlerini yeni bir bakış açısıyla yeniden yorumlayarak, abartıdan uzak ve yapısal açıklığa dayalı bir estetik oluşturmuşlardır (Say, 1997, s. 483). Neo-klasikçilik, eski dönemlerin müziksel formlarını ve Barok dönemi gibi geçmiş dönemlerin değerlerini kullanarak homofoniden ziyade polifonik yazı stilini benimsemiştir (Kütahyalı, 1981, s. 34). Bu akımda Max Reger, Prokofiev ve Stravinsky gibi besteciler dikkat çekerken, Fransız Altıları (*Les Six*)¹ da bu anlayışa katkıda bulunmuşlardır (Burde, 1992, s. 392). Neo-klasikçilik, sadece geçmiş müzik dönemlerini değil, aynı zamanda Haydn ve Beethoven gibi klasik dönem bestecilerini de içine alarak geniş bir yelpazede eserler üretmiştir. Stravinsky gibi besteciler, bu akımda eserlerinde Schubert, Verdi ve Çaykovski gibi romantiklerden esinlenmişlerdir (Kütahyalı, 1981, s. 35). Bu bağlamda, Neo-klasikçilik, geçmişin klasik değerlerini modern bir çerçevede yeniden yorumlayarak müzik sanatına zengin ve çeşitlendirilmiş bir katkı sağlamıştır.

Igor Stravinsky'nin eserlerindeki Neo-klasikçi akımın etkisi, 20. yüzyılın başlarından itibaren özellikle belirginleşmiştir. Stravinsky, Pergolesi gibi 18. yüzyıl İtalyan bestecilerinin eserlerinden esinlenerek, bu dönemden kalma el yazmalarını kullanmış ve eserlerinde 18. yüzyıl müzik biçimlerini modern düşünceyle harmanlamıştır. 1923'te bestelenen 'Üflemeliler için Sekizli' ve 1924'te yazmış olduğu 'Concerto for Piano and Wind Instruments' gibi eserlerde bu etki net bir şekilde görülmektedir. Bu eserlerde Stravinsky, eski ve yeni arasında bir köprü kurarak, 'çeşitlilikte birlik' arayışı içinde olmuş ve bu düşünceyi müzikal formasyonlarında başarıyla kullanmıştır (Burde, 1992, s. 388). Bu süreç, bestecinin Neo-klasikçi anlayışını daha da derinleştirmiştir; eserleri, klasik sonat formundan ziyade Barok dönemine özgü 'sonata da camera'² ve 'sonata da chiesa'³ gibi geleneksel formlar üzerinden şekillenmiştir. Stravinsky'nin bu

¹ Fransız Altıları (*Les Six*): 20. yüzyılın başlarında Fransa'da etkin olan ve geleneksel müzik anlayışına karşı yeni bir estetik yaklaşım benimseyen altı besteciden oluşan bir gruptur. Üyeleri Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, Georges Auric ve Louis Durey'dir (Ak, 2019).

² Sonata da camera: İtalyanca "oda sonatı" anlamına gelir. Barok dönemde, genellikle dans tarzındaki hareketlerden oluşan ve eğlence amaçlı çalınan enstrümantal eserlerdir (Daverio, 1985).

³ Sonata da chiesa: İtalyanca "kilise sonatı" anlamına gelir. Barok dönemde, kilisede çalınmak üzere bestelenen, daha ciddi ve kontrapuntal yapıya sahip enstrümantal eserlerdir (Bonta, 1969).

döneme özgü rondo biçimine olan yakınlığı, eserlerinin yapısal özelliklerini belirlemiş ve Neo-klasikçi anlayışının daha da pekişmesini sağlamıştır.

Stravinsky'nin Neo-klasikçi stiline temelleri, onun eserlerinde kullanılan kontrpuan tekniği ile de güçlenmiştir. Bu anlayış, özellikle 'Üflemeliler için Senfoni', 'Üflemeliler için Oktet', 'Piyano için Konçerto' ve 'Piyano için Sonat' gibi eserlerde kendini göstermiştir. Stravinsky bu eserlerde, müziği zenginleştirmekten ziyade, saf kontrpuan kullanarak yeni bir yaratım sürecine girmiş ve bu süreçte Bach'a dönüş yaparak eserlerinde bir açıklık ve netlik yaratmıştır (Burde, 1992, s. 391).

Bu yaklaşımıyla Stravinsky, 1920'li yıllarda başlayan ve diğer Avrupa müzisyenlerinin de katıldığı bir akıma öncülük etmiş, Rönesans ve Barok dönemlerinin müzik unsurlarını modern müzik düşüncesi ile birleştirerek Neo-klasikçi bir estetik oluşturmuştur (Mimaroglu, 1995, s. 146). Bu, Stravinsky'nin eserlerinin analiz edildiğinde hem geleneksel hem de beklenmedik öğelerin bir arada nasıl kullanıldığını gösteren, stilistik olarak zengin ve karmaşık bir yapıya işaret eder.

Bu kapsamda bu makalede, Igor Stravinsky'nin neoklasik dönem eseri olan "*Concerto for Piano and Winds*" adlı eserin birinci bölümü, müzikal ve yapısal açıdan detaylı bir şekilde incelenmiştir. Araştırma, bu eserin müzikal yapısını ve Stravinsky'nin konçerto türüne olan katkılarını, neoklasik yaklaşım çerçevesinde ele alarak ortaya koymayı hedeflemiştir. Analiz süreci, nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi teknikleri kullanılarak yürütülmüştür.

Araştırmanın amacı ve önemi

Bu araştırmanın amacı, Igor Stravinsky'nin "*Concerto for Piano and Winds*" adlı eserinin birinci bölümünü müzikal ve yapısal açıdan derinlemesine incelemektir. Eserin müzikal yapısını detaylı bir şekilde ele alarak, Stravinsky'nin konçerto türüne yaptığı katkıları ve bu eserin neoklasik yaklaşım içindeki yerini belirlemek bu çalışmanın temel hedeflerindedir. Özellikle, eserin Barok dönemine özgü bazı müzikal geçişler ve konçerto grosso tarzı solo-orkestra etkileşimi ile klasik konçerto formundan nasıl ayrıldığına yanısıra, Stravinsky'nin tonalite kullanımındaki yenilikler, ritmik çeşitlilik ve orkestrasyon teknikleri gibi konular detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Araştırmanın önemi, Stravinsky'nin müzikal dilindeki evrimi ve neoklasik dönemin karakteristik özelliklerini aydınlatarak, müzik literatürüne yenilikçi bakış açıları sunmasıdır. Ayrıca, bu çalışmada piyanonun eserdeki kullanımının geleneksel solist rolünün ötesine geçerek orkestrayla nasıl derin ve etkileşimli bir ilişki kurduğu incelenmiştir. Piyano, eserde sadece bir solo enstrüman olarak değil, aynı zamanda orkestranın eşit bir ortağı olarak işlev görmektedir. Bu durum, eserin genel yapısını ve ifadesini zenginleştirirken, piyanonun melodik ve ritmik motiflerinin orkestranın farklı enstrümanlarıyla karşılıklı etkileşime girmesine olanak tanımaktadır. Bu etkileşim, eserdeki temaların geliştirilmesinde ve müzikal dokunun karmaşıklığında önemli bir rol oynamaktadır. Böylece, piyanonun rolü, geleneksel konçerto anlayışından farklılaşarak, daha bütünlük ve diyalogsal bir yaklaşım sergilemektedir.

Araştırmanın problemi

Igor Stravinsky'nin "*Concerto for Piano and Winds*" adlı eserinin birinci bölümünün müzikal analizi nasıldır?

YÖNTEM

Bu araştırma, nitel araştırma metodolojilerine dayanarak gerçekleştirilmiştir. Yıldırım ve Şimşek'e (2008, s. 39) göre, nitel araştırma; gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi tekniklerle veri toplamayı içerir ve bu süreçte olaylar ve algılar doğal ortamlarında gerçekçi ve bütünsel olarak incelenir. Nitel araştırmalarda sayısal veriler ve istatistikler, daha az yer kapsarken; sözlü ve nitel analizler daha çok yer alır (Karataş, 2015: s. 64). Araştırma verileri, Baltacı'nın (2019, s. 376) tanımladığı üzere, ilgili olgu veya olaylarla bağlantılı yazılı materyallerin detaylı bir şekilde incelenip analiz edilmesi yoluyla elde edilen doküman inceleme/analizi tekniği kullanılarak toplanmıştır. Bu teknik, nitel araştırma yöntemlerinden biri olarak, incelenen belgelerden elde edilen bilgilerle yeni bir anlam bütünlüğü kurulmasını içerir. Bu araştırmada, Igor Stravinsky'nin hayatı, düşünce yapısı ve bestecilik teknikleri üzerine kitaplar, makaleler, tezler ve diğer akademik çalışmalar incelenmiştir. Ayrıca, "*Concerto for Piano and Winds*" eserine ait notalar ve ses kayıtları analiz edilmiş, elde edilen bulgular araştırmacı tarafından detaylı bir şekilde yorumlanmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Igor Stravinsky (1882-1971), yapıtlarında sunduğu ritmik, melodik ve armonik yeniliklerle 20. yüzyıl müziğinde önemli bir yere sahiptir. Yeni tınların, arayışların, akımların ve öznel yaklaşımların yoğun olarak yaşandığı 20. yüzyıl müziğinde/sanatında, esaslı yenilik ve değişimlerin yanısıra bir anlamda öznelliğin de dizginlenmesi amacıyla, 20 yy. müziğini geçmiş dönemlerle de sıkı bir şekilde ilişki içinde tutmak isteyen besteciler olmuştur. Bu besteciler

geçmiş dönemlerin müziğini, kendi pencerelerinden değerlendirerek, neoklasisizm adı verilen yeni bir yaklaşım ortaya koymuşlar, bu yaklaşımla da yapıtlar üretmişlerdir. Neoklasisizm basitçe, eskinin malzeme, biçim ve türleri ile yeninin yaratılması olarak ifade edilebilir.

Stravinsky ile bağlantılı olarak neoklasisizm terimini ilk olarak Boris de Schloezer, Şubat 1923'te kullanmıştır (Messing, 1988, s. 129). Bestecinin yaratım dönemi genel olarak üç döneme ayrılabilir. Bu doğrultuda neoklasisizmin, Stravinsky'nin 1923-1953 yılları arasındaki ikinci döneminde etkili olduğu söylenebilir. Bestecinin ilk ve en parlak dönemi, Ateşkuşu, Petruşka ve Bahar Ayini gibi en önemli ve sarsıcı yapıtlarının ortaya çıktığı 1908-1923 yılları arasına denk gelmektedir. 1953 yılından sonraki üçüncü dönemi ürünleri ise çoğunlukla 12 Ton tekniği⁴ ile yazılmıştır. Yapıtlarının çoğunu oda müziği, solo vokal ve çeşitli topluluklar için yazan Stravinsky'nin, Oktet'ten sonra neoklasik yaklaşımla yazdığı ikinci yapıt "Concerto for Piano and Winds" adlı eserdir. Bu doğrultuda Stravinsky'nin "Concerto for Piano and Winds" adlı eseri temelde "klasik" konçerto biçiminde ele almıştır. Buna karşın seslerin yatay ve dikey hareketlerinde çağdaş ve kendine özgü bir yaklaşım sergilemiştir.

Bu çalışma, Igor Stravinsky'nin neoklasik yaklaşımla yazdığı "Concerto for Piano and Winds" adlı eserin analizini içermektedir. Bu eser, Stravinsky'nin Fransa'da yaşadığı ve konser piyanisti olarak turneye çıktığı 1924 kışında bestelenmiştir (Traut, 2016, s. 14). Orkestra şefi Serge Koussevitzky'nin ikinci eşi Nathalie Koussevitzky'e ithaf edilen bu eserin ilk seslendirilişi, 1924 yılında Koussevitzky'nin şefliği ve Stravinsky'nin solistliğiyle Paris'te yapılır. White (1979, s. 318) Konçerto'nun ilk icrasında Stravinsky'nin anlık bir anlık konsantrasyon kaybı rahatsızlığı yaşadığını belirtmektedir.

Bu konçerto, Stravinsky'ye göre, neoklasik yaklaşımındaki bir başarı olmasının yanı sıra, aynı zamanda ona finansal kazanç da sağlamıştır (Traut, 2016, s. 1). Traut (2016, s. 63), Stravinsky'nin, bu konçertoya atıfta bulunmak için *passacaglia*⁵ terimini kullandığını, bu atıfta dikkati yinelenen müzikal malzemelere çektiğini belirtmektedir.

Birinci bölümün çalgı kadrosu şöyledir: 3 flüt (1 pikolo), 2 obua, 1 korangle, 2 la klarnet, 2 fagot (2. fagot/kontrfagot), piyano, 4 fa korno, 4 do trompet, 3 do trombon, tuba, timpani ve kontrbas.

Bestecinin, diğer gruplara göre daha homojen bir tınıya sahip olan yaylı çalgılar (kontrbas hariç) yerine daha heterojen bir grup olan üflemeliler ve piyanoyu tercih ettiği görülmektedir. Bu tercihin nedeni, bestecinin vermiş olduğu bir röportajda açıklığa kavuşmaktadır (Traut, 2016, s. 24):

"... yaylı çalgılar ve piyano, sürtünmeyle elde edilmiş ses ve vurmali enstrümanlardan elde edilmiş sesler birlikteliği iyi değil; piyano ve üflemeliler, yani vurmali ve üfleme ile ses çıkaran enstrümanların birlikteliği iyidir."

Birinci bölümün formal yapısının incelendiği Tablo 1'de kontrbasın, bas çizgisinin bir oktav alttan katlanabilmesi için enstrümantasyona dahil edildiği değerlendirilmektedir. Bu konçertoda bestecinin Rus müzik mirasından yararlanmak yerine, zaman olarak 18. yüzyıla ve özellikle Barok dönemin müzikal geleneklerine yöneldiği söylenebilir.

Tablo 1. Birinci bölümün formal yapısı

Ana Bölme	Ana Bölmenin Öğeleri	Uzunluk	Ölçü No	Eksen Ses	Açıklamalar
Giriş	(a-a'-a')	32 ölçü	1-32	la	Piyanoya yer verilmemiştir.
Sergi	A	31 ölçü	33-63	la	-
	B	54 ölçü	87-141	si	
Gelişme	Birinci Kesit	36 ölçü	142-150	do#	-
	İkinci Kesit		151-158	do#	
	Üçüncü Kesit		159-167	do#	
	Dördüncü Kesit		168-172	do#	
	Köprü		173-177	do#	
Yeniden Sergi	A	54 ölçü	178-231	la	-
	B	21 ölçü	232-252	si	
	Kadans/Yan Tema Bölgesi	60 ölçü	253-312	-	
Koda	-	15 ölçü	313-327	la	-

⁴ 12 Ton tekniği: Arnold Schoenberg tarafından geliştirilen, tonal merkezden bağımsız bir kompozisyon yöntemidir. Bu teknikte, müzik eserleri birbirine eşit öneme sahip 12 kromatik notanın belirli bir sıra (dizi) içinde kullanılmasıyla bestelenir. Tonalitenin hiyerarşik yapısını reddeden bu yöntem, atonal müziğin temelini oluşturur ve notaların tekrarını düzenleyerek müzikal materyalin kontrolünü sağlar (Karabey, 2018).

⁵ *Passacaglia*: 17. yüzyılda ortaya çıkan ve Barok dönemde yaygın olarak kullanılan bir müzikal formdur. Genellikle üç vuruşlu (3/4) ölçü biriminde yazılan *passacaglia*, sürekli tekrarlanan bir bas çizgisi veya armonik ilerleme üzerine kurulu varyasyonlardan oluşur. Bu yapı, besteciye temayı farklı şekillerde işleme ve geliştirilen motiflerle zenginleştirme imkanı tanır. Johann Sebastian Bach'ın org eserlerinde sıkça görülen *passacaglia* formu, modern dönem bestecileri tarafından da yeniden yorumlanmıştır. Stravinsky, *passacaglia* terimini kullanarak eserindeki tekrarlayan müzikal motiflere ve yapısal özelliklere dikkat çekmektedir (Erkan, 2015).

Konçertonun birinci bölümü, form yönünden klasik “sonat allegrosu”na daha yakındır. Şekil 1’de ilk bölümün girişinde, Fransız Uvertürü’nde⁶ de sıklıkla görülen noktalı ritimler göze çarptığı değerlendirilmektedir.

Şekil 1. Birinci bölümün 1-6. ölçüler arası.

Birinci Bölümdeki noktalı ritimlerin yanı sıra yavaş tempo da Fransız Uvertürü ile benzerlik göstermektedir. Bu konuda Morgan (1992, s. 171), ilk bölümde Fransız Uvertürü ile Barok dönemi solo konçerto özelliklerinin birleştirildiğini ifade eder. Stravinsky de, bazı eserlerinin yaratım sürecinde ilham almak için “Bach’a geri döndüğünü” belirtmektedir (Traut, 2016, s. 61). Besteci, *Apollo*, *Oedipus*, *Persephone* gibi bazı yapıtlarında kullandığı noktalı ritimleri, 18. yüzyılın karakteristik unsurları olarak gördüğünü ve Piyano ve Üflemeliler İçin Konçerto’sunun girişinde bu ritimleri kullanmasının bilinçli bir tercih olduğunu, bu yaklaşımla on sekizinci yüzyıl klasisizmi üzerine yeni bir müzik inşa etmeye çalıştığını ifade etmektedir (Traut, 2016, s. 62). Bu açıklamalar akla "eklektisizm"i getirmektedir.

Hyde’ye göre (1996, s. 211) çoğunlukla neoklasik olarak adlandırılan kompozisyonları karakterize eden eklektisizm, daha önceki bestecilere ve stillere yönelik göndermelerin, cümlelerin, tekniklerin, yapıların ve biçimlerin özgürce birbirleriyle ilişki içinde olmasıdır. Hyde (1996: s. 200); Her türlü taklidin, iki farklı dönemin ilişkisi nedeniyle anakronizm içerdiğini, ancak parodi gibi anakronizm içeren her ilişkinin neoklasik çerçevede değerlendirilemeyeceğini belirtmekte; “eklektisizm”in, Stravinsky’nin erken dönem neoklasik eserlerinde belirgin bir şekilde öne çıktığını ifade etmektedir.

Şekil 2’de, yapıtın ilk dört ölçüsünde dört ayrı yatay çizgi dikkat çekmektedir. Bu çizgiler, eserin melodik yapısını ve müzikal temaların gelişimini ortaya koymaktadır.

Bu çizgiler, çeşitli şekillerde bölüm boyunca tekrar etmektedir. İlk ölçüde bas partisindeki “la, si, do” seslerinden oluşan çizgi, üst partideki eş zamanlı “do, si, la” seslerinden oluşan çizgiyle kontrast oluşturmakta, diğer çizgilerde ise sabit bir la sesi, ritmik yapıya uygun olarak ısrarla duyurulmaktadır.

İlk akor (la-do-mi), ilk vuruşta işitilmekte ve tonal armoniye uygun düşmektedir. İkinci ölçünün başında ise kromatik ses değişiminin, farklı partilerde gerçekleşmesiyle “do, mi, la” akoru yer almaktadır. İlk iki ölçü, la sesi ekseninde,

⁶ Fransız Uvertürü iki bölmeden oluşmaktadır: Noktalı ritimlerle öne çıkan ağırbaşlı bir üsluptaki bölme ile özgür bir kontrpuan anlayışıyla işlenen hızlı bölme (Say, 2002, s. 207).

sol, sol#, si, re re, fa, sol#, la

Şekil 2. İlk dört ölçü.

tonalitenin majör ya da minör olmasını belirleyen büyük ve küçük üçlülerin (do, do) bir arada kullanılması dikkat çekicidir. Aynı yaklaşım, 33-34. ölçülerde de görülür.

İlk disonans⁷, ikinci ölçünün sonu ve üçüncü ölçünün başında görülür. Buradaki sesleri grupladığımızda “sol, sol, si, re” ve “re, fa, sol, la” ortaya çıkmaktadır. Bu tetrakordlarda yalnızca küçük ikili (k2) ve küçük üçlü (k3) aralıklarının bulunması dikkat çekicidir. Stravinsky'nin karakteristik disonans kullanımı, ilk birkaç ölçüde, bakır çalgıların koral yazımını anımsatan partilerinde hemen ortaya çıkmakta ve bölüm boyunca devam etmektedir. Yavaş tempolu, dörtlük, noktalı sekizlik ve onaltılık nota değerlerinden oluşan ilk ölçüler, Birinci Bölümün müzikal malzeme kaynağını oluşturmaktadır.

Giriş bölümünde ve bölümün devamında yer verilen tonal akorların, genellikle işlevsel olarak kullanılmadığı görülmekle birlikte, kimi noktalarda işlevselliklerinin anımsatılması ilgi çekicidir. Şekil 3'te 1-4. ölçülerdeki I-V7-VI ve 33-35. ölçülerdeki I-V-I ilerleyişleri bu konuya örnek olarak gösterilebilir.

Largo (♩ = 48)

Şekil 3. İlk dört ölçünün armonik ilerleyişi (timpani partisi hariç).

Giriş bölümü üç cümleden oluşmaktadır (1-14, 15-28 ve 29-33. ölçüler). Ortadaki cümle, enstrümantasyon ve eksen ses (do) bakımından diğerlerinden farklıdır.

Şekil 4'te, 33. ölçüde sergi bölmesinin ilk teması (A Teması) duyurulmaya başlar. Tekrarlanan la sesi ve bu sesin sol sesi ile sıklıkla işlenmesi A Temasının, Giriş bölümündeki malzemeyle ilişkilendirmesini kolaylaştırmaktadır.

Şekil 5'teki ilk kesit olan 33. ölçüde piyano solosunun başlamasıyla, müzikal zeminin de değişmeye başladığı görülmektedir. Piyanonun sağ el partisindeki onaltılık notaların, vuruşların farklı zamanlarında konumlandırılması müziğe tansiyon ve devinim katmaktadır.

Şekil 5'teki ikinci kesit olan 38-39. ölçülerdeki piyanonun sağ el partisinde çıkıcı onaltılıklar ezgisel çizgiyi dar alandan çıkarmaktadır. Bu fikir de yine piyanonun 33-34. ölçülerdeki sol el partisinden türetilmiştir. Bu motif, ileride B temasının duyulacağı 64-65. ölçülerde, pikolo ve trompet partilerinde yine görülür.

⁷ İşitsel bakımdan uyum etkisi bırakmayan aralık ya da akorların tanımlanmasında kullanılan terim uyumsuzluk (Say, 2002, s. 157).

Allegro ♩ = 104

Allegro ♩ = 104

Şekil 4. Sergi bölümünün ilk dört ölçüsü.

Allegro ♩ = 104

Şekil 5. Piyano partisinin 33-34 ve 37-39. ölçüleri.

44. ölçüde, sergi bölümündeki A temasının ikinci alt bölümü (a₁), ilk bölümde duyurulan motifin (a) tekrar edilmesiyle başlar. Ancak çizgisel yönelimi ilkinden farklıdır.

Concerto For Piano And Winds Stravinski

50

Ob. 1. Solo

C. 1.

Cl. la 1. 2.

Piano

Cor. 1. 2.

Fl. 1. 2.

Cl. la 1. 2.

Fag. 1.

C-fag.

Piano

1. 2.

Cor.

3.

Tr-ba 1. 2.

Tr-ne 1.

Tuba

Timp.

C-B.

poco sf > p poco sf > p

f. ma non troppo

f. ma non troppo

sf. p. tuh. m. no. f.

simile

arco

sf. tuh. m. no. f.

Musikalisches Opfer
Ricercare Bach

Şekil 6. 50-57. ölçüler ile Musikalisches Opfer'in karşılaştırması.

Şekil 6'daki ilk partiyon olan Stravinsky'nin partiyonunda başta I. ve II. korno partileri (53-54. ölçüler) olmak üzere 50-57. ölçüler, yine Şekil 6'daki ikinci partiyon olan Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750) *Musikalisches Opfer BWV 1079* adlı eserini anımsatmaktadır. Korno partilerinde aynı fikir 84-86 ve 198-199. ölçülerde yine karşımıza çıkmaktadır.

Şekil 7'de 69. ölçünün sonunda 3 partili, kontrapuntal yapıda bir piyano solo başlar. Buradaki solo pasaj ilgi çekici bir başlangıç noktasıdır. Bu solo pasajda metrik değişikliklerin sıklığı dikkat çekicidir. Bu pasajda T4 ve T5'li aralıkların (dikey olarak T5'liler ağırlıktadır) egemen olduğu görülmektedir.



Şekil 7. 70-74. ölçüler.

On yedi ölçülük piyano solodan sonra (84-86. ölçülerde 1. ve 2. korno eşlik etmektedir), Şekil 8'deki 87. ölçüde, si sesine güçlü bir kadansla yerleşme yöneliminde olan (96. ölçüden sonra si sesi eksenine daha sağlam bir şekilde yerleşmiştir.) yeni bir tema (B) işitilir. Bu yeni tema, örgü değişikliği ile de desteklenmektedir.

Şekil 8. 87-89. ölçülerdeki yeni temanın başlangıcı.

87. ölçüde başlayan piyano partisi, virtüözite içeren bir karakterde değildir, ancak biçimsel olarak önemlidir. Piyanonun sağ el partisindeki *ragtime*⁸ benzeri senkopların kullanımı dikkat çekicidir. White (1979, s. 315), 87. ölçüde flüt partisinde yer alan karşı temanın, üflemeli çalgıların piyanonun peşinden sürüklenme anlayışını reddeden ve üflemelilerin kendine has özelliğini yansıtan bağımsız bir çizgi oluşturduğunu belirtmektedir.

Sergi bölmesine genel olarak bakıldığında, piyanonun ön planda olduğu üç pasaj bulunmaktadır: 50-55, 70-87 ve 110-142. ölçüler. Bu pasajların gittikçe uzaması dikkat çekicidir.

Şekil 9'da gelişme bölmesi 142. ölçüde başlar. Obua partisinde B (Şekil 9, flüt partis), piyano partisinde C Teması olarak adlandırabileceğimiz yeni bir tema işlenmektedir.

Şekil 9. Gelişme bölümünün başlangıcı (142-146. ölçüler).

Bu bölümde, lirizmden uzak olan piyano partisinde kimi zaman senkoplarla nabız hissini bozulduğu, çıkıcı nitelikteki dörtlük süre değerli notaların ve inici nitelikteki kromatik onaltılık süre değerli notaların yer aldığı iki ayrı çizgi görülmektedir. Piyano partisindeki söz konusu çizgilerin, Gelişme bölümü boyunca bir nevi füg gibi işlenmesi, yatay/dikey çizgi ve örgü bakımından bu bölümü diğerlerinden oldukça farklı kılmaktadır.

172. ölçüde dominant akorunun kök sesi olan mi notasına etkili bir bas çizgisi ile varılmakta, bu ses 174. ölçüde eksen sesine çözülmektedir.

Yeniden Sergi, Şekil 10'da 178. ölçüde başlar. Gelişme bölümünde zayıf olan solo-topluluk ilişkisinin, bu bölümde tekrar canlandığı görülmektedir. Ancak yine de bu konçertodaki solo-topluluk ilişkisinin, Barok dönemin konçertolarında görülen solo-topluluk ilişkisine pek benzemediği ve görev dağılımının çok net olmadığı ifade edilebilir.

Şekil 11'de 253-312. ölçüler arasında *toccata*⁹ karakterli piyano kadansı olarak nitelendirilebileceğimiz bir pasaj yer almaktadır. Bu pasaj, girişteki müzikal malzemenin (1-32. ölçüler) kullanıldığı 313. ölçüdeki koda'ya bir hazırlık niteliğindedir. 261-283. ölçüler arasında yalnızca piyano solo işitilir.

Şekil 12'de 283. ölçüde sürpriz bir tempo değişikliğine (*piu mosso* $\theta = 166$) gidilir. Ancak, önceki ölçülerde yoğun olarak yer alan onaltılık notalara, bu kısımda yer verilmediği için tempo daha yavaş gibi algılanmaktadır.

Birinci Bölümdeki tempo göstergeleri arasında bir ilişki olduğu söylenebilir. *Allegro* ($\theta = 104$), *largo*'dan ($\theta = 48$) yaklaşık iki kat daha hızlı; *piu mosso* ise ($\theta = 166$), *Largo*'nun yaklaşık 3,5 katıdır.

Tablo 2'de II. Teması bazı değişikliklere uğratılan Yeniden Sergi ile Sergi bölmeleri arasındaki farklılıklar aşağıdaki tabloda sunulmuştur.

313. ölçüde başlayan Koda, girişteki *Largo* temasının değiştirilmiş tekrarıdır. Birinci bölümde orkestra, genellikle piyanonun sunduğu müzikal malzemeyi değerlendirmektedir.

⁸ Ragtime: 1890'ların sonlarından 1910'ların başlarına kadar popüler olan ve özellikle piyanoda icra edilen bir Amerikan müzik türüdür. Ragtime, belirgin senkoplu ritimleri ve eşlik eden sabit bas çizgileriyle dikkat çeker. Bu müzik türü, caz müziğinin gelişiminde önemli bir rol oynamış ve özellikle Scott Joplin gibi bestecilerle tanınmıştır. Ragtime'in temel özelliği, melodik çizginin ritmik olarak aksatılmasıdır, bu da senkoplar yaratır ve müzikteki ritmik heyecanı artırır. Terim ilk olarak 1890'larda kullanılmaya başlanmış olup, 20. yüzyılın başında büyük bir popülerlik kazanmıştır (Say, 2002, s.444).

⁹ *Toccata*: İtalyanca "dokunmak" anlamına gelen bu terim, Barok dönemde popüler olan ve genellikle klavyeli çalgılar için yazılan bir müzik formudur. İlk olarak 16. yüzyılın sonlarında İtalya'da ortaya çıkmış ve Claudio Merulo, Girolamo Frescobaldi gibi besteciler tarafından geliştirilmiştir (Say, 2002).

178

Picc.
Fl. 1. 2
Ob. 1. 2
C. 1.
Cl. 1. 2
1
Fag.
2
Piano
1. 2
Cor.
3. 4
1. 2
Tr-be
3. 4
1
Tr-ni
2. 3
Tuba
1
2
Timp.
C.-B.

Şekil 10. Yeniden sergi bölümünün ilk 7 ölçüsü (178-184. ölçüler).

252

Ob. 1. 2
C. 1.
1
Fag.
2
Piano
1. 2
Cor.
3
Ob. 1. 2
C. 1.
Cl. 1. 2
Piano

Şekil 11. 253. ölçüde başlayan kadans benzeri pasajın başlangıcı.

282

Più mosso $\text{♩} = 166$

Piano

1. 2
Cor.

3. 4

1. 2
Tr-be

3

Tr-ne 1

poco sf

Şekil 12. 282-287. ölçüler.

Tablo 2. Sergi ve yeniden sergi bölmelerinin karşılaştırılması.

Sergi	Yeniden Sergi	Açıklama
87-95. ölçüler	232-238. ölçüler	Yeniden Sergide değiştirilmiş ve sıkıştırılmıştır.
96-108. ölçüler	239-251. ölçüler	Piyano partisi tekrar edilmiş ancak eşlikte küçük değişiklikler yapılmıştır.
110-141. ölçüler	253-312. ölçüler	Sergi bölümündeki 3 partili örgü (120-141. ölçüler arasındaki piyano partisinde), Yeniden Sergide değerlendirilmeye alınmamıştır. Yeniden Sergide büyük ölçüde 110-115. ölçülerdeki müzikal malzemeye bağlı kalmıştır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Stravinsky, "Concerto for Piano and Wind Instruments" adlı eserini, neoklasik yaklaşıma uygun olarak, temelde "klasik" konçerto biçiminde ele almıştır. Buna karşın seslerin yatay ve dikey hareketlerinde çağdaş ve kendine özgü bir yaklaşım sergilemiştir. Yapıtın çalgı kadrosuyla tutarlı olarak Konçerto'nun birinci bölümünün tınısal atmosferi heterojen ve kurudur.

Yapıtın kuruluşunda tonal müzik anlayışının hakim olduğu söylenebilir. Bestecinin, diğer neoklasik yapıtlarında görülen diyatonik ve oktatonik dizilerin birlikte kullanılması anlayışı, bu yapıtta yer almaz.

Majör ve/veya minör dizilerin değerlendirildiği görülmektedir. Bu bağlamda eksen ses ile birleştiğinde tonalitenin yapıtın majör ya da minör olmasını belirleyen büyük ve küçük üçlülerin bir arada kullanılması dikkat çekicidir. İstisna olarak kabul edilebilecek bazı pasajlar hariç tonal unsurların işlevsel olarak kullanılmadığı görülmektedir. Kimi pasajlarda sıklıkla ve hızla değişen ölçü birimleri ve ritmik yapı, dikkat çekmenin yanı sıra yapıta enerji ve gerilim katmaktadır. İlk 4 ölçü, diğer kesitlerin/bölmelerin müzikal malzeme kaynağı niteliğindedir.

Biçimsel olarak sonat formuyla kuvvetli ilişkisi olmasına karşın, çizgilerin üst üste bindirilmesi, takliti andıran bazı pasajlar ve solo-topluluk ilişkileri gibi hususlar; Birinci bölümün, Barok dönemi ile güçlü bir şekilde ilişkilendirilmesine imkan tanımaktadır. Piyanonun, lirizmden uzak, vurmali çalgı niteliğinde kullanıldığı görülmektedir. Piyano partisindeki solistik pasajlar, virtüözlükten uzak olsa da biçimsel öneme sahiptirler. Bu noktada, Stravinsky'nin eseri için kullandığı passacaglia benzetmesi önemlidir. Passacaglia, sürekli tekrar eden bir bas çizgisi ya da armonik ilerleme üzerine kurulu varyasyonlar dizisidir ve Barok dönemde yaygın olarak kullanılmıştır. Stravinsky, bu terimi kullanarak, eserdeki tekrar eden müzikal motifleri ve yapısal unsurları vurgulamış olabilir. Özellikle, eserin belirli temalarının ve ritmik yapıların sürekli dönüşü ve bu unsurların varyasyonlarla geliştirilmesi, passacaglia formuyla örtüşen özellikler taşımaktadır. Bu benzetme, eserin hem Barok döneme yaptığı stilistik göndermeleri hem de Stravinsky'nin modern yorumunu anlamamıza yardımcı olur.

Bestecinin, armonik kuruluş ve müzikal malzemelerin geliştirilmesi hususlarındaki öznel yaklaşımları, konçerto türüne yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu kapsamda Concerto for Piano and Wind Instruments adlı eser, Stravinsky'nin neoklasisizm dönemini açıklığa kavuşturan örnek yapıtlarından biridir.

Stravinsky'nin müziğinde yaptığı deneyler ve yenilikçi yaklaşımlar, özellikle neoklasik ve dizisel teknikler üzerinde gerçekleştirdiği denemeler, sonraki besteciler için önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Bu deneysel yöntemler, 20. yüzyıl müziğinde yeni ifade biçimlerinin gelişmesine yol açmış ve modern müziğin sınırlarını genişletmiştir. Stravinsky'nin

farklı dönemlerinde ortaya koyduğu eserler, armonik yapı, ritmik çeşitlilik ve orkestrasyon teknikleri açısından sonraki jenerasyonların bestecilerine önemli katkılar sağlamıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Mahmut YONTAR 0009-0008-3202-5268

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Ak, İ. (2019). Francis Poulenc'in klarnet ve piyano için Sonat'ının klarnet icracılığı yönünden incelenmesi. *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(1), 217-229.
- Baltacı, A. (2019). Nitel araştırma süreci: Nitel bir araştırma nasıl yapılır?. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 368-388.
- Bonta, S. (1969). The uses of the "sonata da chiesa". *Journal of the American Musicological Society*, 22(1), 54-84.
- Burde, W. (1992). *Stravinsky: leben werke dokumente*. Mainz: Schott Verlag.
- Daverio, J. (1985). In search of the sonata da camera before Corelli. *Acta Musicologica*, 57(2), 195-214.
- Erkan, Ç. (2015). 17. yüzyıl müziğinde groundbass tekniğinin Barok dönemin bağlamında temsil ettiği kimlik. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 1(6), 71-80.
- İlyasoğlu, E. (1999). *Zaman içinde müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hecht, J. C. G. (2022). *Music and international history in the twentieth century*. New York: Berghahn Books.
- Hyde, M. M. (1996). Neoclassic and anachronistic impulses in twentieth-century music. *Music Theory Spectrum*, 18(2), 200-235.
- Karabey, M. (2018). 12 ton sisteminin yaratıcısı ve öğretmen olarak Arnold Schoenberg. *Fine Arts*, 13(4), 91-104.
- Karataş, Z. (2015). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. *Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 62-80.
- Kütahyalı, Ö. (1981). *Müzik tarihi*. Ankara: Varol Matbaası.
- Messing, S. (1988). *Neoclassicism in music from the genesis of the concept through the Schoenberg/Stravinsky polemic*. London. UMI Research Press.
- Mimaroglu, İ. (1995). *Müzik tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Morgan, R. P. (1992). *Anthology of Twentieth-Century music*. USA: W.W. Norton&Company Inc.
- Say, A. (1997). *Müzik tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2002). *Müzik sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Traut, D. G. (2016). *Stravinsky's "great passacaglia" recurring elements in the concerto for piano and wind instruments*. Rochester, New York: University of Rochester Press.
- White, E. W. (1979). *Stravinsky the composer and his works*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Atf Biçimi / How cite this article

Yontar, M. (2024). The Analysis of the First Movement of Igor Stravinsky's "Concerto for Piano and Winds". *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 349–362. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1524651>

20. Yüzyıl Genişletilmiş Gitar Tekniklerinin Seçilmiş Eserler Üzerinde İncelenmesi

Analysis of 20th Century Extended Guitar Techniques on Selected Works

Barış ÖNDER¹ 

¹İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Barış ÖNDER

E-posta / E-mail : baris.onder98@gmail.com

ÖZ

20. yüzyıl döneminde, müzik ve diğer alanlarda sanatta olan anlam arayışı çeşitli sanat akımlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. 20. yüzyıl döneminde besteciler, istedikleri özel efektleri yaratabilmek için genişletilmiş tekniklere ve modern notasyon kullanımlarına başvururlar. Özellikle dönemin bestecileri; Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Iannis Xenakis, Krzysztof Penderecki, John Cage gibi isimler eserlerinde avangart öğelere ve genişletilmiş çalgı tekniklerine yer verirler. Bu çalışmada, dönemin sanat anlayışının gitar müziğini ve gitar bestecilerini etkilemesiyle 20. yüzyıl bestecilerinin eser örnekleriyle ele alınmıştır. Çalışmanın amacı; 20. yüzyıl döneminde kullanılmaya başlanan genişletilmiş çalgı tekniklerinin, gitar alanına olan yansımalarını ve 20. yüzyılda geliştirilen yeni gitar tekniklerini eser incelemeleriyle literatüre kazandırmaktır. Gitar literatüründe bu çalışmanın yer alması; 20. yüzyıl gitar müziği bestecilerinin eserlerindeki yeni tekniklerinin öğrenilmesi açısından ve kullanılan tekniklerle yeni ses renklerini elde etmek açısından önemlidir. Bu çalışmada genişletilmiş gitar teknikleri; Roland Dyens “*Libra Sonatine*” “*A Night in Tunisia*” “*Fantasia*”, Paulo Bellinati “*Jongo*”, Leo Brouwer “*La Espiral Eterna*”, Alberto Ginastera “*Sonata*”, Nikita Kushkin “*Usher Valse*”, Francis Kleynjans “*A L’aube du Derneir Jour*” eserleri üzerinde incelenmiştir.

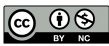
Anahtar Kelimeler: 20. Yüzyıl Müziği, 20. Yüzyıl Gitar Müziği, Genişletilmiş Gitar Teknikleri.

ABSTRACT

In the 20th century, the search for meaning in music and other areas of art led to the emergence of various art movements. In the 20th century, composers resorted to extended techniques and modern notation in order to create the special effects they wanted. Especially composers of the period; Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Iannis Xenakis, Krzysztof Penderecki, John Cage, etc. included avant-garde elements and extended instrument techniques in their works. In this study, the influence of the artistic understanding of the period on guitar music and guitar composers is handled with examples of works by 20th century composers. The aim of the study is to bring the reflections of the extended instrument techniques, which started to be used in the 20th century period, on the guitar field and the new guitar techniques developed in the 20th century to the literature by analyzing the works. The inclusion of this study in the guitar literature is important in terms of learning the new techniques in the works of 20th century guitar music composers and obtaining new sound colors with the techniques used. In this study, extended guitar techniques have been analyzed on Roland Dyens “*Libra Sonatine*” “*A Night in Tunisia*” “*Fantasia*”, Paulo Bellinati “*Jongo*”, Leo Brouwer “*La Espiral Eterna*”, Alberto Ginastera “*Sonata*”, Nikita Kushkin “*Usher Valse*”, Francis Kleynjans “*A L’aube du Derneir Jour*”.

Keywords: 20th Century Music, 20th Century Guitar Music, Extended Guitar Techniques.

Başvuru/Submitted : 16.08.2024
Revizyon Talebi/
Revision Requested : 10.09.2024
Son Revizyon/
Last Revision Received : 23.09.2024
Kabul/Accepted : 25.09.2024
Online Yayın /
Published Online : 30.09.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

This study investigates the new guitar techniques developed in the 20th century period through analyses of works. In the content of the study, it is presented with the artistic conceptions of the 20th century period and examples of the works of the composers of the period. The 20th century period is divided into two as modernism and postmodernism. In the 20th century period, in which many movements took place, innovative approaches emerged in many fields of art. Expanded instrument techniques in the field of music are among these innovations. With the Expressionism movement and then postmodernism, it is seen that extended instrument techniques and contemporary/graphic notations are used to create special timbres in the works. Composers, especially in the second half of the 20th century, construct their works with innovative, unusual (motifs) and avant-garde elements. In this study, while analysing the use of extended techniques on the guitar, the composers of 20th century music, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Iannis Xenakis, Krzysztof Penderecki's works are handled with extended instrument techniques and contemporary / graphic notation. In the works of K. Stockhausen "Gruppen" for 3 orchestras, G. Ligeti "Atmospheres", I. Xenakis "Metastaseis", K. Penderecki "Threnody for the Victims of Hiroshima", it is observed that the use of extended instrument techniques, contemporary / graphic notation and avant-garde elements.

Looking at the development of guitar music, Francisco Tarrega made significant achievements in the technical development of the guitar in the 19th century. In the 19th century, he made significant contributions to right and left technique. Tarrega made many studies on guitar technique and had an important role in the development of techniques such as "Apoyando", "Left hand legato", "Tirando", "Bare", "Tremolo", "Harmonic", "Pizzicato", etc., which are expressed as "traditional guitar technique". In the 20th century, guitarists such as Agustin Barrios and Andres Segovia had an influence on the first half of the development of guitar music. In the first half of this period, there appear traces of the Romantic period. Also, thanks to Segovia, composers of the Spanish ecote, who were not guitarist composers, composed works in the field of guitar. In the second half of the 20th century, composers included special effects and used extended techniques. In 20th century guitar music, extended instrument techniques are used in the works of composers such as Leo Brouwer, Alberto Ginastera, Francis Kleyjnans, Roland Dyens, Paulo Bellinati, Nikita Kushkin. In this period, extended guitar techniques such as "Pulp", "Unghia", "Tapping", "T.R.(non-rezonans)", "Bend", "Tambour", "Portamento", "Bartok Pizzicatosu", "Slap", "Sul tasto", "Sul ponticello" developed. While composers use extended instrument techniques to create special effects, they also fictionalise the music with unusual and avant-garde elements. In this study, extended guitar techniques are analysed in Roland Dyens "Libra Sonatine" "A Night in Tunisia", "Fantasie", Paulo Bellinati "Jongo", Leo Brouwer "La Espiral Eterna", Alberto Ginastera "Sonata".

It is observed that "Libra Sonatina" has a modal structure, "Sul tasto, Sul ponticello, Dedillo, Tambour, Rasgueado, Bend, Slap" techniques are used, and detailed explanations are made for the special effects in the piece. When the final sentences of the sections of the piece are analysed, it is seen that the final sentences of the first and second sections end with fading and special effects are used, while in the final sentence of the last section, fully extended techniques are used. In "A Night in Tunisia", it is observed that "Tambour, Pulp, Slap, Tapping" techniques are used, while in "Fantasia" techniques such as "Tambour" are used. When Dyens' writing style is analysed, it is determined that he frequently used extended techniques in his works that he wrote and arranged. "Tambour" (Percussion) technique is used in Bellinati's "Jongo". In Brouwer's "La Espiral Eterna", a detailed explanation is included for special effects, it is a work equipped with avant-garde elements; it is observed that special effects, Pizzicato, Tapping techniques and contemporary/graphic notation are used. In Ginestara "Sonata", special effects such as "Whistle", Rasgueado technique and Contemporary/Graphic Notation are used. In Kushkin "Usher Valse", "Bartok Pizzicato", "Bend", "Vibrato" techniques are used. In Kleyjnans "A L'aube du Derneir Jour", it is seen that special effects are used in the first part, special effects are used in the second part (bell sound), "Tambour, Slap, Bend" techniques are used. The piece ends with special effects. It was observed that Kleyjnans and Brouwer's pieces use special effects more than the other pieces analysed, and the use of contemporary/graphic notation is at the forefront.

GİRİŞ

20. yüzyıl döneminde, estetik olarak bir sanatta anlam arayışı vardır. Bu dönemde birçok farklı sanat anlayışıyla çeşitli akımları ortaya çıkmıştır (Antmen, 2008, s. 11). 20. yüzyılda sanatçılar, klasik ve romantik dönemdeki gibi bir sanat anlayışını benimsemek yerine yeni arayışlarla devam eder. 20. yüzyılda birçok sanat akımı diğer akımlara karşı bir görüşü ortaya koymaktadır. Bu dönemin ilk yarısında, İzlenimcilik (Empresyonizm) akımı ortaya çıkar. Sanatçılar, doğa konularını ele alarak yaptıkları eserlerde doğrudan görülen yerine kişide uyandırdığı duygu ve düşüncüyü ortaya koyar. (Erciş, 2023, s. 4322). Buna karşıt bir görüş olarak Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) akımı ön plana çıkar.

Ekspresyonist sanatçılar, anti-natüralist bir anlayışla kişinin iç dünyasını eserlerde yansıtır. 20. yüzyıl akımları, özellikle plastik ve görsel sanatlarda ilk örneklerini gösterirken diğer sanat dallarında da yansımaları görülebilir.

20. yüzyılda; ilk yarısından itibaren Modernizm, ikinci yarısından itibaren sanatta Postmodernizm anlayışının geliştiği gözlemlenir. Modern sanat anlayışının temelleri, sanatçıların dünyayı gördükleri şekliyle ifade etme anlayışından kaçarak ortaya çıkar. Postmodernizm özellikle 1960'lı yılların sonlarından itibaren 1970'li yılların başlarında görülmeye başlanır. Bu anlayışta, performans sanatları (sahne performansları), halk hareketleri ve toplumsal hareketler ön plandadır. Postmodernizmde; geçmişini anımsayarak sanat dallarında kendine uygun gelen öğeleri seçmesi, değerler sırasına göze etmeyerek anımsamaya yer veren bir anlayış vardır. Postmodern müzikte, modernini alıp benimseyen bir anlayış vardır fakat gelenekseli de içerisinde barındırır. Ayrıca "*Postmodernizm anlayışı... salt üsluptan ziyade tarihsel bir kavramdır.*" (Gloag, 2012, s. 12) olarak da ifade edilir. Bunun sebebi tarihsel olarak 20. yüzyılda yaşanan savaşlar, toplumsal olayların sanatsal bakış açısına ve ifadeye olan yansımaları olduğunu söyleyebiliriz.

20. yüzyıl müziğinde, İzlenimcilik akımıyla beraber modalite anlayışının gelişmeye başlamasıyla birlikte müzikte yeni arayışlarının kapısı aralanmıştır. Dışavurumculuk anlayışının temelini oluşturan II. Viyana Ekolü bestecileriyle birlikte müzikte avangart müziğin temelleri atılmıştır. Özellikle Arnold Schoenberg'in atonalite ve 12 ton tekniği üzerine olan çalışmaları dönemin müzik anlayışında çığır açmıştır (Wilder, 1969 s. 65). Armonik olarak yeni bir anlayışla beraber müzikte, cümle geliştirme yöntemlerinin sınırları aşılmıştır. Yine bu dönemde armonik anlayışta gelişen değişimlerle enstrüman tekniklerinde farklı efekt tınları oluşturmak amacıyla teknik gelişmeler olmuştur. Örnek olarak yaylı çalgılarda kullanılan *bartok pizzacatosu, col legno* gibi teknikler bu dönemin önemli gelişimleri arasında yer alır. (Karcıoğlu, 2011, s. 35). 20. yüzyıl dönemi bestecilerinin yeni müzikal arayışlarıyla birlikte genişletilmiş çalgı tekniklerinin yazının yaygınlığı özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında giderek artmıştır.

20. yüzyılın gitar müziğine bakıldığında; yeniliklerin ilk olarak diğer sanat dallarında yansımalarının olduğunu, tarihsel süreçte değişimleri ve yenilikleri takip etmektedir. Örneğin gitar müziğinin bu dönemin ilk yarısında Agustín Barrios ve Andrés Segovia gibi isimlerin gitar müziğinde etkili olduğunu söyleyebiliriz. Bu etki Romantik dönemin romantizm ve kromatizm özelliklerini taşımaktadır. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gitar müziğinde birçok kavram arayışlarının gerçekleştiğini söyleyebiliriz. 20. yüzyıl müziğinde çalgı tekniklerinin gelişimi sadece yaylı üflemleri vurmali çalgılarla sınırlı kalmayarak gitarda da teknik olarak gelişmeler olmuştur. Bu arayışlar neticesinde bu çalışmada, 20. yüzyıl gitar müziğinin genişletilmiş çalgı teknikleri eserler örnekleriyle incelenmiştir.

20. Yüzyıl Müziğinde Modernizm ve Postmodernizm

20. yüzyıl müziğini akımlarla ele alarak modern anlayışa bakarsak burada ilk olarak İzlenimcilik akımının müzikal özelliklerinden başlayarak aktarmak gerekir. İzlenimci Müzik, doğayı anımsatan sade/yalın tonal-modal bir müzikal dil hakimdir. C. Debussy, Eric Satie gibi besteciler bu akımın içerisinde yer almaktadır. Bu akımın karşısında yer alan diğer önemli akım ise Ekspresyonist müziktir. Ekspresyonist müzik anlayışında tonal, yalın/sade bir dil anlayışının tam zıttı olarak disonans aralıklarla ve akorlarla bir müzikal dil kullanılır. Müzikte Ekspresyonizm akımından sonra postmodernizme doğru bir yöneliş başlar. Dada akımı da bu dönemde etkili olmaktadır.

"Anlamsızlığı vurgulamak adına değişik seslerin, cümlelerin ve geleneksel anlamda sanatsal kabul edilmeyen ancak çalgısal çağrışım yaratan birçok öğeyi dinleyiciyi kışkırtıcı amaçla biraraya getiren "Cubism" kaynaklı "Dada" akımının," (Sakpınar, 2004, s. 24) toplumsal değerlere yaklaşım felsefesi, birçok akımında hareket kaynağı olmuştur. Örnek olarak, Ekspresyonizm, Somut Müzik, Fluxus, Pop-Art, Kavramsal Sanat gibi akımlardır.

20. yüzyıl dönemi bestecileri eserlerini alışılmadık dışında yeniliklerle oluşturur. Eserlerinde genişletilmiş çalgı teknikleri kullanırken farklı alışılmadık dışında müzikal cümleleri avangart öğelerle oluşturabilirler, özellikle Ekspresyonist bir anlayışla beraber post modern dönemde giderek yaygınlaşır. Besteciler eserlerinde alışılmadık motiflerle kompozisyonlarını kurgularlar (Dallin, 1957, s. 142). Kurgulanan motiflerin içeriğinde genişletilmiş çalgı teknikleri kullanılır. Genellikle genişletilmiş çalgı tekniklerinin yer aldığı eserlerde avangart müzik anlayışının görülmesi çok olasıdır bunun sebebi farklı bir sanatsal anlatımı sergilemek isteyen sanatçı, avangart öğelerle müziği desteklemesidir.

Post modern müzikte; Elektronik müzik, Raslantısal müzik, Minimalizm, Serial müzik, Belirsizlik, Somut müzik gibi akımlar yer alır. Bu dönemin ikinci yarısındaki eserlerde; Atonaliteye, 12 ton tekniğine, genişletilmiş enstrüman tekniklerine (Çağdaş teknikler), Avangart Öğelere, Çağdaş/Grafik Notasyon kullanımlarına sıklıkla rastlanır. Ayrıca, Karlheinz Stockhausen (1928-2007), György Ligeti (1923-2006), Iannis Xenakis (1922-2001), Krzysztof Penderecki (1933-2020), John Cage (1912-1992), Milton Babbitt (1916-2011) gibi isimler dönemin önemli bestecileridir.

Geleneksel ve Genişletilmiş Çalgı Teknikleri

20. yüzyıl döneminden önce kullanılan ve geliştirilen teknikler, “geleneksel teknikler” olarak ifade edilmektedir (Başak ve Bağcı, 2021). Özellikle geleneksel olarak ifade edilen teknikler; “*Legato, Detache, Portato, Martele, Spiccato, Staccato, Saltando, Sul Ponticello, Sul Tasto, Pizzicato, Glissando, Vibrato, Tremolo*” gibi tekniklerdir (Çuhadar, 2009; Biricik, 1998; Ulucan, 2005). 20. yüzyıl bestecilerin yeni arayışları neticesinde genişletilmiş çalgı teknikleri geliştirilir (Başak ve Bağcı, 2021). Besteciler, geleneksel tekniklerin farklı kullanımlarıyla veya birden fazla tekniği birleştirerek eserlerinde özel efektler oluştururlar özellikle orkestrasyon kitaplarında özel efektler olarak bir bölüm yer alır (Sevsay, 2014; Adler, 1989). Özel efektlerin yer aldığı eserlerde genişletilmiş çalgı tekniklerinin kullanıldığı gözlemlenir.

20. yüzyıl genişletilmiş çalgı teknikleri yaylı çalgılarda; “*Bartok pizzicatosu, Tırnak pizzicatosu, Çimdik pizzicatosu, Ölçüsüz yay tremolosu, yayın köprü ve kuyruk arası çalma, köprüünün üzerinde çalma, Köprüünün arkasında çalma, Pizzicato glissandosu, Martı glissandosu, Glissando triller, Çift ses zıt yönlü glissando, Mikrotonal glissando, Sağ el parmakla tremolo, Col legno battuto, Col legno tratto, Flautando*” gibi tekniklerdir ve özel efektlerle birlikte kullanılır (Başak ve Bağcı, 2021; Adler, 1989; Sevsay, 2014; Karcılıoğlu, 2011).

20. yüzyıl genişletilmiş çalgı teknikleri; tahta üflemelilerde “*Perküsiif sesler, “Slap-tongue”, “Bend (mikrotonlar)”*, bakır üflemelilerde özel efekt “*Surdinli glissando*” gibi, vurmali çalgılarda timpani’nin pedal mekanizmasının gelişmesiyle “*Pedal glissando*”su gibi tekniklerdir ve özel efektlerle kullanılır (Adler, 1989; Sevsay, 2014; Karcılıoğlu, 2011).

20. yüzyılda; yaylı, üflemeli ve vurmali çalgılarda olduğu gibi benzer teknikler ve efektler gitar müziğinde kullanılır. Örneğin gitar eserlerinde de “*Bend tekniği*”, “*Bartok pizzicatosu*” gibi genişletilmiş tekniklerin yer aldığı bu çalışmada görülür.

20. Yüzyıl Müziğinde Genişletilmiş Çalgı Tekniklerinin Yer Aldığı Eser Örnekleri

Alle Rechte vorbehalten

Nr. 6 Gruppen für drei Orchester

Karlheinz Stockhausen

Ein Lautstärke-Zeichen im Quadrat gibt die maximale oder dominierte Lautstärke einer Gruppe oder Teilgruppe an.

1 4 2 6 4

Flöte
Altflöte
Trompete
Trommeln
Marimbaphon
Harfe
Violen
Bratschen gal.
Violoncelli

mf

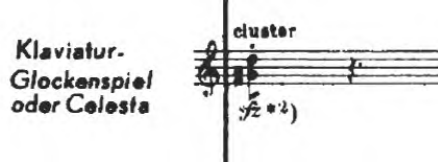
*) römische Zahlen bezeichnen Pulse für je 2 Stricher, arabische Zahlen bezeichnen die einzelnen Stricher (1, 1₂, 1₃, 1₄ etc.).

**) ff bedeutet in dieser Partitur: sehr kurzzeit Akzent forte und beim weiterklingen können bis zum Ende der Dauer. Bei nachfolgenden Schlaginstrumenten und Zupfinstrumenten selbst nach dem Akzent etwa: *staccato*. Bei Holzbläsern, Trommeln, Celesta, Marimbaphon genau 2 Anschläge direkt nacheinander. *staccato*

Şekil 1. K. Stockhausen “Gruppen” 3 orkestra eserinin giriş kesiti

Şekil 1’de yer alan örnekte, Stockhausen’nın yazdığı avangart eser örneklerinden birisidir. Bu eserin notasında alışlagelmemiş bir notasyonun kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu tarz bir yazımı benimseyen bestecilerin eserlerinin giriş kısmında detaylı olarak bir açıklama metni bulunabilir. Burada enstrümaniste eserin çalımıyla ilgili kullanılacağı

teknikler hakkında bilgi verilir. Bu örnek notanın alt kısmında da * ile dipnot olarak ifade edilmiştir. Vibrato, Glissando, Pizzicato gibi geleneksel yaylı tekniklerin çağdaş öğelerle kullanıldığı görülür. Bestecilerin klasik notasyon sisteminde ifade edemeyeceği müzikal ifadelerini, grafik notasyon kullanarak da ifade eder. Klasik notasyon sisteminin dışında kalan tüm yazımlar çağdaş notasyon veya grafik notasyon olarak isimlendirilir.



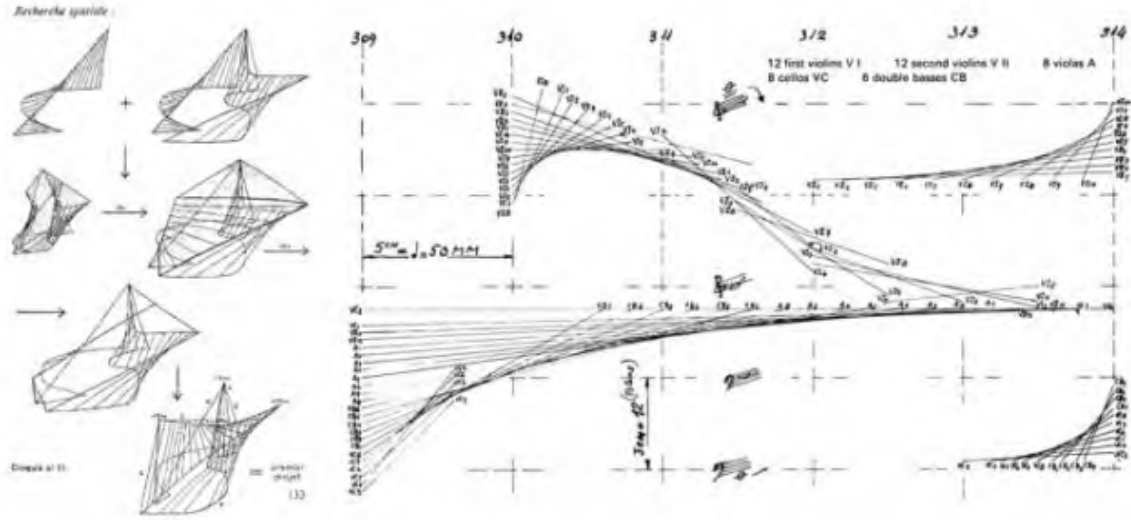
Şekil 2. Stockhausen "Gruppen 3" orkestra eserinin giriş kesitinden Cluster Akor.

Şekil 2’de yer alan örnekteki, bu giriş akorunun üzerinde cluster (salkım akor) yazdığını “*2” ifade kullanarak da dipnotta nasıl bir cluster akor istediğini ifade etmiştir. 20. yüzyıl bestecilerinin eserlerinde, bu tarz avangart etkiler yansıtan cluster akorların kullanıldığı rahatlıkla gözlemlenir.



Şekil 3. G. Ligeti "Atmospheres" eserinden bir kesit.

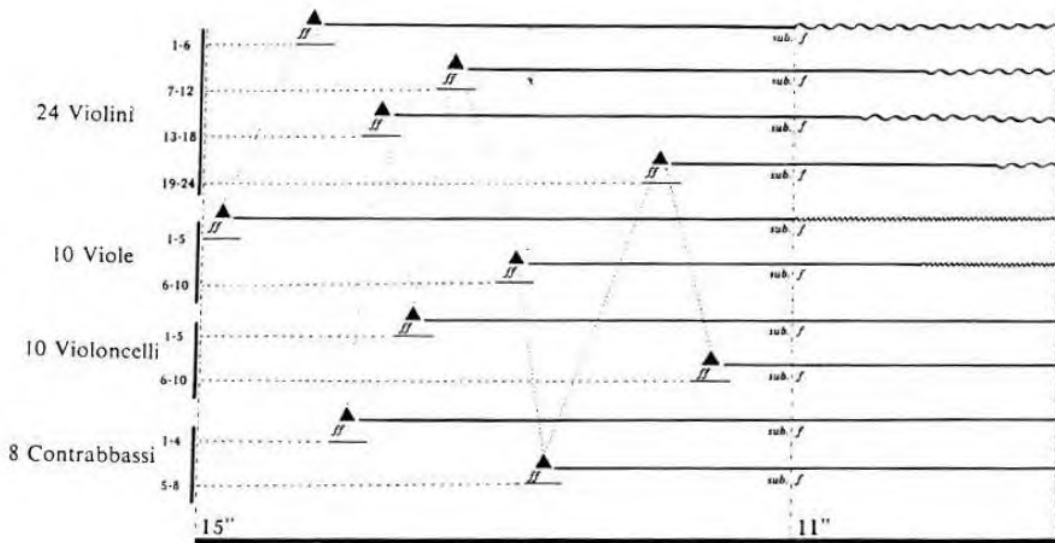
Şekil 4'te yer alan bu örnekte, 61 enstrümanın yer aldığı ve hepsi tek tek sağ üst bölümünde belirtilmiştir. Rastlantısal bir eser örneği olup, enstrümanistlerin hepsine farklı bir görev verilmiştir. Tutti (aynı anda) olarak başlayıp hepsi sırasıyla glissando yapmaktadır, hepsinin yaklaşık olarak seslerin nelere kadar gideceği belirtilmiş ve özel efektler olarak ifade edilen özel efekt glissando'su yapmaktadır. Disonans aralıkların yer aldığı eserlerde glissando kullanılması, gerilim hissini arttırmaktadır. Bu örnek, Postmodernist anlayışını olduğu ve genişletilmiş çalgı tekniklerinin yer aldığı Xenakis'in önemli eserlerinden birisidir.



Şekil 5. Xenakis "Metastaseis" eserinden bir kesit.

Şekil 5'te yer alan bu örnekte, eserde grafik notasyonla ifadelerin de olduğu gösterilmiştir.

Krzysztof Penderecki
Threnos
Den Opfern von Hiroshima



Şekil 6. K. Penderecki "Threnody for the Victims of Hiroshima" eserinin giriş kesiti.

Şekil 6 da yer alan örnek, Penderecki'nin yazdığı en ünlü eserlerindedir. Bu eserin haricinde yazdığı senfonilerinde veya diğer eserlerinde grafik notasyon kullanarak yazdığı görülür. Bestecinin müzikal dilinin rastlantısal soyut bir anlatım izlenmektedir. Threnody for the Victims of Hiroshima (Hiroşima Kurbanları için Ağıt) eser notasının ilk sayfasında, her sembolün ne anlama geldiğini ifade eden bir tablo yer alır. Burada enstrümanların neler yapması gerektiğini belirtilir fakat her şey keskin olarak belirli değildir. Örneğin notaya bakıldığında; enstrümanların hangi notayı çaldığı belirli değildir, kısmı olarak en tiz noktasında yer aldığını, belirlenen sıraya göre enstrümanların eklendiği, ff nüansının yer aldığı, ardından subito piano geldiği, çello ve kontrbas grubunun notada vibrato yapmaması gerektiğini, viyola grubunda hızlı bir vibratonun kullanıldığı, keman grubunda ise daha yavaş vibrato istendiği gözlemlenir. Çalan orkestraya göre çarpışan frekanslardan kısmi farklılıklar görülür, bestecinin istediği de budur. Yazılan bu ağıtta, çığlık efektini andıran bir tını yaratılmıştır. Besteci; Postmodernist bir anlayışla, genişletilmiş çalgı tekniklerini kullanarak eserini kurgulamış ve yansıtmıştır.

Gitarda Geleneksel ve Genişletilmiş Teknikler

Geleneksel gitar tekniğinin temelleri; 18. yüzyılın sonlarında ve 19. yüzyılın başlarında “Romantik Gitar” olarak ifade edilen günümüz modern gitarın küçük formdaki enstrümanın kullanılmaya başlamasıyla, Fernando Sor (1778-1839), Dionisio Aguado (1784-1849), Matteo Carcassi (1796-1853) gibi gitarist bestecilere dayanır. Bu gitarist besteciler, geleneksel gitar tutuş tekniğinin temeli olan sol bacakta tutuşu ortaya koyarlar. Gitarın geleneksel olarak sol bacakta çalım tekniğinin çıkmasının temel sebepleri, gitara olan hakimiyeti arttırmak ve tiz notalara kolaylıkla erişmektir. Tiz notalara daha rahat erişebilmek için sadece sol bacağa alınması yeterli gelmeyerek bir yükselti yardımıyla tam anlamıyla günümüz “geleneksel gitar tutuş tekniği” oluşturulur. Geliştirilen gitar tutuş tekniğiyle beraber 19. yüzyılda Francisco Tarrega (1852-1909), sağ ve sol tekniği için önemli katkılar sağlamıştır. Tarrega; gitar tekniği üzerine birçok çalışma yapmış olup, “geleneksel gitar tekniği” olarak ifade edilen “*Apoyando*”, “*Sol el legatosu*”, “*Tirando*”, “*Bare*”, “*Tremolo*” “*Flajöle*”, “*Pizzicato*” gibi tekniklerinin gelişiminde önemli yere sahiptir (Ko, 2009; Prato, 2017; Önder, 2023; Summerfield, 2003; Ünlünen, 2016).

Geleneksel Gitar Teknikleri;

Apoyando tekniği, sağ el parmaklarının çalınan telin bir üst tele (parmağın yaslanmasıdır) konumlandırılmasıdır.

Sol el legatosu, legato bağlı çalım anlamına gelir. Gitarda legato sağ el ve sol el olarak ikiye ayrılır. İki farklı tel kullanarak uzayan seslerin birbirine bağlanması sağ el legatosu'dur. Sol el legatosu ise aynı tel üzerinde sol el parmaklarının teli çekilmesiyle oluşturulur.

Flajöle tekniği, yaylılarda olduğu gibi telin belirli bölgelerine dokunarak doğuşkan sesler oluşturulur. Doğal doğuşkanlar ve yapay doğuşkanlar olarak ikiye ayrılır. Boş telin belirli bölgelerine dokunarak oluşturulmasına doğal, sol el parmaklarının perdelere basarak sağ el parmaklarının kullanılması yöntemiyle de yapay doğuşkanlar oluşturulur.

Tirando tekniği, sağ el parmaklarının teli çekmesiyle için oluşturulur. *Apoyando* tekniğinde teli çekerken parmağı bir üst tele yaslanmasıyla yapılırken *tirando*'da sadece çalınan tel çekilir.

Bare tekniği, sol elin 1. parmağının herhangi bir perdeye dikey olarak iç kısmıyla basmasıyla oluşturulur. Tam, yarım, pivot şekilde çeşitlere ayrılır. Tam bare'de tüm tellere basılmasıyla, yarım bare'de perdenin yarısına basılarak, pivot bare'de ise 1. parmağın uç kısmı (havada kalarak) basılmayarak sadece parmağın alt kısmıyla 1. tele veya 1. ve 2. tele basılarak kullanılır.

Tremolo tekniği, aynı sesin (aynı ritmik grubun) hızlı bir biçimde birden fazla sesin tekrar edilmesinde kullanılır. Gitarda en önemli sağ el tekniklerinden biri olup a (yüzük parmağı), m (orta parmak), i (işaret parmağı), parmaklarının kombine edilmesiyle oluşturulur.

Dedillo tekniği, sağ elin işaret ve orta parmaklarını kullanarak aşağı ve yukarı yönlü hareketiyle oluşturulur.

Rasgueado tekniği, sağ el a-m-i (yüzük-orta-işaret) parmaklarının sırasıyla aşağı yönlü hareketiyle veya x-a-m-i (serçe-yüzük-orta-işaret) parmakları kullanılarak oluşturulabilir.

Golpeado tekniği, sağ elin a (yüzük) parmağının veya herhangi bir sağ el parmağının gitarın ön kapağına vurulmasıyla oluşturulur.

Vibrato tekniği, tıpkı yaylı çalgılarda olduğu gibi klavye üzerinde sol elin bastığı sesin titreşimli bir tını yaratması için kullanılır. Tel çekildiği esnada sol elin parmağının titretilmesiyle oluşturulur. 20. yüzyıl bestecilerin eserlerinde özel efekt sesler yaratırken hızlı vibrato veya yavaş vibrato gibi notanın üzerine semboller eklenerek belirtilebilir. Geleneksel olarak ifade edilen bu teknik, özel efektlerle birlikte 20. yüzyıl dönemi gitar eserlerinde kullanıldığı bu çalışmada görülür.

Glissando tekniği, bir sestem diğer ses geçerken hızlıca arasında yer alan seslerde tınlatılarak diğer sese geçmesi için kullanılır ve ulaşılan sese gelince tel tekrar çekilmez.

Pizzicato tekniği, yaylı çalgılarda telin parmakla çekilmesiyle oluşturulur. Fakat gitarda bu tını yaratabilmek için sağ elimizle, tellerin eşige temas ettiği yere tellerin titreşimi susturabilecek kadar hafif baskı uygulanır. Sesin uzaması engellenerek tel veya teller çekilir. Böylelikle daha yumuşak bir tını yaratılmış olur. Tarrega, metot çalışmalarında bu tekniğe yer verir ve köprüye serçe parmağının koyulmasıyla oluşturulacağı çalışmalarında görülür (Ko, 2009 s. 91). 20. yüzyıl döneminde köprü kısmına sağ elin avuç kısmı bastırılarak kullanılır. 20. yüzyıl döneminde özel efektlerin yer aldığı eserlerde pizzicato tekniğinin çağdaş motiflerle birlikte kullanıldığı bu çalışmada görülür.

20. yüzyıl gitar müziğinin gelişimini ilk yarısında, Agustin Barrios ve Andres Segovia etkili olmuştur. (Wade, 2001, s. 111). Barrios, dönemin gitar müziğinin en önemli gitarist bestecilerinden olup 300'ün üzerinde gitar müziğine yön veren eserler yazmıştır. Aynı yıllarda İspanyol gitarist Segovia ise İspanyol ekolünün gitarist olmayan bestecilerini teşvikiyle I. Albeniz, J. Rodrigo gibi bestecilerin eserlerini gitar dünyasına kazandırmıştır (Ünlenen, 2016; Wade, 2001)

20. yüzyılın ikinci yarısında gitar bestecilerinin eserlerinde, genişletilmiş gitar teknikleriyle özel efektlerin kullanıldığı görülür. “Genişletilmiş Gitar Teknikleri”nin kullanımı; Leo Brouwer (1939 -), Alberto Ginastera (1916-1983), Francis Kleynjans (1951-2002), Roland Dyens (1955-2016), Paulo Bellinati (1950 -), Nikita Kushkin (1956 -), gibi bestecilerinin eserlerinde gözlemlenir.

20. yüzyıl gitar müziğinde; “Pulp”, “Unghia”, “Tapping”, “T.R.(non-rezonans)”, “Bend”, “Tambour”, “Portamento”, “Bartok Pizzicatosu”, “Slap”, “Sul tasto”, “Sul ponticello”, gibi yeni teknikler eklenmiştir. Bu teknikler sayesinde avangart öğelerin yer aldığı eserler inşa edilir. Ayrıca bu teknikler sayesinde yeni özel efekt tınları gitar müziğine kazandırılmıştır.

Genişletilmiş Gitar Teknikleri;

Pulp (Plp.) Tekniği, gitardan daha koyu bir ton elde etmek için sağ elin parmaklarının et kısmıyla tele dokunmasıyla oluşturulur. Gitaristler ve besteciler farklı kontrastlar yaratmak için bu tarz tekniklere başvururlar.

Unghia (ungh.) Tekniği, pulp tekniğinin aksine sağ elin parmaklarının turnakla çalınmasıyla parlak ton elde etmek için kullanılır. Pulp ve Unghia teknikleri Dyens'in eserlerinde sıklıkla yer alır.

Tapping Tekniği, sol el parmaklarının klavyeye vurarak çalınması için kullanılır. Bu teknikte sağ elin parmaklarının telleri çekmediği için sol elin güçlü olarak perdelere vurulması gerekir. Ne kadar keskin vurgular yer alırsa o kadar keskin kontrast ve tınlar yaratılır. Ayrıca aynı anda hem sağ el hem de sol parmaklarıyla da oluşturulabilir.

T.R. (non-resonance/non-sustain) Tekniği, bu teknik gitarda çok nadir kullanılır. Genellikle besteciler uzamasını istemediği sesler için es işareti yazarlar. Daha detaylı düşünen besteciler, bir sesin süresi boyunca ya da süresinden sonra uzayan herhangi bir ses bulunmaması için notada belirtir. Bunu sağ veya sol elin herhangi parmağının sesi susturmasıyla yapılır. Çalınan sesin yanında harici bir “uzayan doğuşkan ses istenmediği durumda” kullanılır. Tıpkı piyano pedalına basıldığında sesin doğuşkanlarının duyulması gibi eğer doğuşkanlarının duyulmaması isteniyorsa pedal kullanılmaz. Gitar müziğinde de aynı şekilde bir tel çekildiğinde diğer telleri tutmazsak diğer tellerden de doğuşkan sesler gelir. Bunu engellemek için bu teknik kullanılır.

Bend tekniği, sağ elin perde üzerinde bastığı telin yukarı veya aşağı yönlü hareket ettirilerek mikroton sesler veya avangart tınlar yaratmak için kullanılır.

Portamento Tekniği, sol elin herhangi bir parmağının bir sesi çalıp diğer bir sese kaydırarak ve ulaşılan sesin çalınmasıyla oluşturulur. Glissando tekniğine benzerdir fakat portamento'da ulaşılan ses çalınır.

Slap tekniği, sol elin gitarın köprü alt eşik kısmına baş parmağının köşenin vurulmasıyla oluşan tınıyı yaratmak için kullanılır. Özellikle klasik gitarda avangart tınlar yaratmak için kullanılır. Bas gitaristlerin sıklıkla kullandığı bir tekniktir.

Bartok pizzicatosu; 20. yüzyıl döneminde yaylı çalgılarda kullanılmaya başlayan ve zamanla gitar müziği eserlerinde de görülmeye başlayan bir tekniktir. Bu teknik, sol el parmaklarının güçlü bir şekilde telin çekilmesiyle ve telin klavyeye çarpmasıyla oluşturulur. Telin klavyeye çarpmasıyla metalik keskin özel efekt bir tını oluşur ve Slap tekniğine benzeyen bir tınısı vardır.

Sul Tasto tekniği, bu teknikte yaylı çalgılarda geleneksel olarak sınıflandırılrsa da gitar alanındaki eserlerde 20. yüzyıl döneminde görülmeye başlanır. Yaylı çalgılardaki gibi tuşeye yakın çalınması için kullanılır. Sağ elin tuşeye yakınlaşmasıyla daha yumuşak ve daha tatlı bir tını oluşturulur. 20. yüzyıl bestecileri eserlerinde tınısal bir kontrast yaratırken kullandığı görülür.

Sul Ponticello tekniği, bu teknikte yaylı çalgılarda geleneksel olarak sınıflandırılrsa da gitar alanındaki eserlerde 20. yüzyıl döneminde görülmeye başlanır. Sul tasto tekniğinin aslında tam tersidir. Sağ elin tam köprü eşik bölgesinden çalması için kullanılır. Daha metalik ve keskin bir tını yaratır. 20. Yüzyıl bestecileri eserlerinde disonans akorlar kullanılırken, sul ponticello tekniğiyle beraber kullandıkları görülebilir.

Tambour (Percussion) tekniği, özel efekt perküsyon tınlarını yaratmak için gitarın yüzeyine vurulmasında kullanılır. Avangart gitar eserlerinde genellikle tambour tekniğine rastlanır. Besteci eserde gitarın tam olarak vurmasının istediği

bir bölge varsa notasında buna yer verir. Genellikle notasyonda, porte üzerinde notaların üst kısmında veya portenin içerisinde x harfiyle gösterilir. Golpeado tekniği de buna benzerdir gitarın ön kapağına vurularak oluşturulur.

20. Yüzyıl Gitar Müziğinde Genişletilmiş Tekniklerinin Kullanıldığı Eser Örnekleri

(à Jean-Yves NEVEUX)

Durée: 14' 11''

LIBRA SONATINE

Ⓐ INDIA

Allegretto $\text{♩} \approx 132$ à la reprise (après la mesure 4, 4^e portée), jouer ces deux mesures sans reprise.

Roland DYENS

(laissez glisser l'index sur 2 et 3)

se rapprocher du chevalet

chevalet
jouer avec l'ongle et laisser les sons se mélanger

Şekil 7. Roland Dyens “Libra Sonatine” eserinin I. bölüm Giriş Kesiti.

Şekil 7’de yer alan örnekte, Dyens’in yazdığı 3 bölümlü “Libra Sonatine” eserinin giriş kesiti yer almaktadır. Eserde çağdaş tınılar ve keskin kontrast geçişleri yer alır. Ritmik olarak 5/4’lük 5/8’lik 3/4’lük gibi ritmik değişimlerin olduğu, Sol lideny modu üzerine kurulu ve kromatik hareketlerin yer aldığı gözlemlenir. Bu örnekte, 2. ölçüden itibaren dikkat edildiğinde bas seslerin susturulmaması için uzayabildiği kadar uzaması için bağ çizgileri konulmuştur. 7. ölçüde baste gelen La sesinin altında *se rapprocher du chevalet* diyerek köprüye yaklaşması istenmiş ve 8. ölçüde gelen si bemol-re seslerinin köprü bölgesinde (sul ponticello tekniği) bağlı olarak çalınması istendiği, genişletilmiş çalgı tekniklerinin yer aldığı gözlemlenmiştir. Bestecinin teknik farklılıklar kullanarak alışılmamış tınılar yarattığı görülmüştür.

(laissez glisser l'index sur 2 et 3)

toucher i m a m i 3

rit. poco

mp

rit. poco

mf

rit. poco

mf

attaquez

respirez

rit. molto

f

ff e secco subito

rit. poco

sans arpèger les trois premiers accords

Şekil 8. Roland Dyens “Libra Sonatine” eserinin I. Bölümünden Bir Kesiti.

Şekil 8’de ilk ölçüde *touche* (tuşe) yazmaktadır. Bestecinin *sul tasto* tekniğinin kullanılmasını istemiştir. Fransız kökenli bir besteci olduğu için Fransızca terimler ya da açıklamalar kullanılmaktadır. Şekil 8’de yer alan örnekte yer alan *sul ponticello* tekniğinden hemen sonra *sul tasto* gelmektedir. Metalik bir tınıdan daha yumuşak bir tınıya ani bir geçiş yaptığı görülür. Bu örneğin; son ölçünün son akorunda, *Dedillo* tekniğinin geçit şeklinde çağdaş bir kadans yapısıyla geldiği gözlemlenmiştir.

Swinguez = 108
(percussion légère)

Z = distorsion de la corde

24 794 H.L.

Şekil 9. R. Dyens “Libra Sonatine” eserinin I. Bölümünde Perküsyon Kullanımı.

Şekil 9’da yer alan örnekte, 3. ölçünün son vuruşundan itibaren perküsyon kullanıldığı görülmektedir. Besteci notanın alt kısmına *perc.* olarak ifade etmiştir ve notanın içerisinde x işareti kullanmıştır. Vibrato istediği seslerin altına *vib.*, Bend tekniği kullanılarak sesin bozulması için notanın üzerine *z* harfi koymuştur. Özel olarak bazı efektleri belirtmek için notasyonun köşelerine açıklamalar yapılır. Bestecinin de 4. ölçünün alt kısmında *z* harfinin neyi ifade ettiğini açıklamıştır.

chant en dehors

mf

2e fois. p

gliss.

sfz sub.

plus rien sous le fa

Şekil 10. R. Dyens “Libra Sonatine” eserinin I. Bölümünde Genişletilmiş Çalgı Tekniklerinin Kullanımı.

Şekil 10’da Rasgueado, Glissando bend tekniklerinin kullanıldığı gözlemlenir. Verilen örnekteki motiflerin içerisinde bend teknikleriyle alışılmışın dışında tınların yaratılmak istendiği görülür.



Şekil 11. R. Dyens "Libra Sonatine" eserinin I. Bölümünden.

Şekil 11'de yer alan bu örnekte, mi bemol bas sesi üzerinde kurulu akorda *Dedillo* ve *Glissando* tekniklerinin kullanılarak çalması istenmiştir. Burada yer alan glissando'da ulaşılmaması istenen ses belirtilmemiş olup özel efekt glissando'su olarak değerlendirilebilir. Ayrıca gitar müziğinin çağdaş eser örneklerinde bu tarz kullanımlar görülebilir.



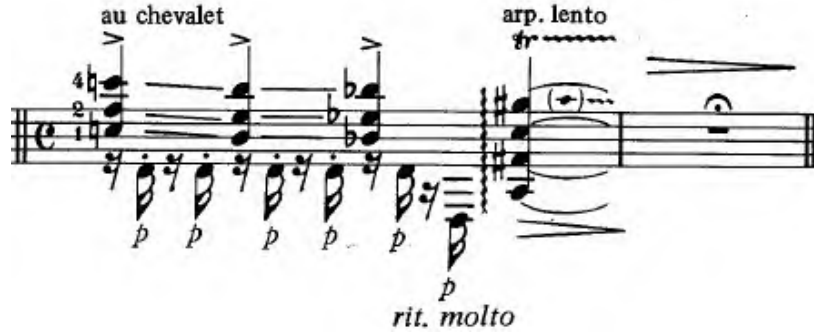
Şekil 12. Dyens "Libra Sonatine" eserinin I. Bölümünün B kesitinin Bitiş Cümlesi.

Şekil 12'de, Tremolo olarak *Dedillo* tekniğinin kullanılması gerektiğini belirtilmiştir. Ad libitum olarak (serbestçe) akorların köprüden (sul ponitcello) başlayıp sağ elin tuşeye doğru (sul tasto) hareket ederek akorların tınlatılması istenmiştir. Böylesi bir çalım muazzam bir kontrast yaratmaktadır. En son üç akorun işaret parmağıyla tiz notadan bas notaya doğru arpejlenmesi istenmiştir. Avangart bir cümle bitişi yaratıldığı, genişletilmiş çalgı tekniklerinin kullanıldığı ve benimsendiği görülür.



Şekil 13. Dyens "Libra Sonatine" eserinin I. Bölümünün Bitiş Cümlesi.

Şekil 13'te örneğin alt kısmında sağ elin sol ele yaklaşarak müziğin kaybolması istendiği yazılmıştır. Besteci, tam bir sönümlenerek bitiş tınısı istemiştir. "etc. . ." (vesaire/benzeri şekilde) yazarak bölüm sonunda yorumlamada küçük farklılıkların oluşmasının istendiği gözlemlenir.



Şekil 14. Dyens "Libra Sonatine" eserinin II. Bölümünün Bitiş Cümlesi.

Şekil 14'te Dyens'in eserinin II. bölümünün final akoru gösterilmiştir. Burada akorun arpejlenerek geldiği ve uzaya-bildiği kadar uzatarak içerisine *molto rit.*, *decrescendo* ve *trill* yaparak bir önceki bölümü gibi sönmülenerak bitirilmek istendiği ve *au chevalet* (sul ponticello) genişletilmiş çalgı tekniğini eserin birçok noktasında kullanıldığı gözlemlenmiştir.



Şekil 15. Dyens "Libra Sonatine" eserinin Bitiş Kesitinde Genişletilmiş Çalgı Tekniklerinin Kullanımı.

Şekil 15'te tamamen genişletilmiş çalgı teknikleriyle donatılmış bir kesit yer alır. *Glissando* ve *Dedillo* tekniğinin birlikte kullanıldığı, sonrasında perküsyon tekniğini yer aldığı görülür. *Pizzicato*, *Tambour* ve *Slap* tekniğiyle birleştirilmiş bir motifler tekrarlanır, sondan bir önceki ölçüde üst eşğin akort bölgesinden tellerin tınlatılması istenir. Özel olarak belirtilen *Bartok pizzicatosu*'yla eser sonlanır.

A Night in Tunisia

art. Roland Dyens John "Dizzy" Gillespie

Tempo moderato $\text{♩} = 69$

④ = Ré / D
cf. lexique 1

The score consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a *pp* dynamic and a *lontano* tempo marking. The second staff continues the melody with a *p* dynamic and a *poco* tempo marking. The third staff starts with a *sim.* marking and ends with a *mp* dynamic and a *poco* tempo marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Şekil 16. "A Night in Tunisia" eserinin Roland Dyens düzenlemesi giriş kesiti.

Şekil 16'da Dyens'in düzenlediği bir eserin örneği yer almaktadır. Dyens, yazdığı ve düzenlediği eserlerde sıklıkla genişletilmiş çalgı teknikleri ve avangart öğeler kullanılır. Bu örnekte de Tambour (perküsyon) tekniğinin kullanıldığı gözlemlenmiştir. Eserin devamında Şekil 17,18,19'da yer alan örneklerde Pulp (p parmağının et kısmıyla telin çekilmesi) tekniği, T.R. (rezonans yapan uzayan bir sesin susturulması) tekniği, Slap (vurma/tokatlama) tekniği, Tambour (gitarın yüzeyine vurulması), Tapping (sol elin tuşeye vurulması) tekniklerinin kullanıldığı gösterilmiştir.

The score continues with two staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a *pp* dynamic and a *sempre* tempo marking. The second staff continues the melody with a *p* dynamic and a *poco* tempo marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Şekil 17. "A Night in Tunisia" eserinin Roland Dyens düzenlemesinde Genişletilmiş Tekniklerin Kullanımı.

Şekil 18. “A Night in Tunisia” eserinin Roland Dyens düzenlemesinde Genişletilmiş Tekniklerin Kullanımı.

Şekil 19. “A Night in Tunisia” eserinin finali.

Fantasie

6 th = D I R. DYEN

Ad libitum (♩ = 70)

Şekil 20. R. Dyens “Fantasie” eserinin giriş kesiti.

Şekil 20’de, ad libitum (serbestçe) olarak ölçü çizgi kullanılmayarak eserin başladığı, hızlanarak legatolar yapılması istendiği, 3. satırda *tamb.* yazılarak basılan akoron gitar alt eşik kısmına vurularak çalmasının istendiği gözlemlenmiştir. Eserin bu bölümü boyunca genişletilmiş çalgı tekniklerinin kullanıldığı görülür.

PERCUSSION SECTION

*Barre only to mute
(do not depress or fret the strings)*
CIX -----

left hand

right hand

Slap left palm against the guitar's side (wood sound).

Slap the strings against the fingerboard with left hand fingers 2, 3, & 4 (keep the barre).

Slap the right hand fingers against the guitar's top (wood sound).

Slap the strings against the fingerboard with right hand fingers (keep the barre).

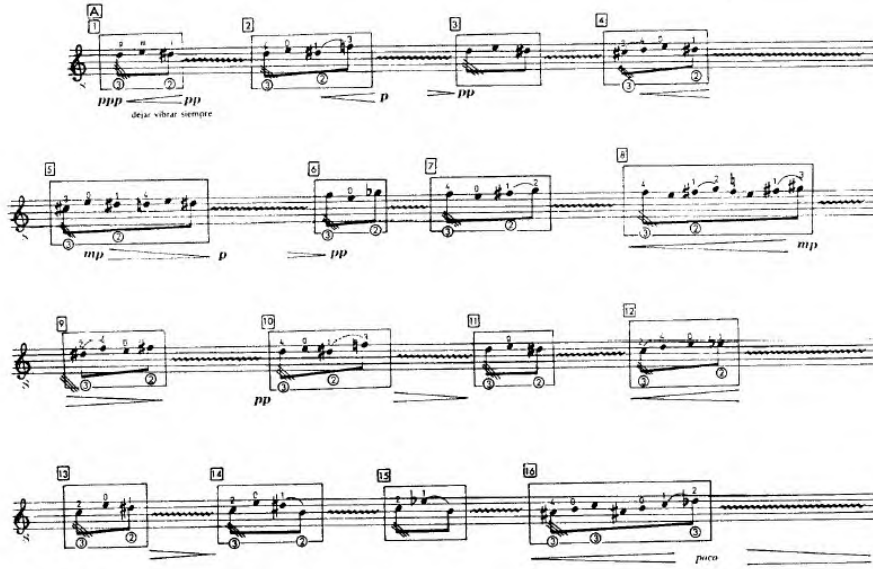
Slap the right hand fingers against the strings, near the bridge (bass sound) (keep the barre).

Şekil 21. Paulo Bellinati “Jongo” eserinin Perküsyon bölümü.

Şekil 21’de, Jongo eserinin perküsyon bölümünün notasyonu gösterilmiştir. Gitarın hangi bölgelerine vurulmasının gerektiğini ve iki gitarın aynı anda gitarın farklı bölgelerinden farklı ses renkleri duyulması istendiği gözlemlenmiştir. Perküsyon bölümünün, Şekil 21 ve Şekil 22’de A-B-C-D şeklinde kombinasyonların tekrarlanarak oluşturulduğu görülür.

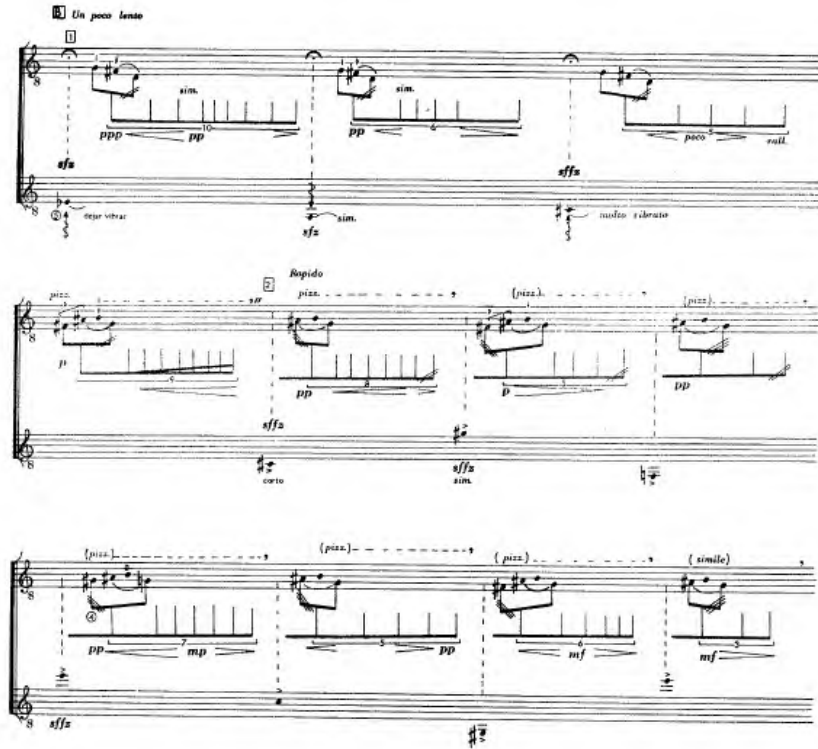
Şekil 22. Paulo Bellinati “Jongo” eserinin Perküsyon bölümü C-D Kombinasyonları.

LA ESPIRAL ETERNA



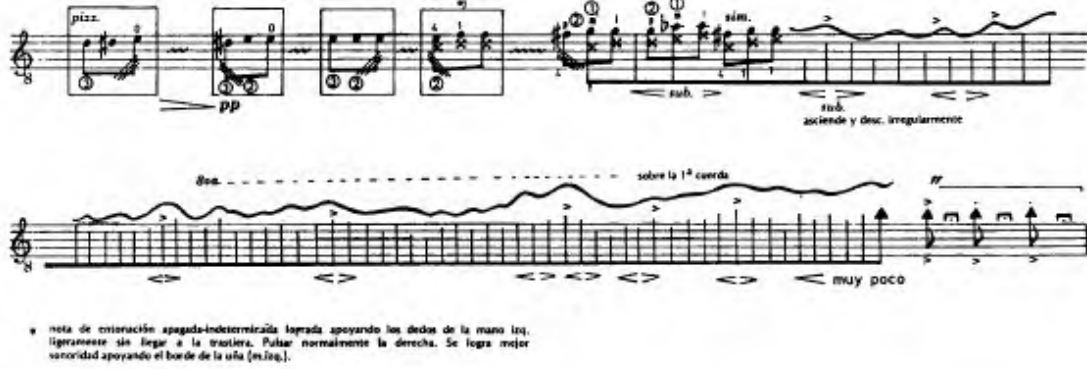
Şekil 23. Leo Brouwer “La Espiral Eterna” Eserinin Girişi.

Şekil 23’te, Brouwer’in yazmış olduğu çağdaş notasyonun kullanıldığı bir eseri verilmiştir. Brouwer, eserin ilk sayfasında kullanılan notasyonla ilgili bilgiler verir. Burada motif kalıplarının tekrarlandığı ve ritmik olarak motiflerin serbestçe kullanıldığı gözlemlenir. Eserin tamamında postmodernist bir müzik anlayışının yer aldığı, eserin devamında sıklıkla genişletilmiş tekniklerin yer aldığı Şekil 24’te gösterilmiştir.



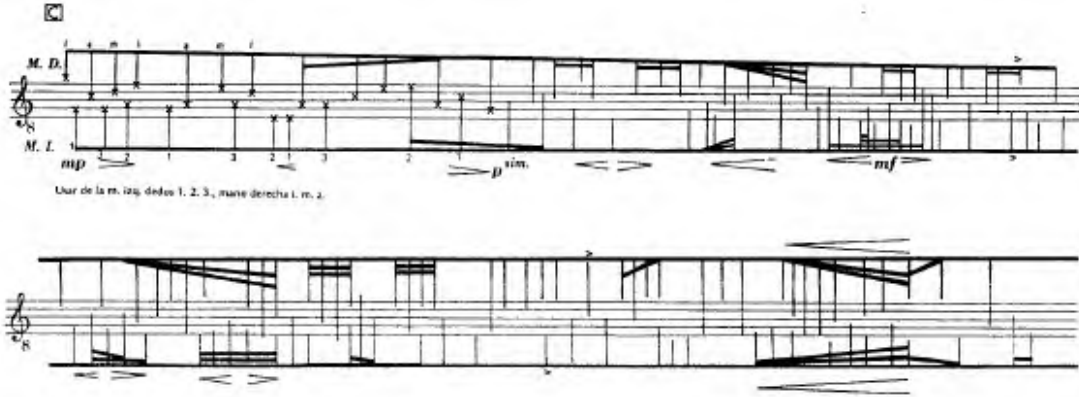
Şekil 24. L. Brouwer “La Espiral Eterna” Eserinden Bir Kesit.

Şekil 24'te, La Espiral Eterna eserinden bir kesit verilmiştir. İstenen müziği ortaya çıkarabilmek için iki porte kullanarak aktarılmıştır. Burada, farklı ritmik kombinasyonların grafik notasyon şeklinde verildiği, ilk satırda basta yer alan seslerin gıcırtili olarak çıkması için farklı bir ok işareti sembolü kullanılmıştır. Bu tarz özel efekt tınlar için besteci, ayrıca nota sayfasından önce açıklama sayfasında belirtmiştir. Şekil 25'te Pizzicato tekniğinin yer aldığı gözlemlenmiştir.



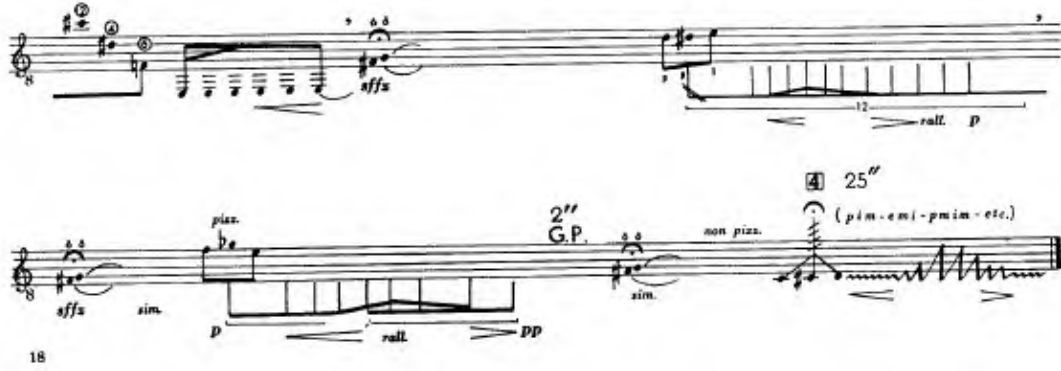
Şekil 25. L. Brouwer "La Espiral Eterna" Eserinden Çağdaş Notasyon ve Genişletilmiş Çalgı Teknikleri.

Şekil 25'te, yer alan gruplandırılmış ses kümelerinin pizzicato tekniğinde geldiği, notanın sol alt köşesinde grafik notasyon şeklinde belirtilen yerde sol elin tellere hafifçe basarak oluşturulmasının istendiği belirtilmiştir. Bu çalış şekli efektif bir pizzicato tını yaratmaktadır. Burada belirsizlik/rastlantısal bir stilde postmodernist dönemi anlayışının yaygın olduğu gözlemlenmiştir.



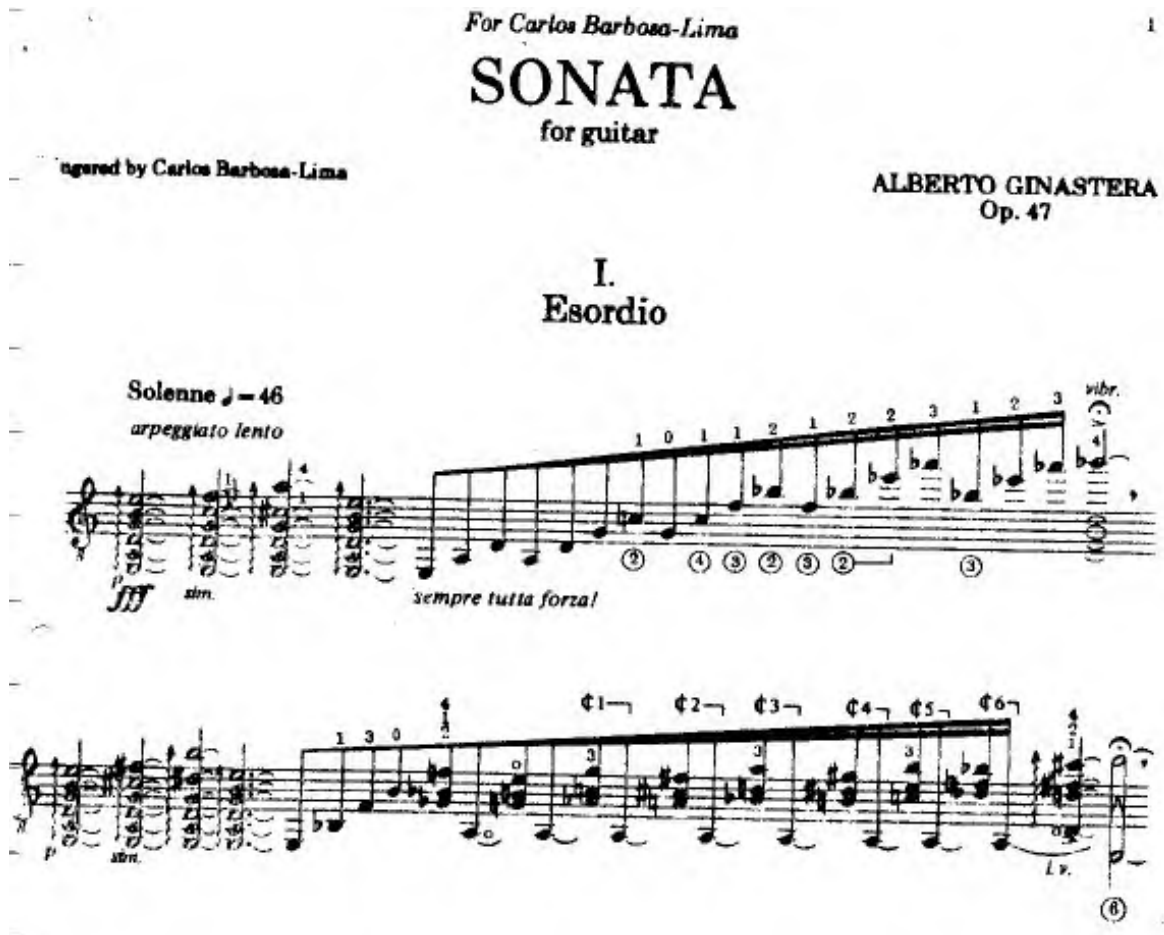
Şekil 26. L. Brouwer "La Espiral Eterna" Eserinden Çağdaş Notasyon Örneği.

Şekil 26'da Brouwer'ın grafik stillinde bir *Tapping* tekniği kullanıldığı görülmektedir. Normalde sol elle Tapping tekniği yaygın olarak kullanılırken burada iki elinde bir arada kullanıldığı dikkat çeker. Üst partide sağ elin parmaklarının kullanıldığı (i-m-a parmakları) görülürken alt partide (1-2-3) gibi sol el parmak numaralarının kullanıldığı görülmektedir. Brouwer bu eserin her noktasında postmodernist ve avangart bir anlayışla cümlelerini oluşturduğu, genişletilmiş tekniklerle bir arada inşa ettiği gözlemlenir.



Şekil 27. L. Brouwer "La Espiral Eterna" eserinin Final kesiti.

Şekil 27’de, daha önceki Şekil 24-25-26 örneklerindeki gibi aynı şekilde avangart öğeleriyle müziğinin tümünde benimsediği, grafik notasyon kullandığı, final bitişinde de do-do-re seslerini hem ritmik olarak (yavaş-hızlı-yavaş) hem de müzikal olarak dalgalı (crescendo-decrescendo) şeklinde nüans yapılarak eserin sonlandığı gözlemlenir.



Şekil 28. Alberto Ginastera "Sonata" eserinin giriş cümlesi.

Şekil 28’te, yer alan örnekte, Ginastera’nın genişletilmiş çalgı tekniklerinin kullanıldığı sonatının giriş cümlesi yer alır. Besteci, eserde yer alan tekniklere ilgili bir açıklama sayfası notanın ilk sayfasına eklemiştir. Bu örnekte, Rasgueado tekniğinin yer aldığı, sekizlik notaların hızlanarak (accelerando) onaltılık notaya dönüştüğü, disonans akorların yer aldığı, son iki vuruşluk notada yukarı bir ok işareti kullanarak özel olarak "ıslık sesi" çıkarılması istendiği eserin

açıklama sayfasında gözlemlenir. Işık sesinin çıkartılması için, belirtilen telin sağ elin baş parmağı (p) ve orta parmağı (m) parmağıyla telin klavyeden köprüye doğru hızlı bir şekilde sürünmesiyle yapılaması gerektiği belirtilmiştir. Eserin devamında ve tümünde tıpkı Şekil 24-25-26-27'deki gibi eser boyunca genişletilmiş çalgı tekniklerinin avangart öğelerle birleştirilerek çağdaş notasyonla sunulma durumu bu eser örneğinde de görülür.

dedicated to Vladislav Blaha

USHER - VALSE

für Gitarre solo (1984)
(Nach der Erzählung von Edgar A. Poe
"The Fall of The House of Usher")

Herausgegeben
und mit Fingersätzen versehen
von Alexander Tchekhov

Nikita Koshkin (* 1956)

Lento



Şekil 29. Nikita Kushkin "Usher Valse" eserinin giriş cümlesi.

Şekil 29'da, "Usher Valse" eserinin giriş cümlesi yer almaktadır. La minör tonda olan bu eserde Mi dominant 7/#9 akoruyla yapay doğuşkanlar kullanılarak eser başlar. Kullanılan yapay doğuşkanlar için sol elde klavye üzerinde nerelerde basılacağı belirtilmiştir ve böylece sağ elin işaret parmağıyla (i) telin bir oktavlık kesit noktasından orta (m) veya yüzük parmağının (a) çekilmesiyle sesler tınlatılır.



* ♪ = Bartok pizz.
** Veränderung der Tonhöhe durch seitliches Ziehen / Alteration of the pitch by pulling the string sideways

Şekil 30. Nikita Kushkin "Usher Valse" eserinden genişletilmiş çalgı tekniği örneği.

Şekil 30'da verilen "Usher Valse" eserinde iki ayrı genişletilmiş çalgı tekniğinin kullanıldığı gözlemlenmiştir. Burada Bartok pizzicatosu* ve vibr.** (bend tekniğinin) kullanıldığı görülür. Besteci sol alt köşede istenilen tını ve teknikle ilgili bilgi vermiştir. Bartok pizzicatosu olarak belirtilen seslerin çalınması için telin sert bir şekilde çekilmesi ve telin çekildiği esnada altere bir vibratonun tınlatılması istenmiştir. Altere bir vibrato tını elde etmek için telin hem aşağı veya yukarı yönlü hareketiyle bend tekniği kullanılır, hem de nota üzerinde elin titretilmesiyle vibrato tekniği kullanılır ve böylece istenilen tını oluşturulur.

A L'AUBE DU DERNIER JOUR

pour guitare

opus 33

FRANCIS KLEYNJANS

I. "ATTENTE"

Şekil 31. Francis KLEYNJANS "A L'aube du Derneir Jour" eserinin I. bölüm girişi.

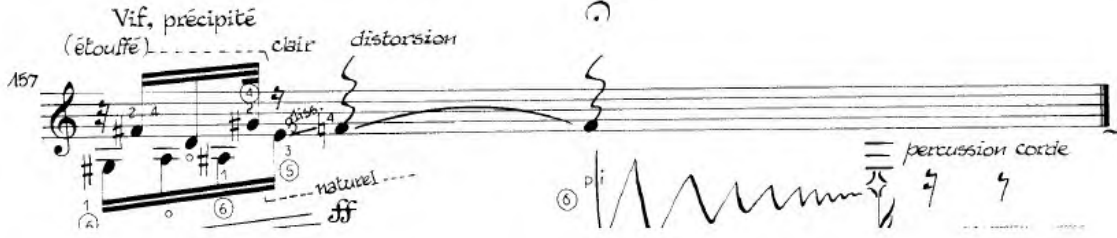
Şekil 31'de yer alan örnekte, sol#-re# olarak tekrar eden seslerin özel olarak metalik olarak çıkması gerektiği eser açıklama metinde belirtilmiştir. Burada tellere tam basılmayarak hafif baskı uygulanarak biraz pizzicato ve metalik bir tınıyı andıran sesler elde edilir. Besteci eserini genişletilmiş tekniklerle ve postmodernist bir yaklaşımla kurguladığı görülür.

2. "A L'AUBE"

Şekil 32. Francis KLEYNJANS "A L'aube du Derneir Jour" eserinin II. bölüm girişi.

Şekil 32'deki örnekte, çağdaş/grafik notasyon kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu örnekte yer alan tüm semboller eserin bilgilendirme sayfasında detaylı bir şekilde ifade edilmektedir. Burada çan sembolleriyle çan efekti istendiği ve bunun için 5. telin 6. telin üstünden geçirek 7. perdeye basmasıyla oluşturulması gerektiği, devamında gitarın yan

kapağına vurması gerektiğini içeren semboller görülmektedir. Alt satırda ise perküsyon olarak gitara vurulması, dalgali kalem hareketleriyle 5. teli m parmağıyla 6. teli i parmağıyla telin klavyenin başladığı en uç noktasından köprüye doğru çekilmesi gerektiği gözlemlenir. Besteci, “bir kapının gıcırtılı menteşe sesini” betimlediğini notanın açıklamasında belirtir. Eserin bütününde, özel efekt tınlar yaratmak için genişletilmiş çalgı tekniklerinin kullanıldığı görülür.



Şekil 33. Francis KLEYNJANS “A L'aube du Derneir Jour” eserinin II. bölüm finali.

Şekil 33'te Fa natürel notasının dalgali olarak çağdaş bir notasyon sembolü koyarak *distorsion* yazdığı görülür, bu ses için sol elin 4. parmağıyla tele basılarak ve tele aşağı yönlü baskı uygulanarak çalması istenmiştir. Besteci “sol elin parmağıyla teli çok sert bir şekilde aşağıya çekerek sesi bozun” olarak ifade etmiştir. Kısacası, burada bend tekniğinin kullanılmak istendiği görülür. Uzayan ses devam ederken, notanın altında aşağı yukarı yönlü kalem hareketleriyle oluşturulmuş bir simge vardır. Besteci; bu simge için de sağ eli “6. teli baş ve işaret parmaklarının arasında sıkı tutun ve klavye bölgesinden köprüye doğru hızla kaydırırken teli yukarı doğru çekin, sonra aniden bırakın; telin istenen notaya ek olarak klavyede yüksek sesle (slap tınısının) duyulması sağlanacaktır.” şeklinde bir açıklama yapmıştır. Bu örnekte; bend tekniğinin, slap tekniğinin kullanıldığı görülür ayrıca farklı olarak yorumlamalar da mevcuttur. Ölçünün en sonunda yer alan “*percussion corde*” yazan yerde gitarın bölgesine vuranlarda vardır. Diğer eser örneklerindeki gibi, özel efekt tınların yaratılması için genişletilmiş çalgı tekniklerinin kullanıldığı gözlemlenmiştir.

SONUÇ

Yapılan bu araştırmada, 20. yüzyıl dönemi hakkında bilgiler verilmiştir. Modernizm ve Postmodernizm olarak ikiye ayrılan bu dönemde hem genel müzik alanında hem de gitar alanındaki genişletilmiş çalgı teknikleri eser örnekleriyle sunulmuştur. Bunun sebebi gitar üzerine dayalı bir çalışmada, gitarist bestecilerinin dışında kalan bestecilerin, gitar müziğinin gelişiminde dolaylı olarak katkılar sağlamasıdır.

Yenilikçi fikirlerin ön planda olduğu bu çağda, II. Viyana Ekolu olarak adlandırılan A. Schoenberg bu dönemin avant-gart müzik anlayışının gelişmesinde ve genişletilmiş çalgı tekniklerinin kullanılmasında önemli rol oynamıştır. Özellikle 20. yüzyıl dönemi bestecileri eserlerini deneysel/yenilikçi bir anlayışın kullanıldığı gözlemlenir. Bu çalışmada yer alan; K. Stochausen “*Gruppen*” 3 orkestra için, G. Ligeti *Atmospheres*, I. Xenakis *Metastaseis*, K. Penderecki *Threnody for the Victims of Hiroshima* eserlerine bakıldığında, çağdaş/grafik notasyon ve genişletilmiş çalgı tekniklerinin kullanıldığı görülür. Klasik notasyon sisteminde ifade edilemeyecek olan özel efekt tınlar için çağdaş notasyon/grafik notasyon kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bestecilerin çağdaş notasyonla yazılan eserlerinde, özel efekt tınların ve genişletilmiş çalgı tekniklerinin yer aldığı görülür.

Gitar alanında; 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başlarından itibaren, gitar tekniğinde önemli gelişmeler kaydedilir. Gitar tutuş tekniği adına; Fernando Sor, Dionisio Aguado, Matteo Carcassi gibi gitaristler, devamında 19. yüzyılda Francisco Tarrega ile beraber geleneksel gitar tekniğinin gelişiminde önemli katkılar sağlanmıştır. 20. yüzyılın ilk yarısında Romantik dönem etkisinin devam etmesiyle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gitar bestecilerinin eserlerinde özel efektlerin ve genişletilmiş gitar tekniklerinin kullanıldığı görülür. Besteciler eserlerinde çağdaş fikirlere yer verirken özel efektlere başvurabilirler. Özel efektler yaratmak için geleneksel teknikler kombine edilebilir ya da genişletilmiş teknikler kullanılır.

20. yüzyıl gitar müziğinde geliştirilen “Pulp”, “Unghia”, “Tapping”, “T.R.(non-rezonans)”, “Bend”, “Tambour”, “Portamento”, “Bartok Pizzicatosu”, “Slap”, “Sul tasto”, “Sul ponticello” gibi yeni gitar teknikleri bu çalışmada; Roland Dyens “*Libra Sonatine*” “*A Night in Tunisia*” “*Fantasia*”, Paulo Bellinati “*Jongo*”, Leo Brouwer “*La Espiral Eterna*”, Alberto Ginastera “*Sonata*”, Nikita Kushkin “*Usher Valse*”, Francis Kleynjans “*A L'aube du Derneir Jour*” eserlerinde incelenmiştir. Çalışmada seçilen bu eserlerin incelenme sebebi, dönemin gitar alanındaki hem müzikal ve teknik yönden hem de gitar literatürüne olan önemli katkılarıdır.

Yapılan inceleme neticesinde; Kleynjans ve Brouwer' in eserleri arasında daha fazla özel efektlerin yer alması sebebiyle çağdaş notasyon kullanımının ön planda olduğu, Dyens'in eserlerinde geleneksel Dedillo ve Glissando tekniklerinin birleşimiyle özel efektler oluşturulduğu ayrıca Bartok pizzicatosu ve Dedillo teknikleriyle çağdaş motifler kullanıldığı, Kushkin'nin Bartok pizzicatosu ve Bend tekniğın kombine edildiği eserlerde göze çarpan detaylardır.

Yapılan bu çalışma; hem icracılar hem de besteciler için genişletilmiş tekniklerinin öğrenilmesi ve kullanılabilirliği açısından fayda sağlayacaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Barış ÖNDER 0009-0000-8569-4563

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Antmen, A. (2008). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Dallin, L. (1964). Techniques of Twentieth Century Composition. Iowa: WM. C. Brown Company Publishers.
- Erciş, M. (2023). Modern Sanattan Postmodern Sanata. *Social Mentality And Researcher Thinkers Journal (Smart Journal)*, 9(74), 4321-4334.
- Gloag, K. (2012). Postmodernism in music. Cambridge University Press.
- Karcıoğlu, İ. (2011). 18. Yüzyıl Standart Orkestra Çalgılarının 20. Yüzyılda Genişletilmiş Çalgı Teknikleriyle Kullanımı. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). İstanbul Üniversitesi Müzik Anasanat Dalı Kompozisyon Programı, İstanbul.
- Sakpınar, K. M. (2004). Yirminci Yüzyıl Müziğinde Avant-Garde Öğeler. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kompozisyon Anasanat Dalı, İstanbul.
- Wade, G. (2010). A concise history of the classic guitar. Mel Bay Publications.
- Ko, Y. F. (2009). An Analytical and Comparative Study of Francisco Tárrega's Two Volumes of Guitar Studies: Volume One: Thirty Elementary Level Studies and Volume Two: Twenty-five Intermediate and Advanced Level Studies Doctoral dissertation, Ball State University. USA.
- Önder, B. (2023). 20. Yüzyılın İkinci Yarısında Gitar Müziğinde Modalite. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, İstanbul.
- Prato, D. E. (2017). Developing unification in the teaching and learning of jazz and classical guitar. University of Salford. United Kingdom.
- Summerfield, M. J. (2003). The classical guitar: its evolution, players and personalities since 1800. Hal Leonard Corporation.
- Ünlener, E. (2016). 1920 ve 1950 Yılları Arasında Modern Gitar Müziğine Yön Veren Besteciler. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(2), 110-126.
- Wilder, R. D. (1969). Twentieth-century music. W. C. Brown Company Publishers.
- Başak, N.B., & Bağcı, H. (2021). 20. Yüzyıl Genişletilmiş Keman Çalma Tekniklerinin Eğitimde Kullanım Durumunun İncelenmesi. *Konservatoryum - Conservatorium*, 8(1), 63-83. <https://doi.org/10.26650/CONS2021-900016>
- Biricik, S. B. (1998). Keman Sağ El Tekniğinin Galamian ve Rus Okullarından Örneklerle İncelenmesi. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yaylı Sazlar Anasanat Dalı, İstanbul.
- Çuhadar, C. H. (2009). Kemanda Çalma Teknikleri. Çukurova Üniversitesi. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18(1), 121-132.
- Sevsay, E. (2014). Orkestrasyon. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
- Ulucan, S. (2005). Kemanda Yay Tekniğinin Temel Bilgileri ve Gelişimi. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, İstanbul.
- Adler, S. (1989). The Study of Orchestration. W. W. Norton Company Inc. New York.
- Stockhausen, Karl; Gruppen, Score, Universal Edition.
- Ligeti, Gyorgy; Published by Universal Edition, Vienna, Austria.
- Xenakis, Iannis; Metastaseis, Boosey Hawkes Publisher.
- Penderecki, Krzysztof; Alfred Music Publishing.
- Dyens, Roland; Libra Sonatine, Lemoine Editions.
- Dyens Roland; Night - Day 10 Jazz Arrangements, Chanterelle Publisher.

Dyens, Roland; Les 100 for solo guitar, Les Productions d'OZ.

Bellinati, Paulo; Jongo, Guitar Solo Publications.

Brower, Leo; La Espiral Eterna, Edition Schott, Schott Music.

Ginastera, Alberto; Sonata for Guitar op. 47, Boosey Hawkes Publisher.

Koshkin, Nikita; Usher-Valse for guitar solo, Edition Margaux.

Kleynjans Francis; A L'aube du Derneir Jour, Lemoine Publisher.

Atıf Biçimi / How cite this article

Önder, B. (2024). Analysis of 20th Century Extended Guitar Techniques on Selected Works. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 363–386. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1534592>

The Effect of Playing a Musical Instrument on Aggression and the Vulnerability to Stress in Young Adults

Enstrüman Çalmanın Genç Yetişkinlerin Saldırganlık ve Strese Yatkınlık Düzeyleri Üzerindeki Etkisi

İlker KÖMÜRCÜ¹ 

¹ Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Zonguldak, Türkiye

Corresponding author/
Sorumlu yazar : İlker KÖMÜRCÜ
E-mail / E-posta : ilkerkomurcu@gmail.com

ABSTRACT

This study examined the effects of playing musical instruments on the vulnerability to stress and aggression levels of young adults. The sample group of the study consisted of 223 young adults between the ages of 18-30. The data of the study were obtained using the Buss-Perry Aggression Scale and Stress Control 4.2-OS (Vulnerability) scales. Since the data met the normality assumption, parametric tests were used. The results of the study showed that individuals who played musical instruments had significantly lower levels of physical aggression, anger, and vulnerability to stress than individuals who did not play musical instruments. In addition, it was found that the level of physical aggression, anger, and vulnerability to stress decreased as the duration of playing an instrument increased. The results show that participation in playing musical instruments has a beneficial effect on reducing aggressive behavior and improving stress management skills.

Keywords: Music, aggression, vulnerability to stress, instrument playing, young adults

ÖZ

Bu araştırmanın amacı enstrüman çalmanın genç yetişkinlerin strese yatkınlık ve saldırganlık düzeyleri üzerindeki etkisini incelemektir. Araştırmanın örneklem grubunu 18-30 yaş arası 223 genç yetişkin oluşturmuştur. Çalışmanın verileri Buss-Perry Saldırganlık Ölçeği, Stres Denetimi 4.2-OS (Yatkınlık) ölçekleri kullanılarak elde edilmiştir. Verilerin normallik varsayımını karşılaması nedeniyle verilerin analizinde parametrik testler kullanılmıştır. Araştırma sonuçları, enstrüman çalan bireylerin çalmayanlara göre fiziksel saldırganlık, öfke ve strese yatkınlık düzeylerinin anlamlı şekilde düşük olduğunu göstermiştir. Ayrıca enstrüman çalma süresi arttıkça fiziksel saldırganlık, öfke ve strese yatkınlık düzeyinin azaldığı tespit edilmiştir. Araştırmanın sonuçları, enstrüman çalmanın genç yetişkinlerde saldırgan davranışların azaltılmasında ve stres yönetimi yeteneklerinin geliştirilmesinde olumlu bir etki yarattığını göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, saldırganlık, strese yatkınlık, enstrüman çalma, genç yetişkinlik

Submitted / Başvuru : 27.08.2024
Revision Requested /
Revizyon Talebi : 13.11.2024
Last Revision Received /
Son Revizyon : 26.11.2024
Accepted / Kabul : 27.11.2024
Online Yayın /
Published Online : 02.12.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

INTRODUCTION

In the context of contemporary global society, where rapid technological advances and competitive environments are experienced, individuals often face increasing levels of stress and anxiety as they try to cope with the increasing demands of professional and academic life. Technological developments also have a significant impact on young people, with new lifestyles created by rapidly developing technology resulting in a significant transformation in personal relationships, such as those shaped by social media, and broader societal interactions, including workplace and community dynamics. While digital platforms provide young people with access to vital knowledge in fields such as business, education, and social life, they are faced with an ever-growing dependency on constant internet connectivity. The advent of new technologies has brought about a transformation in the business, social and communication skills of young people. While these changes have the potential to enhance their lives, they also introduced a number of psychological challenges that must be addressed. It is therefore crucial to understand the psychological effects of this transformation in the modern world. Aggression, often defined as aggressive behavior, and the stress created by the anxiety of coping with difficulties are now almost considered a natural part of modern life.

It is important to note that aggression is not limited to physical behavior alone; it can also occur in a social or psychological context. In social psychology, aggression is defined as behavior that is directed towards the intention of causing harm to another individual (Baron & Richardson, 1994). Aggression is a deliberate act, that is, a conscious behavior with the intention of causing harm. For this reason, aggression cannot be equated with concepts such as anger, irritation, or frustration. Although these emotions may be precursors to aggression, they cannot be defined as aggression unless they manifest as deliberately harmful behavior.

Aggression covers a wide range of actions, from psychological violence to physical violence. For example, Batrinos (2012) states that hormonal imbalances at the biological level, particularly high levels of testosterone, are associated with increased aggression. According to Siever (2008), abnormalities in brain regions involved in impulse control and emotional regulation may also contribute to aggressive behavior. Psychological factors play an important role in the development of aggression. Negative childhood experiences, such as exposure to violence, can lead to the emergence of aggression (Moffitt & Klaus-Grawe, 2012, 2013). Aggression can also occur as a result of distorted thought patterns, such as instinct or hostility. (Menon et al., 2015). It is clear that aggression has many different causes and forms. These differences in aggression can be attributed to a number of factors, including an individual's social status, cultural norms and social environment.

The consequences of aggression are not merely individual; they extend to affect all members of society. Aggressive behavior manifests as a social issue in various contexts, such as interpersonal conflicts in neighborhoods, and workplace violence. In the context of social aggression, the probability of individuals resorting to physical violence and becoming involved in criminal activity increases. A number of studies have indicated that aggression, psychological violence, and lynching culture are becoming increasingly prevalent on social media platforms, with young adults actively using these platforms providing the opportunity to attack by hiding their identity (Boadi & Kolog, 2021). One of the main factors that precipitates aggression is stress.

Stress, as defined by Selye (1975), is the body's non-specific response to any situation. Holroyd and Lazarus (1982) posit that psychological stress necessitates the evaluation that environmental and/or internal demands exceed the individual's capacity to manage them. The World Health Organization (WHO, 2023) defines stress as a state of anxiety or mental tension caused by a challenging situation. The prevalence of various difficulties encountered in modern life has led to an increase in the stress levels of individuals, with the necessity for effective coping strategies becoming increasingly apparent. Individual differences result in variations in the impact and damage that stress has on an individual. Vulnerability to stress is an individual phenomenon. Vulnerability to stress plays a crucial role in determining the extent to which an individual is affected by negative events. A vulnerability to stress may be genetic or the result of negative experiences. While vulnerability to stress indicates the possibility of experiencing stress, the opposite is true of the ability to cope with stress, which is associated with traits such as flexible thinking and adaptability. Lardinois et al. (2011) state that one of the factors that increase vulnerability to stress is childhood trauma. Characteristics such as excessive responsibility and perfectionism also increase individuals' susceptibility to stress (Basińska et al., 2021; Hewitt Flett, 2002). In addition, it seems that socio-economic conditions should also be taken into account. For example, Baum et al. (1999) state that there is a socio-economic difference between advantaged and disadvantaged groups, with the latter being more vulnerable to stress.

A high level of vulnerability to stress may be a facilitating factor in the development of some mental health problems. The tendency to stress can create difficulties in interpersonal communication and mood regulation (Moriya Takahashi, 2013). These factors may cause individuals to experience difficulties in their family relationships, social interactions,

and professional environments. Nevertheless, there is evidence that stress is associated with a number of physical health problems (Barclay et al., 1987; Bhatia Tandon, 2005; Bremner, 1999; Collins, 2001). In the contemporary era, the factors that precipitate stress are of paramount importance, as are the strategies that enable individuals to cope with and overcome stress. In daily life, music represents a significant source of stress relief for many individuals.

Young adults are exposed to numerous factors that can influence their aggression and stress levels. One of the methods employed by young people to circumvent or mitigate these effects is music. They frequently turn to music, particularly to express themselves emotionally or to relax, while simultaneously creating a personal space for themselves. Participation in musical activities has been demonstrated to stimulate the release of endorphins, a type of neurochemical associated with activating brain pathways linked to pleasure and relaxation (Bao et al., 2001; Gangrade, 2012). Research indicates that music increases the level of perceived relaxation (Burns, et al., 1999). Allen et al. (2001) found that music also positively affects perceived stress. Knight and Rickard (2001) posit that relaxing music prevents stress-induced increases in subjective anxiety, systolic blood pressure, and heart rate in healthy men and women. Blood and Zatorre (2001) argue that music activates pleasure and reward-related circuits in the brain. Many other studies show that participation in musical activities improves psychosocial skills. An important aspect of music, which has such a wide and profound impact on both human physiology and psychology, as evidenced by its ability to reduce stress (Knight & Rickard, 2001), enhance emotional regulation (Blood & Zatorre, 2001), and stimulate cognitive development (Hallam & Rogers, 2016), is playing an instrument.

Playing a musical instrument is a multifaceted activity encompassing cognitive, emotional, and physical processes. The high level of motivation and concentration required to play or learn a musical instrument can help alleviate the anxiety and stressors of daily life. As Aristotle expressed with the concept of catharsis¹, playing an instrument has the potential to purify toxic emotions accumulated with the difficulties of life and create psychological relief.

Research shows that individuals need to improve their psychological and behavioral skills, including self-regulation, motivation, and responsibility, to overcome the barriers associated with learning musical instruments and achieve the necessary proficiency (Davidson et al., 1997; Martin, 2008; McPherson, 2005). Toyoshima et al. (2011) concluded that playing the piano is more effective than other artistic activities in reducing stress. Kim and Kim (2017) reported that following 24 weeks of instrument training for Korean primary school children, there was a reduction in verbal and physical aggression levels, although there was no statistically significant effect on general aggression levels. In their research on young people aged 11 and 16, Hallam and Rogers (2016) concluded that those who play instruments perform better academically.

One of the crucial periods during which individuals are exposed to a multitude of stressors is young adulthood, which marks the transition to establishing an independent life. It is challenging to delineate a precise age range for young adulthood. For example, Levinson (1986) refers to this age range as 17-22, while Neinstein (2016) refers to the age range as 18-25. Although the precise age range of young adulthood cannot be defined, it is generally understood to be the first transition period to adulthood following adolescence. This period represents a transition period during which society expects young people to become economically independent, start families, and assume responsible roles as productive members of society. In the context of the uncertainty that characterizes this transitional period, the personal characteristics and competencies of young adults become increasingly significant. This research aims to determine how playing musical instruments affects aggression and stress vulnerability among young adults.

The research question is as follows: What is the effect of playing an instrument on the specific dimensions of aggression (e.g., physical, verbal) and vulnerability to stress in young adults? The research presents a series of sub-problems, which include:

1. Does gender have a significant effect on young adults' aggression and vulnerability to stress?
2. Does age have a significant effect on young adults' aggression and vulnerability to stress levels?
3. Does there exist a significant correlation between aggression, stress vulnerability, and instrument-playing variables?
4. Does there exist a significant correlation between the duration of playing a musical instrument and the levels of aggression and vulnerability to stress among young adults?

METHODOLOGY

This study employs a descriptive research methodology with the objective of elucidating the interrelationship between young adults' instrument-playing status, aggression tendencies, and vulnerability to stress. The research was designed

¹ The word catharsis, principally used by Aristotle in *Poetics*, refers to the emotional purification that humans experience through art. See Aristotle (trans. 1984), *Poetics*.

in a relational screening model, with the objective of elucidating the relationship between variables in their own conditions. As Fraenkel and Wallen (2006) state, the purpose of relational survey research is to define the relationship between variables.

Sample Group

As the research required voluntary and accessible participants, convenience sampling was used to select the sample. Power analysis was conducted to determine the sample size (Cohen, 1992). An a priori power analysis, using an alpha level of 0.05 and a medium effect size, determined that at least 150 participants were required to achieve 80% statistical power. In the study, data were collected from 223 volunteer participants aged between 18 and 30 years. Descriptive information about the participants is shown in Table 1.

Table 1. Descriptive Characteristics of the Participants

	<i>n</i>	%
Gender		
Female	106	46.9
Male	117	51.8
Age		
18-20	81	35.8
21-23	80	35.4
24 and above	62	27.4
Total	223	100

Ethics

In order to collect research data, permission was obtained from the Zonguldak Bülent Ecevit University Human Research and Ethics Committee on March 26, 2024, with the reference number 432630. Prior to the commencement of the study, written consent was obtained from all participants, thereby ensuring their voluntary involvement. The participants were informed that they could withdraw from the research at any time, without the need to provide a reason. Furthermore, it was explicitly stated that the participants' identities would remain confidential and would not be disclosed in the research report. This also applied to the administration of the Buss-Perry Aggression Scale, the Vulnerability to Stress Scale, and the personal information form.

Data Collection

Data were collected by administering stress and aggression scales to the participants and by completing a personal information form. A personal information form was used to determine the gender, age, and instrument-playing status of the participants.

The first version of the aggression scale developed by Buss and Perry (1992) consists of four dimensions and 29 questions (Buss & Warren, 2000). The scale was later developed and increased to 34 items and had a structure with five sub-dimensions. These sub-dimensions are: physical aggression, verbal aggression, anger, hostility and indirect aggression. The scale is a five-point Likert scale and the items are answered as '4 = always', '3 = often', '2 = sometimes', '1 = rarely', '0 = never'. The Cronbach alpha value of the Turkish version of the scale was found to be 0.85, and the split-half reliability coefficients for the subtests were found to be between 0.53 and 0.82 (Can, 2002). The data obtained indicate that the scale is valid and reliable.

The second scale used in the study is the Stress Audit 4.2-OS (Vulnerability) Scale developed by Miller, Smith and Mehler (1988). The scale has three main parts. "stress-related factors", "stress symptoms" and "vulnerability to stress". The Vulnerability subscale represents the tendency to experience stress as measured by the Stress Control 4.2-OS. The validity and reliability study of the Turkish scale was conducted by Şahin and Durak (1994) and the Cronbach alpha reliability coefficient was found to be 0.74 and the test-retest reliability coefficient was found to be 0.71. The data obtained show that the scale is a valid and reliable instrument. The scale consists of 20 items in a five-point Likert format, with answers ranging from 'almost always' to 'never'.

Cronbach’s alpha coefficients were calculated in order to assess the reliability of the measurement tools in the light of the data obtained in this research. The Cronbach’s alpha value of the aggression scale was found to be 0.82. The Cronbach’s alpha value of the Vulnerability to Stress Scale was calculated to be 0.79. These values indicate that the instruments are valid and reliable for this research.

Table 2 lists the items from the Buss–Perry Aggression Questionnaire that were used in the study along with the findings about the scale’s internal consistency.

Table 2. Internal consistency of the Buss–Perry Aggression Questionnaire

Factor Items of the BPAQ	Cronbach's alpha (<i>n</i> = 223)	
	Item-total correlation if item deleted	Reliability for subscales
Anger (AN)	Some of my friends think I'm a hothead	.76
	I am an even-tempered person	.77
	I flare up quickly but get over it quickly	.79
	I have trouble controlling my temper	.75
	When frustrated, I let my irritation show	.73
	I sometimes feel like a powder keg ready to explode	.80
	Sometimes I fly off the handle for no good reason	.78
		.84
Physical aggression (PA)	If I have to resort to violence to protect my rights, I will	.72
	I have become so mad that I have broken things	.71
	Once in a while I can't control the urge to strike another person	.73
	I have threatened people I know	.69
	Given enough provocation, I may hit another person	.70
	I can think of no good reason for ever hitting a person	.74
	If somebody hits me, I hit back	.75
	There are people who pushed me so far that we came to blows	.76
	I get into fights a little more than the average person	.74
	.78	
Hostility (HS)	When people are especially nice, I wonder what they want	.73
	I wonder why sometimes I feel so bitter about things	.79
	I am suspicious of overly friendly strangers	.76
	I am sometimes eaten up with jealousy	.80
	At times I feel I have gotten a raw deal out of life	.78
	I sometimes feel that people are laughing at me behind my back	.77
	Other people always seem to get the breaks	.72
	I know that "friends" talk about me behind my back	.79
	83	
Verbal aggression (VA)	I tell my friends openly when I disagree with them	.75
	I can't help getting into arguments when people disagree with me	.71
	When people annoy me, I may tell them what I think of them	.80
	I often find myself disagreeing with people	.71
	My friends say that I'm somewhat argumentative	.77
	.82	
Indirect aggression (IA)	I react to those who really disturb me by remaining silent and not paying attention	.72
	I know that my friends talk about me behind my back	.71
	Some of my friends think that I act without thinking	.70
	Sometimes I get too jealous to think about anything	.73
	I like to joke	.75
	.79	

Table 2 shows the internal consistency values (Cronbach's alpha) of the Buss–Perry Aggression Questionnaire (BPAQ) sub-dimensions (Anger, Physical Aggression, Hostility, Verbal Aggression, Indirect Aggression). The data obtained show that the general reliability level of the scale sub-dimensions is sufficient. In order to see whether an item in the scale disrupts the total structure, the "Total correlation if item deleted" was examined, and it was seen that the scale items had a consistent structure with the overall scale.

The items in the Vulnerability to Stress Questionnaire used in the study and the results regarding the internal consistency of the scale are presented in Table 3.

Table 3. Internal consistency of the Vulnerability to Stress Questionnaire

Factor Items of the Vulnerability to Stress Questionnaire	Cronbach's alpha (n = 223)	
	Item-total correlation if item deleted	Reliability
I eat at least one hot, balanced meal a day.	.68	
I get seven to eight hours of sleep at least four nights a week.	.70	
I give and receive affection regularly.	.74	
I have at least one relative whom I can easily reach from wherever I am and whom I can trust and rely on.	.66	
I exercise to the point of perspiration at least twice a week	.72	
I limit myself to less than half a pack of cigarettes a day	.65	
I take fewer than five alcoholic drinks a week	.71	
I am the appropriate weight for my height	.69	
I have an income adequate to meet basic expenses	.73	
I get strength from my religious belief	.71	
I regularly attend club or social activities	.75	.79
I have a network of friends and acquaintances	.71	
I have one or more friends to confide in about personal matter	.69	
I am in good health (including eye- sight, hearing, teeth)	.65	
I am able to speak openly about my feelings when angry or worried	.69	
I have regular conversations with the people I live with about domestic problems - for example, chores and money.	.66	
I do something for fun at least once a week	.70	
I am able to organize my time effectively	.73	
I drink fewer than three cups of coffee (or other caffeine-rich drinks) a day.	.69	
I take some quiet time for myself during the day.	.70	

The internal consistency values (Cronbach's alpha) of the single-dimension Vulnerability to Stress Questionnaire are given in Table 3. The data obtained show that the general reliability level of the scale is sufficient. In addition, it was observed that the scale items had a consistent structure with the overall scale.

Data Analysis

The research data collected from young adults aged 18-30. The scales were administered both electronically and through face-to-face interviews. The data obtained were analyzed using the SPSS programme. The data were pre-processed to increase validity and reliability. Initially, any instances of missing data within the data set were identified. It was observed that the proportion of missing data in the data set was less than 5%. These missing values were completed using the mean filling method. In order to ascertain any anomalous values (outliers), the z-scores for each variable were calculated, and it was found that these z-scores fell within the range ± 3 . The kurtosis and skewness values of the data were examined in order to ascertain the normality of the data distribution. It was observed that the skewness and kurtosis values of the data exhibited a range between -1.5 and +1.5. The fact that the skewness and kurtosis values are between -1.5 and +1.5 indicates that the data meet the normality assumption (George & Mallery, 2010; Hahs-Vaughn & Lomax, 2013; Tabachnick, et al., 2007). In light of the assumption of normality in the data

obtained within the scope of the research, parametric tests were employed in the analysis of the data. The findings were evaluated at a 95% confidence interval and a 5% significance level, in accordance with the analysis.

RESULTS

The purpose of this study is to examine the relationship between the duration of instrument playing and aggression and vulnerability to stress. Aggression was examined in the subscales of physical aggression, verbal aggression, anger, hostility, and indirect aggression. In addition, the research data examined in terms of demographic variables, and the correlation between the variables discussed in the research was analyzed.

The results of the analysis of aggression and vulnerability to stress in relation to gender variables are presented in Table 4.

Table 4. Results of the Analysis of Aggression and Vulnerability to Stress in Relation to the Gender Variable

Measure	Male		Female		<i>t</i>	<i>p</i>	Cohen's <i>d</i>
	<i>M</i>	<i>SD</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>			
Vulnerability to Stress	3.169	.745	3.138	.556	.348	.728	0.047
Aggression							
Physical Aggression	2.175	1.101	2.220	1.041	-.311	.756	0.042
Verbal Aggression	2.056	1.124	1.194	1.116	.481	.631	0.769
Anger	1.815	.826	2.210	.962	-2.273	.001	0.440
Hostility	2.030	1.142	2.055	1.136	-.166	.868	0.021
Indirect Aggression	2.083	1.203	2.488	1.094	-2.632	.009	0.352

A review of the data in Table 4 reveals no statistically significant difference between men and women in terms of vulnerability to stress ($t=.348$, $p=.728$, Cohen's $d=.047$). No significant difference was identified between males and females with regard to physical aggression ($t=-.311$, $p=.756$, Cohen's $d=.042$). Similarly, no significant gender difference was observed in verbal aggression ($t=.481$, $p=.631$, Cohen's $d=.769$) or hostility ($t=-.166$, $p=.868$, Cohen's $d=.021$). Nevertheless, a significant gender difference was observed in terms of anger, with females reporting higher levels of anger than males ($t=-2.273$, $p=.001$, Cohen's $d=.440$). Furthermore, female participants demonstrated significantly elevated levels of indirect aggression relative to their male participants ($t=-2.632$, $p=.009$, Cohen's $d=.352$).

The results of the analysis of aggression and vulnerability to stress in the context of age-related variables are presented in Table 5.

Table 5. Results of the Analysis of Aggression and Vulnerability to Stress in Relation to the Age Variable

Measure	18-20		21-23		24 and above		<i>F</i>	η^2
	<i>M</i>	<i>SD</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>		
Vulnerability to Stress	3.214	.627	3.107	.661	3.131	.673	.591	.005
Aggression								
Physical Aggression	2.208	1.095	2.186	1.058	2.203	1.067	.010	.000
Verbal Aggression	1.881	1.156	2.124	1.102	2.062	1.087	1.021	.009
Anger	2.005	.912	2.106	.922	1.942	.931	.587	.005
Hostility	2.144	1.175	1.924	1.117	2.066	1.114	.774	.007
Indirect Aggression	2.139	1.222	2.364	1.094	2.414	1.165	1.195	.011

* $p<.05$, ** $p<.01$

As demonstrated in Table 5, the findings revealed no statistically significant discrepancies in vulnerability to stress across diverse age groups ($F=.591$, $\eta^2 = .005$). Similarly, no significant age-related differences were identified for

physical aggression ($F=.010, \eta^2=.000$) or verbal aggression ($F=1.021, \eta^2=.009$). No significant age-related differences were found for anger ($F=.587, \eta^2=.005$), hostility ($F=.774, \eta^2=.007$), or indirect aggression ($F=1.195, \eta^2=.011$).

The descriptive statistics and correlations of the research variables are presented in Table 6.

Table 6. Correlations between the Variables of the Research

Variables	<i>n</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>	1	2	3
Vulnerability to Stress	223	3.1531	.651	-		
Aggression	223	2.894	.941	.247**		
Musical Instrument Playing	223	1.493	1.229	-.505**	-.212**	-

* $p<.05$, ** $p<.01$

Table 6 shows a moderate negative correlation between playing an instrument and vulnerability to stress, which is statistically significant ($p<.01, r=-.505$). In light of these results, it can be expected that playing a musical instrument reduces vulnerability to stress. There is a negative and weak correlation between playing an instrument and aggression ($p<.01, r=-.212$). Therefore, it can be said that playing an instrument significantly reduces aggression, but the relationship is not strong. There is a positive and weak correlation between aggression and vulnerability to stress ($p<.01, r=.247$). This positive relationship between vulnerability to stress and aggression shows that if there is an increase in one of the variables, an increase in the other can also be expected.

Table 7 presents the means, standard deviations, and one-way analyses of variance in the context of instrument playing in aggression and vulnerability to stress.

Table 7. Means, Standard Deviations and One-Way Analyses of Variance in the Context of Instrument Playing in Aggression and Vulnerability to Stress

Measure	Not Playing		0-1 hour		1-2 hours		2-3 hours		3 and above		<i>F</i>	η^2
	<i>M</i>	<i>SD</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>		
Vulnerability to Stress	3.744	.332	3.428	.309	2.461	.251	2.453	.247	3.762	.457	194.744*	.781
Aggression												
Physical Aggression	3.028	0.523	2.258	1.050	1.770	1.158	1.675	0.820	1.469	0.806	20.211*	.271
Verbal Aggression	2.228	1.095	1.954	1.152	1.905	1.138	2.129	1.097	1.647	0.997	1.239	.022
Anger	2.969	.572	1.948	.778	1.568	.7536	1.670	.706	1.096	.513	42.566*	.439
Hostility	2.012	1.158	2.064	1.172	2.097	1.172	1.910	1.110	2.170	.937	.207	.004
Indirect Aggression	2.339	1.103	2.088	1.255	2.266	1.177	2.494	1.084	2.612	1.104	1.043	.019

* $p<.001$

Table 7 reveals significant differences in vulnerability to stress across instrument playing time ($F=194.744, \eta^2=.781$). A post-hoc analysis was conducted to ascertain which groups were responsible for the observed difference. The post-hoc analysis revealed a significant difference between the group that did not play an instrument and the groups that played for 0-1 hours, 1-2 hours, 2-3 hours, and 3 hours and above ($p<.05$). Upon examination of the group averages, it becomes evident that as the duration of instrument playing increases, there is a corresponding decrease in the vulnerability to stress.

Furthermore, there were notable differences in physical aggression depending on the duration of instrument playing ($F=20.211, \eta^2=.271$). The post-hoc analysis revealed a significant difference between the group that did not play an instrument and the groups that played for 0-1 hours, 1-2 hours, 2-3 hours, and 3 hours and above ($p<.05$). A review of the data revealed a decline in the inclination towards physical aggression among individuals as the duration of instrument playing increased.

Table 7 shows that there is a significant difference in the anger sub-dimension of aggression ($F=42.566, \eta^2=.439$). As a result of the post-hoc analysis conducted to determine the source of this difference, it was understood that the source of the difference was the group that did not play instruments. There is a significant difference between the group that does not play instruments and the group that does ($p<.05$). Looking at the group averages, it can be seen that the average of the group that does not play instruments is the highest and the averages decrease as the duration of playing instruments increases.

The results in Table 7 show that playing an instrument has no significant effect on verbal aggression, hostility, and indirect aggression.

CONCLUSION, DISCUSSION AND RECOMMENDATIONS

The research found that gender was not a significant variable in vulnerability to stress. Being a man or a woman does not make a difference in terms of vulnerability to stress. On the other hand, women's scores for indirect aggression and anger are significantly higher than men's. These results suggest that women are more likely to show aggression more indirectly. On the other hand, it can be said that women are more sensitive to anger-related stimuli and have less anger control than men. Gender does not affect physical aggression, verbal aggression, and hostility. These dimensions of aggression are experienced similarly by both sexes. There was no significant effect of age on aggression and vulnerability to stress. The main reason for this is that the research was conducted on a homogeneous group, as it focused on young adults.

Correlation analysis of the variables examined in the study shows that there are significant relationships between vulnerability to stress, aggression, and playing instruments. The weak positive correlation between aggression and vulnerability to stress showed that these two variables influence each other and that an increase in one would be expected to result in an increase, albeit weak, in the other. A weak relationship may mean a variety of other factors influences that aggression. However, stress coping mechanisms, as well as other factors, would be expected to reduce aggression.

The moderate negative relationship between playing an instrument and vulnerability to stress shows that as the duration of playing an instrument increases, vulnerability to stress decreases. The fact that the correlation is at a moderate level shows that playing an instrument has a significant effect on vulnerability to stress. Therefore, playing an instrument may play an important role in reducing the effects of stressors that individuals face in their daily lives and in increasing their emotional and psychological well-being. Similarly, the weak negative relationship between playing an instrument and aggression shows that aggression decreases as the duration of playing an instrument increases. However, the fact that this relationship is weak can be interpreted as aggression being influenced by other factors. It is noteworthy that both the stress sensitivity and aggression scores of people who do not play instruments are significantly higher than those who play instruments. The results show that people who do not play instruments are more sensitive to stress and have higher levels of aggression. Nevertheless, the importance of playing an instrument, which plays a significant role in reducing both vulnerability to stress and aggression levels, in creating psychologically healthy individuals and a healthy society cannot be denied.

In addition to comparing those who played an instrument and those who did not, the study also focused on the duration of playing an instrument. The findings show that playing an instrument generally has a positive effect on aggression and stress, but the duration of playing significantly increases these effects, emphasizing the importance of a sustainable interaction with music. As a result of the study, it was found that the level of sensitivity to stress and aggression decreases as the duration of playing an instrument increases. This result is consistent with other studies in the literature. For example, Hanna-Pladdy and Mackay (2011) also observed that engaging in music for longer periods of time increases cognitive flexibility and has positive effects on stress management. Herholz and Zatorre (2012) state that long-term music practice, in particular, strengthens the connections between the limbic system (responsible for emotional processes) and the prefrontal cortex (emotional control and decision-making) in the brain, positively affecting the regions in the brain associated with stress and aggression. In addition, Kreutz et al. (2004) also state that the effect of decreasing cortisol levels and making individuals who play an instrument feel calmer increases in direct proportion to the duration of playing an instrument. The results of this study regarding the duration of playing an instrument are consistent with other studies in the literature. Accordingly, there is a significant relationship between the increase in the duration of playing an instrument and the decrease in the individual's aggression and stress susceptibility levels. It is understood that long-term music practice creates these effects through a series of mechanisms, such as emotional regulation, reduction of stress hormones, and development of social skills. Therefore, not only the act of playing an instrument but also the regular and long-term nature of this practice can support the psychological well-being of individuals more effectively.

Psychological effects form the basis of human behavior. These results show that playing an instrument is very important for the psychology of the individual and for fostering community mental health. The effects of playing a musical instrument on human psychology show that it can be used for well-being. It would be useful to consider many elements such as the regulation of human psychology and behavior, emotional stability, anger management, and stress management in relation to playing an instrument. Previous studies on the effects of music on human psychology also

support this claim: the improvement in psychological factors with increasing duration of playing an instrument can be seen as a sign that music and playing an instrument can be used as a therapeutic tool.

It is thought that it would be beneficial to include activities related to music in general, and instrument playing in particular, in programs related to stress and aggression. It seems that the therapeutic elements of music and instrument playing should be utilized. Since playing an instrument has positive psychological effects on public health, it is recommended that lifelong learning centers enhance their offerings of musical training programs to support mental and emotional development in communities.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval was received for this study from the ethics committee of Zonguldak Bülent Ecevit University (Date: March 26, 2024, Number: 432630).

Informed Consent: Written informed consent was obtained from participants who participated in this study.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Etik Komite Onayı: Bu çalışma için etik komite onayı Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi'nden (Tarih: 26 Mart 2024, Sayı: 432630) alınmıştır.

Katılımcı Onamı: Yazılı onam bu çalışmaya katılan katılımcılardan alınmıştır

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

ORCID ID of the author / Yazarın ORCID ID'si

İlker KÖMÜRÇÜ 0000-0001-5692-4040

REFERENCES / KAYNAKLAR

- Allen, K., Golden, L. H., Izzo Jr, J. L., Ching, M. I., Forrest, A., Niles, C. R., Niswander, P. R., & Barlow, J. C. (2001). Normalization of hypertensive responses during ambulatory surgical stress by perioperative music. *Psychosomatic Medicine*, 63(3), 487-492. <https://doi.org/10.1097/00006842-200105000-00019>
- Aristotle. (1984). *Poetics* (S. H. Butcher, Trans.). Dover Publications.
- Bao, S., Chan, V. T., & Merzenich, M. M. (2001). Cortical remodeling induced by activity of ventral tegmental dopamine neurons. *Nature*, 412, 79-83.
- Barclay, G., & Turnberg, L. (1987). Effect of psychological stress on salt and water transport in the human jejunum. *Gastroenterology*, 93, 91-97.
- Baron, R. A., & Richardson, D. R. (1994). *Human aggression*. Plenum Press.
- Basińska, M. A., Kruczek, A., Borzyszkowska, A., Góralaska, K., Grzankowska, I., & Soltys, M. (2021). Flexibility in coping with stress questionnaire: Structure and psychometric properties. *Current Issues in Personality Psychology*, 9, 179-194. <https://doi.org/10.5114/cipp.2021.106412>
- Batrinou, M. L. (2012). Testosterone and aggressive behavior in man. *International Journal of Endocrinology and Metabolism*, 10(3), 563-568. <https://doi.org/10.5812/ijem.3661>
- Baum, A., Garofalo, J. P., & Yali, A. M. (1999). Socioeconomic status and chronic stress: Does stress account for SES effects on health? *Annals of the New York Academy of Sciences*, 896, 131-144. <https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.1999.tb08111.x>
- Bhatia, V., & Tandon, R. K. (2005). Stress and the gastrointestinal tract. *Journal of Gastroenterology and Hepatology*, 20, 332-339.
- Blood, A. J., & Zatorre, R. J. (2001). Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 98(20), 11818-11823. <https://doi.org/10.1073/pnas.191355898>
- Boadi, C., & Kolog, E. A. (2021). Social media aggression: An assessment based on the contemporary deterrence theory. In *AMCIS 2021 Proceedings* (pp. 7). Retrieved from https://aisel.aisnet.org/amcis2021/virtual_communities/virtual_communities/7
- Bremner, J. D. (1999). Does stress damage the brain? *Biological Psychiatry*, 45, 797-805.
- Burns, J., Labbé, E., Williams, K., & McCall, J. (1999). Perceived and physiological indicators of relaxation: As different as Mozart and Alice in Chains. *Applied Psychophysiology Biofeedback*, 24, 197-202. <https://doi.org/10.1023/A:1023488614364>
- Buss, A. H., & Perry, M. (1992). The Aggression Questionnaire. *Journal of Personality and Social Psychology*, 63(3), 452-459. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.63.3.452>

- Buss, A. H., & Warren, W. L. (2000). *The Aggression Questionnaire Manual*. Western Psychological Services.
- Can, S. (2002). *The Validity and Reliability Study of the Aggression Questionnaire in the Turkish Population* (Publication No: 118313) [Specialization Thesis, GATA Haydarpaşa Training Hospital Psychiatry Department]. YÖK. <https://tez.yok.gov.tr>
- Collins, S. M. (2001). Modulation of intestinal inflammation by stress: Basic mechanisms and clinical relevance. *American Journal of Physiology*, 280, G315-G318.
- Davidson, J. W., Howe, M. J. A., & Sloboda, J. A. (1997). Environmental factors in the development of musical performance skill in the first twenty years of life. In D. J. Hargreaves & A. C. North (Eds.), *The social psychology of music* (pp. 188-206). Oxford University Press.
- Fraenkel, J. R., & Wallen, N. E. (2006). *How to design and evaluate research in education*. McGraw-Hill.
- Gangrade, A. (2012). The effect of music on the production of neurotransmitters, hormones, cytokines, and peptides: A review. *Music and Medicine*, 4, 40-43. <https://doi.org/10.1177/1943862111415117>
- George, D., & Mallery, P. (2010). *SPSS for Windows step by step: A simple guide and reference, 17.0 update*. Allyn & Bacon.
- Hahs-Vaughn, D. L., & Lomax, R. G. (2013). *An introduction to statistical concepts*. Routledge.
- Hallam, S., & Rogers, K. (2016). The impact of instrumental music learning on attainment at age 16: A pilot study. *British Journal of Music Education*, 33(3), 247-261. <https://doi.org/10.1017/S0265051716000103>
- Hanna-Pladdy, B., & Mackay, A. (2011). The relation between instrumental musical activity and cognitive aging. *Neuropsychology*, 25(3), 378-386. <https://doi.org/10.1037/a0021895>
- Herholz, S. C., & Zatorre, R. J. (2012). Musical training as a framework for brain plasticity: Behavior, function, and structure. *Neuron*, 76(3), 486-502. <https://doi.org/10.1016/j.neuron.2012.10.011>
- Hewitt, P., & Flett, G. (2002). Perfectionism and stress processes in psychopathology. In G. Flett & P. Hewitt (Eds.), *Perfectionism: Theory, research, and treatment* (pp. 255-284). American Psychological Association. <https://doi.org/10.1037/10458-011>
- Holroyd, K. A., & Lazarus, R. S. (1982). Stress, coping and somatic adaptation. In L. E. Goldberger & S. Breznitz (Eds.), *Handbook of stress: Theoretical and clinical aspects* (pp. 21-35). Free Press.
- Kim, H. S., & Kim, H. S. (2018). Effect of a musical instrument performance program on emotional intelligence, anxiety, and aggression in Korean elementary school children. *Psychology of Music*, 46(3), 440-453. <https://doi.org/10.1177/0305735617729028>
- Knight, W. E., & Rickard, N. S. (2001). Relaxing music prevents stress-induced increases in subjective anxiety, systolic blood pressure, and heart rate in healthy men and women. *Journal of Music Therapy*, 38(4), 254-272. <https://doi.org/10.1093/jmt/38.4.254>
- Kreutz, G., Bongard, S., Rohrmann, S., Hodapp, V., & Grebe, D. (2004). Effects of choir singing or listening on secretory immunoglobulin A, cortisol, and emotional state. *Journal of Behavioral Medicine*, 27(6), 623-635. <https://doi.org/10.1007/s10865-004-0006-9>
- Lardinois, M., Lataster, T., Mengelers, R., Van Os, J., & Myin-Germeys, I. (2011). Childhood trauma and increased stress sensitivity in psychosis. *Acta Psychiatrica Scandinavica*, 123(1), 28-35. <https://doi.org/10.1111/j.1600-0447.2010.01594.x>
- Levinson, D. J. (1986). A conception of adult development. *American Psychologist*, 41(1), 3-13. <https://doi.org/10.1037/0003-066X.41.1.3>
- Martin, A. J. (2008). Motivation and engagement in music and sport: Testing a multidimensional framework in diverse performance settings. *Journal of Personality*, 76(1), 135-170.
- McPherson, G. E. (2005). From child to musician: Skill development during the beginning stages of learning an instrument. *Psychology of Music*, 33(1), 5-35.
- Menon, V., Sarkar, S., Kattimani, S., & Mathan, K. (2015). Do personality traits such as impulsivity and hostility-aggressiveness predict severity of intent in attempted suicide? Findings from a record based study in South India. *Indian Journal of Psychological Medicine*, 37(4), 393-398. <https://doi.org/10.4103/0253-7176.168563>
- Miller, L. H., Smith, A. D., & Mehler, B. L. (1988). *The stress audit manual*. Brooklyn.
- Moffitt, T. E., Klaus-Grawe 2012 Think Tank. (2013). Childhood exposure to violence and lifelong health: Clinical intervention science and stress-biology research join forces. *Development and Psychopathology*, 25(4 Pt 2), 1619-1634. <https://doi.org/10.1017/S0954579413000801>
- Moriya, J., & Takahashi, Y. (2013). Depression and interpersonal stress: The mediating role of emotion regulation. *Motivation and Emotion*, 37(3), 600-608. <https://doi.org/10.1007/s11031-012-9323-4>
- Neinstein, L. (2016). *Adolescent and young adult healthcare: A practical guide* (6th ed.). Wolters Kluwer.
- Selye, H. A. (1975). Confusion and controversy in the stress field. *Journal of Human Stress*, 1, 37-44. <https://doi.org/10.1080/0097840X.1975.9940406>
- Siever, L. J. (2008). Neurobiology of aggression and violence. *American Journal of Psychiatry*, 165(4), 429-442. <https://doi.org/10.1176/appi.ajp.2008.07111774>
- Şahin, N. H., & Durak, A. (1994). Occupational stress and job satisfaction: The case of banking personnel. *23rd International Congress of Applied Psychology, Book of Abstracts, Madrid*, (72), 17-22.
- Tabachnick, B. G., Fidell, L. S., & Ullman, J. B. (2007). *Using multivariate statistics* (Vol. 5). Pearson.
- The World Health Organization. (2023). Stress. <https://applications.emro.who.int/docs/WHOEMNH236E-eng.pdf?ua=1>. Access date: 13.04.2024.
- Toyoshima, K., Fukui, H., & Kuda, K. (2011). Piano playing reduces stress more than other creative art activities. *International Journal of Music Education*, 29, 257-263. <https://doi.org/10.1177/0255761411408505>

How cite this article / Atf Biçimi

Kömürcü, İ. (2024). The Effect of Playing a Musical Instrument on Aggression and the Vulnerability to Stress in Young Adults. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 387–398. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1539510>

Kaija Saariaho'nun Keman Eserleri Işığında Çağdaş Keman Tekniklerinin İncelenmesi

Research of Contemporary Violin Techniques in the Light of Kaija Saariaho's Violin Works

Ezgi YÜRÜMEZ^{1,2} 

¹İstanbul Nişantaşı Üniversitesi, Konservatuvar-Müzik, İstanbul, Türkiye

²Yıldız Teknik Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Ezgi YÜRÜMEZ

E-posta / E-mail : missviolinist@outlook.com

ÖZ

1950 sonrası müzikte, müzikal kompozisyonun her boyutunda yaşanan hızlı, geçmişle bağları koparmaktan çekinmeyen ve sınır tanımayan gelişimin önemli bir boyutu da enstrüman çalım tekniklerinde yaşanan devrim niteliğindeki dönüşüm ve gelişimdir. Çok sesli müziğin en popüler enstrümanlarından keman için yazılmış eserler çağdaş dönemde çalım tekniklerinde yaşanan ilerlemenin çok somut örneklerini ortaya koyar. Fin besteci Kaija Saariaho'nun, içinde zengin bir çağdaş/ileri keman teknikleri seti barındıran keman eserleri, çağdaş müzikte keman tekniklerinin kullanımı ve gelişimini net bir biçimde gözleme imkânı sunmaktadır. 1950 sonrası besteciler kuşağının önemli bestecilerinden Kaija Saariaho, çağdaş müziğin 20. yüzyılın ikinci yarısında kat ettiği gelişimin önemli aşamalarına yakından tanıklık etmiş ve/veya doğrudan içinde bulunmuş, Finlandiya müziğinin dünya çapındaki öncü isimlerinden biri olmuştur. Çalışmada öncelikle Kaija Saariaho'nun hayatı, etkilendiği müzikal kaynaklar bakımından incelenmiş, sonrasında, çağdaş müzik yeni keman tekniklerine tarihsel bakımdan göz atılmış, son olarak da bestecinin incelenen keman eserlerinde yer alan yeni keman teknikleri seçili pasajlardan yapılan alıntılarla analiz edilmiş ve nota örnekleriyle aktarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kaija Saariaho, Çağdaş Müzik, Keman Teknikleri

ABSTRACT

In post-1950 music, an important aspect of the rapid, boundary-pushing development in musical composition in all its dimensions, which did not hesitate to break ties with the past, is the revolutionary transformation and progress in instrumental playing techniques. Works written for the violin, one of the most popular instruments of polyphonic music, vividly exemplify the progress in playing techniques in the contemporary period. Finnish composer Kaija Saariaho's violin works, which contain a rich set of contemporary/extended violin techniques, provide the opportunity to clearly observe the usage and development of violin techniques in contemporary music. Kaija Saariaho, one of the prominent composers of the post-1950 generation, closely witnessed and/or was directly involved in significant milestones in the evolution of contemporary music in the second half of the 20th century, and became one of the leading figures of Finnish music worldwide. In this study, firstly, Kaija Saariaho's life was examined in terms of the musical sources she was influenced by, then, the extended violin techniques in contemporary music were examined from a historical perspective, and finally, the extended violin techniques featured in the composer's examined violin works were analyzed with quotations from selected passages and conveyed with notation examples.

Keywords: Kaija Saariaho, Contemporary Music, Violin Techniques

Başvuru/Submitted : 10.09.2024

Kabul/Accepted : 13.11.2024

Online Yayın /

Published Online : 18.11.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

In music, the 20th century is an era of unprecedented pluralism and diversity. Until the 20th century, composers could in one way or another be categorized within a musical period or movement, whereas contemporary composers, and often even their individual works, create or attempt to create a musical world of their own. The reckoning and breaking ties with the past has never been as strongly as in this century.

The 20th century, an era of diversity in every musical element such as composition, style, form, and genre etc., also exhibits great variety in instrumental playing techniques. This diversity is clearly manifested in string instrument techniques, particularly in violin playing techniques. In contemporary music, traditional violin techniques, such as trill, tremolo, vibrato, and pizzicato etc., have been reshaped and diversified. These techniques have shed their former secondary roles, functioning almost as accessories, and have been transformed into primary musical material. At the same time, numerous techniques that were not used before the contemporary period (such as white noise, scratch tone, electronics etc.) have been introduced into the violin repertoire during this era.

One of Finland's most important gifts to contemporary music, Kaija Saariaho was born in Helsinki in 1952 and died in Paris in 2023 after forty-one years of musical creation and research in Paris. Interested in music and composition from elementary school, she enrolled in the Sibelius Academy of Music in 1976 and began serious composition studies under Paavo Heininen. During her student years at the Academy, she formed a group with fellow students such as Magnus Lindberg and Esa-Pekka Salonen, striving for the development of contemporary music, free from the constraints of traditional music. From the late 1970s onwards, she became part of a larger and more influential new music movement by participating in the Darmstadt International Summer Courses for New Music. During this period, she continued her studies at the Freiburg University of Music to work with Brian Ferneyhough who taught at the Darmstadt Summer Courses, and Klaus Huber. In 1982, she attended the courses at IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, Institute for Research and Coordination of Acoustics/Music), one of the central institutions for 20th-century computer music and electro-acoustical music experimentation and research, and then settled in Paris to continue her work mainly at IRCAM where she lived for the rest of her life.

In her journey from the Sibelius Academy to the contemporary music society called Korvat Auki!, featuring Magnus Lindberg and Esa-Pekka Salonen, to the Darmstadt International Summer Courses for New Music — one of the most important movements in contemporary music in the 20th century — and to IRCAM, where the pulse of contemporary music, especially electronic music, has been beating since 1977, Kaija Saariaho's works are a reliable field of research both in terms of understanding the different dimensions of contemporary music in general and, in particular, in terms of understanding the process that violin playing techniques went through in music after 1950 and in which ways these techniques were used by contemporary composers.

In this study, Kaija Saariaho's violin works have been analyzed through the lens of new/extended violin techniques, and the new violin techniques used in the works have been shown by quoting selected passages. The analysis has identified that the composer utilizes a wide palette of new violin techniques such as tremolo, glissando, sul ponticello, sul tasto, bariolage, harmonics, microtones, scratch tone etc. from the first measure to the last measure of a large-scale work such as the violin concerto titled Graal Théâtre.

However, this variety of extended techniques is not limited to his large-scale works. For example, in a solo violin piece such as Nocturne (written in parallel to the violin concerto), which lasts about 6 minutes, the new technical palette used in Graal Théâtre is enriched with techniques such as left hand pizzicato and harmonic trill. The simultaneous use of advanced techniques such as left-hand pizzicato, harmonic trill, glissando, sul ponticello, scratch tone at some points in works such as Calices (2008) and Bon Vent (2018) is a concrete indication that the composer does not use the new techniques as a display of virtuosity or as decorative elements of secondary importance, but sees and employs them as primary means of expression and essential musical components.

In addition, the use of electronics in her works ... de la Terre (1991) and Frises (2011) highlights Kaija Saariaho's mastery of computer music and electronic music, which have been significant areas of study and research in post-1950 music, and it has been determined that these works are primary sources for tracing the reflection of these 20th-century techniques in the violin repertoire.

GİRİŞ

Kaija Saariaho, çağdaş müzik dünyasında önde gelen bir Fin sanatçısıdır. (14 Ekim 1952- 2 Haziran 2023) Saariaho, Helsinki Üniversitesi Konservatuarı ve Sibelius Akademi'de müzik eğitimi almış, ardından 1976-1981 yılları arasında Freiburg Müzik Yüksek Okulu'nda Brian Ferneyhough ve Klaus Huber gibi tanınmış bestecilerle çalışmıştır. Bu süre zarfında elektronik ve spektral müzik gibi çağdaş akımlar ve teknikleri üzerinde çalışmalar yapmıştır. Saariaho'nun müzikal dilini şekillendiren en önemli etkenlerden biri, spektral müzik akımı olmuştur. Sesin rezonansı ve spektrum analizi üzerinde çalışarak, mikrotonal sesler içeren, akustik ve teknolojik olarak zenginleştirilmiş sesi, tınıyı, dokuyu hedefleyen bir kompozisyon yaklaşımı geliştirmiştir. Çalışma, çağdaş müzik dünyasının önemli bestecilerinden biri olan Kaija Saariaho'nun müzikal kimliğinin yanı sıra keman için yazdığı eserlerinin teknikleri başlığı altında çağdaş teknikleri incelemeyi ve keman repertuarına olan katkılarını anlamayı amaçlamaktadır. Saariaho'nun hayatını ve keman eserlerini kapsamlı bir şekilde araştırarak, onun müziğe ve çağdaş keman repertuarına olan katkılarını ve etkisini anlamayı hedeflemektedir.

YÖNTEM

Bu araştırma, Kaija Saariaho ve seçili eserleri hakkında literatür taraması yapılan, Fin bestecinin eserlerinin 20. yüzyıl ileri keman teknikleri bakımından incelendiği nitel bir araştırmadır. Araştırma sürecinde besteci ve eserleri ile ilgili basılı ve dijital literatür taranmış, besteciyi ve eserlerini anlamlandırmaya olanak sağlayan kitaplar, ansiklopediler, tezler, makaleler, dijital ortamda yer alan röportajlar ve internet siteleri incelenirken, aynı zamanda da 20. yüzyıl ileri keman tekniklerine yer veren yazılı ve sözlü kaynaklar araştırılmış, bu sayede Kaija Saariaho'nun Graal Théâtre, Nocturne, Bon Vent, Calices, Tocar, Frises, De la Terre, Changing Light, Botanique ve 3 Poemes de Jacques Prévert for Violin and Actor başlıklı eserlerinde kullandığı ileri keman tekniklerinin icracılar, besteciler ve dinleyiciler tarafından kavranmasını sağlamaya yönelik araştırma sonuçları ortaya konmuştur. Bu çalışmanın evrenini Kaija Saariaho'nun yukarıda sıralanmış olan seçili eserleri, örneklemine ise bu eserlerde yer alan ileri keman teknikleri oluşturmaktadır.

Kaija Saariaho

Çağdaş Finlandiya müziğinin uluslararası çapta en çok seslendirilen temsilcilerinden olan ve çağdaş müziğin en önemli merkezlerinden Paris'te geçirdiği kırk bir yıllık süre içinde 1950 sonrası Avrupalı besteciler kuşağının öncü seslerinden biri haline gelmiş Fin besteci Kaija Saariaho (1952-2023), 1952 yılında, metal atölyesi işleten bir baba ile ev hanımı bir annenin çocuğu olarak (Sivuoja-Guaratnam ve Moisala, 2006) Finlandiya'nın başkenti Helsinki'de dünyaya geldi. Müziğe ilkokuldaki müzik öğretmeninin yönlendirmesiyle keman çalarak başlayan besteci ailesi tarafından müziğe teşvik edilmemiş olsa da müziğe ve özellikle kompozisyona olan ilgisini küçük yaşlarından itibaren korumayı başardı. İlkokul yıllarında piyano ve gitar da çalışan (Parsons ve Ravenscroft, 2016, s. 155) K. Saariaho'nun bu döneme dair, "Sekiz yaşında evimizde piyano vardı ve bu, benim için önemliydi. Wolfgang Amadeus Mozart'ın müzik hayatını öğrenip ilk bestesini on bir yaşındayken yaptığını duyunca bir süreliğine kendi müzikal hayallerime ara vermiştim" (MTC, 2015) şeklindeki sözleri bestecinin müzik alanında bir kariyer yapma planını henüz ilkokul çağında tasarlamış olduğunu göstermesi bakımından önem taşır.

Üniversite çağına geldiğinde, önce 1972 ila 1974 yılları arasında grafik dizayn, 1972 ila 1976 yılları arasında Helsinki Konservatuarı'nda piyano ve org, 1973 ila 1976 yılları arasında da Helsinki Üniversitesi bünyesinde müzikoloji okuyan Saariaho bu sürecin ardından 1976 yılında Sibelius Müzik Akademisi'ne yazılıp müzik teorisi ve Paavo Heininen'in (1938-2022) sınıfında kompozisyon okumaya başlayarak çocukluğundan beri zihninde yer tutan besteci olma planlarını hayata geçirmiş oldu. 1980 yılında bu kurumdan mezun olan besteci, Paavo Heininen'in öğretmenliği ve kendisine sunduğu desteği "paha biçilemez" sözleriyle nitelendirmiştir (Sivuoja-Guaratnam ve Moisala, 2006). K. Saariaho'nun Paavo Heininen'in sınıfında geçen öğrenim yıllarının besteciliği üzerindeki büyük etkisini anlamak için Fin bestecinin aşığıdaki sözlerini alıntulamak faydalı olacaktır:

Bir dönüm noktası, Paavo'nun bana artık vokal parçalar yazmamamı söylemesiydi. "Bu, senin için çok kolay, şimdi enstrümantal müziğe odaklanacaksın." Ve bu çok zordu, adeta bir alkolikten içmemesini beklemek gibiydi. Telefon rehberini okurken bile müzik duymaya başlıyordum! Bu enerjiyi enstrümantal müziğe aktarmak aslında beni çocukluk dönemimdeki müzik algıma geri götürdü, o kadar çok koku ve renkle doluydu ki. Ve bu gerçekten, müziğimi çok büyük ölçüde genişletti (Howell, Hargreaves ve Rofe, 2011, s. 7).

K. Saariaho'nun Sibelius Akademisi yıllarının bir başka önemli boyutu ise bestecinin bu yıllarda, o dönemde kendisi gibi Akademi'nin öğrencisi olan Esa-Pekka Salonen (d. 1958), Magnus Lindberg (d. 1958) ve Eero Hämeenniemi (d. 1951) gibi isimlerle kurmuş olduğu, bestecinin müzikal gelişimine ciddi katkıda bulunmuş verimli dostluklardır (Lambright, 2008, s. 9-10). Bu dostlukların somut bir ürünü; çağdaş müziğin konser, seminer vs. gibi çeşitli etkinliklerle

desteklenmesini, ülke müziğindeki gelenekçi damara direnç gösterip çağdaş müzik alanında emek veren bestecilerin teşvik edilmesini hedef edinen Korvat Auki! (Kulaklar Açık!) adlı derneğin 1977 yılında kurulmasıdır. Derneğin 1979 ila 1980 arasında başkanlığını K. Saariaho yapmış, bestecinin Salonen ve Lindberg gibi isimlerle işbirliği öğrencilik yıllarının ardından da sürmüştür (Sivuoja-Guaratnam ve Moisala, 2006).

1970'lerin sonlarında, 1950 sonrası müziğin Avrupa'daki en etkili oluşumlarından olan Darmstadt Uluslararası Yeni Müzik Yaz Kursları'na katılan Kaija Saariaho, 1980'den itibaren öğrenimine Almanya'da, Freiburg Müzik Yüksekokulu'nda, Darmstadt Yaz Kursları'nda ders veren İngiliz profesör Brian Ferneyhough (d. 1943) ve İsviçreli profesör Klaus Huber (1924-2017) ile devam etti (Morrison, 2022, s. 11).

Freiburg'daki öğrenimini 1982 yılında tamamlayıp bestecilik diploması alan Fin besteci aynı yıl Paris'te IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, Akustik/Müzik Araştırma ve Koordinasyon Enstitüsü) bilgisayar müziği kurslarına katıldı, kursların ardından da dönemin yetkin elektronik müzik stüdyolarına ev sahipliği yapan bu enstitünün imkânlarından faydalanabilmek için Paris'e yerleşip çalışmalarını IRCAM çatısı altında sürdürmeye başladı. Bu hamlesi Saariaho biyografisinde bir dönüm noktası olarak değerlendirilebilir (Zerbinatti, 2015, s. 21). 1983 yılında GRM (Groupe de Recherches Musicales) stüdyosunda da kısa süre çalışan bestecinin (Sivuoja-Guaratnam ve Moisala, 2006), Darmstadt Yaz Kursları'ndan Freiburg'a, Freiburg'dan IRCAM'a giden süreçte 20. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa çağdaş müziğinin kalbinin attığı en önemli merkezlerde yer alarak bestecilik yolunu bilinçli bir şekilde biçimlendirdiği görülür.

Kaija Saariaho biyografisinin köşe taşlarından biri de, 1980 yılında Darmstadt'ta spektral müziğin öncüleri Fransız besteciler Tristan Murail ve Gérard Grisey ve bu isimlerin spektral müziğiyle tanışmasıdır (Ross, 2006). Burada, sesin akustik bileşenlerini başlı başına bir kompozisyon malzemesi olarak kullanan (Anderson, 2001), "1950'lerin diziselliğinden, minimalizmden sonraki en büyük kopuş olarak kabul edilen" (Altinel, 2012, s. 1) spektral müzik ile tanışması bestecinin kişisel tarihinde önemli bir kırılmaya yol açarak Saariaho'nun Sibelius Akademi'den IRCAM'a uzanan yolculuğunu hazırlamıştır.

"Paris'te Tristan Murail ve Gérard Grisey'in spektral müziğiyle karşılaşmanın Saariaho için önemli bir deneyim olduğunu kaydeden Korhonen (2007, s. 179) K. Saariaho besteciliğine dair şu temel tespitleri yapar: "Zengin tonal renkler, dokular, ton ve gürültü arasındaki denge K. Saariaho'nun müziğinin tam merkezinde yer alır. Kariyerinde ani stilistik değişiklikler geçirmemiştir; bunun yerine, yavaş ama metodik bir şekilde alanını genişletmiş, 1980'lerin başındaki eserlerinin statik, düşsel atmosferlerinden 1990'lardaki, yazısında melodik unsurun belirmesini de içeren, daha güçlü ve dönüşmüş bir stile doğru ilerlemiştir."

Anderson (1992, s. 616), Saariaho'yu derinden etkilemiş müzikal yaklaşımlar arasında McGill Üniversitesi profesörü Steve MacAdams'ı da sayar, deneysel psikoloji alanındaki lisansını akustik alanındaki çalışmalarıyla harmanlayıp ses algısı üzerinde araştırmalarda derinleşen MacAdams'ın Saariaho üzerinde yaptığı etkiyi şu sözlerle ifade eder: "IRCAM ve genel olarak Paris müzik çevresiyle yaşadığı deneyimler bestecinin kendini keşfetmesi için gerekli katalizörleri sağlamış gibi görünüyor. IRCAM'da sadece, orada geliştirilen çok sayıda bilgisayar destekli kompozisyon ortamıyla değil, aynı zamanda, Steve MacAdams gibi kişiler tarafından yürütülen geniş kapsamlı psiko-akustik araştırmalarla da hızlıca tanışmıştır, [Steve MacAdams gibi isimlerin] işitsel akış ve algı üzerine yaptıkları çalışmalar Saariaho üzerinde büyük etki yaratmıştır."

Çağdaş Müzik Yeni/İleri Keman Teknikleri

"20. yüzyıl yeni müziğin çağıdır" (Michels, 2015, s. 485) ve bu çağın en belirgin özelliği, içinde, daha önce hiçbir dönemde görülmemiş bir yoğunlukla çoğulculuk ve çeşitlilik barındırmasıdır. "20. yüzyılda artık hiçbir şey dokunulmaz değildir, her şey farklı biçimde yeniden ele alınabilir: armoni, melodi, ritim, ses rengi, yapı, form, tür vs. (Michels, 2015, s. 489). Bu çağ her şeyden önce bir yenilik çağıdır ve teknik alanda da yenilikler aranmıştır. Buna, (20. yüzyılın her şeyi uç noktalara taşımak yönündeki temel ilkesinden hareketle aşırılıklara varana kadar) arşenin ağacıyla kemana vurmak gibi, eski çalgıların yeni çalım şekilleri, yabancı çalgıların ithali ve tekrar inşa edilmesi (örn. Gamelan) ve yenilerinin icat edilmesi de dahildir" (Michels, 2015, s. 489). 20. yüzyılda keman teknikleri de daha önce hiçbir dönemde görülmemiş biçimde çeşitlilik gösterirken, çağdaş bestecilerin geleneksel keman çalım tekniklerini dönüştürme veya yeni teknikler geliştirip deneme konusunda eşine rastlanmamış bir cesaret ve atılım gösterdiği göze çarpar. Geleneksel keman icrasının sınırlarını daha önce hayal ve kabul edilmesi güç bir boyutta genişletip enstrümanın ses paletini zenginleştiren bu denemeler sayesinde keman repertuarı zenginleşmiş, keman, bünyesinde eskiye göre çok daha fazla renk barındıran, çok daha büyük bir potansiyele sahip bir enstrüman haline gelmiştir.

20. yüzyıla dek ideal icra tarzı şarkı söyler gibi çalmaydı ve diğer enstrümanlar gibi keman da insan sesini taklit etmeye çalışan bir enstrümandı. Bu yüzden de keman çalım tarzı yüzyıllar içinde giderek, şarkı söyler gibi çalma tarzına

kaydı (Akt. Kwok, 2018, s. 30; Stowell, 1992, s. 137). Bu da geleneksel keman tekniklerinin dönemin vokal ve dans müziği sınırlarını aşmayacak, içinde bulunduğu çağın beğeni ölçüleri içinde güzel kabul edilen insan sesi idealinin sınırlarının ötesine geçmeyecek ölçüde oluşumunu ve gelişimini beraberinde getirmiştir. Çağdaş keman teknikleriyle geleneksel keman teknikleri arasında en temel fark da burada kendini gösterir. Çağdaş besteciler güzel değil çirkin, yapıcı değil yıkıcı olmaktan, hatta 20. yüzyıla kadar ses dahi kabul edilmeyecek düzeydeki ses renklerini notaya almaktan çekinmezler.

Öte yandan, çağdaş dönem keman çalım teknikleri bakımından da büyük bir yenilik çağı olsa da bu, keman tekniklerinin bir geleneği olduğu ve yeni keman tekniklerinin de bir geleneğin devamı olduğu gerçeğini değiştirmez. Örneğin, *detache*, *legato*, *staccato* gibi yüzlerce yıllık bir geleneğin taşıyıcısı olan standart keman çalım teknikleri de çağdaş müzikte kullanılır, fakat arada temel farklar vardır (Stowell, 1992: 135).

Geleneksel teknikler her zaman belli bir sistemin, belli bir üslubun, belli bir idealin taşıyıcısı olup bunlara hizmet ederken çağdaş müzikte bu türden sınırlar kalkar. Teknikler her bestecide, hatta her bestecinin her eserinde farklı bir karaktere bürünebilme özgürlüğünü yakalar. Bu yüzden de keman tekniklerinin çağdaş dönemde alışılmadık dışında ve çoğunlukla da eskisinden daha önemli fonksiyonlar yüklendiği görülür.

Örneğin, Niccolo Paganini kendi döneminde sol el *pizzicatosu* tekniği ile konser seyircisini şaşırtmıştı. Fakat Paganini sol el *pizzicato*'sunun ana görevi, izleyenleri hayretler içinde bırakarak İtalyan kemancı-bestecinin büyük virtüöz imajını daha da belirginleştirmekti. Bir anda, geleneksel keman çalım stilinden çıkılıyor, görevi ses çıkarmak değil notalara basmak olan sol el şimdi ses çıkarmak için kullanılarak izleyicilere alışılmadık bir deneyim yaşatılıyordu. Bir 20. yüzyıl yeni keman tekniği olarak *pizzicato* ise keman dışı bir aksesuar olarak değil, doğrudan tınıyı ve ambiyansı etkileme gücüne sahip, ana parametrelerin bir birimi olarak kullanılmıştır. Örneğin, 20. yüzyıl müziğine kadar *glissando* daha ziyade, melodiyi şekillendirerek belli bir tını ve tavır elde etmek için kullanılırken çağdaş müzikte bu tekniğin sınırlarının genişletildiği, salt bir yorum rengi olmaktan çıkarılıp başlı başına bir müzikal unsur olarak kullanıldığı görülür.

Çağdaş dönemde yeni keman teknikleri ve yeni çalım ifadesi geleneksel kurallara bağlı kalmayan, devinim halinde bir yapıdır. *Subharmonics* tekniği gibi bir teknikle temel frekansın alt kademeleri üretilir, *sul ponticello* tekniğiyle esrarengiz ve keskin sesler elde edilir, *col legno* ile farklı ritmik etkiler yaratılır, mikrotonal aralıkların kullanımı kemanın farklı ses renkleri ortaya çıkarılmaktadır.

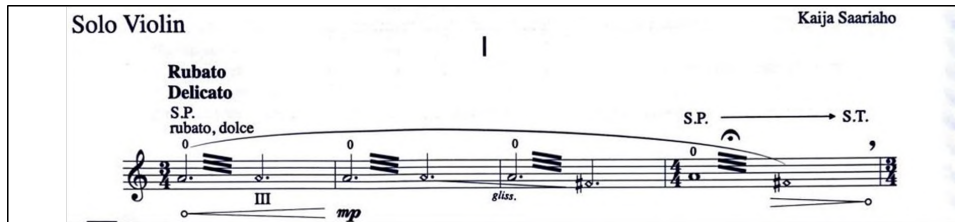
Geleneksel keman çalım tarzı ve teknikleri ile çağdaş dönem keman çalım tarzı ve teknikleri arasındaki farkı, genel anlamda ise keman müziğinin değişen estetiğini kavramak için Sarch'ın aşağıdaki sözlerini alıntulamak faydalı olacaktır:

Keman tonu kavramı, bir zamanlar tamamen yasaklanmış olan sesleri içerecek şekilde genişletiliyor. Keman tonunun bir zamanlar "çirkin" olarak gördüğümüz yönü, bugün tonal paletimize dahil edilerek yetiştiriliyor ve bütünsel olarak psikolojik terimlerle kişiliğimizin "karanlık" yönleri gibi entegre ediliyor. Sonuçta, güzellik genellikle bir görüş ve kültürel kabul meselesidir (Sarch, 1982, s. 27).

Kaija Saariaho Keman Eserlerindeki Çağdaş Keman Tekniklerinin İncelenmesi

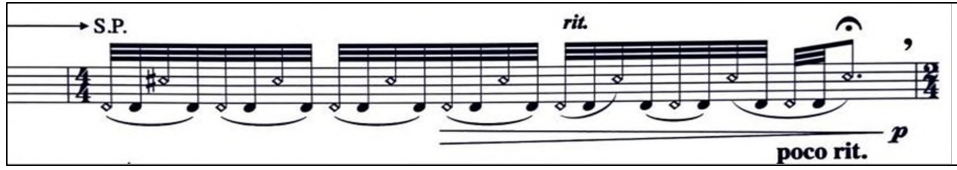
1. Graal Théâtre

1994 yılında kemancı Gidon Kremer için yazılıp prömiyeri 1995 yılında Esa-Pekka Salonen yönetimindeki BBC Senfoni Orkestrası eşliğinde yapılmış olan keman konçertosu Graal Théâtre yeni keman teknikleri kullanımı bakımından oldukça zengin bir eserdir. Eserin daha başlangıcında (Şekil 1) la sesi ve bu perdenin armoniği arasında yapılan tremolo, üçlü aralık içinde kullanılan *glissando* tekniği ve *sul ponticello*'dan *sul tasto*'ya baskı noktalarının değişimi göze çarpar. Boş teller ve armonikler arasında belli belirsiz duyulan tınının devamında *sul ponticello* ile vurgulanmış melodinin yer almadığı bir atmosfer yaratılmıştır.



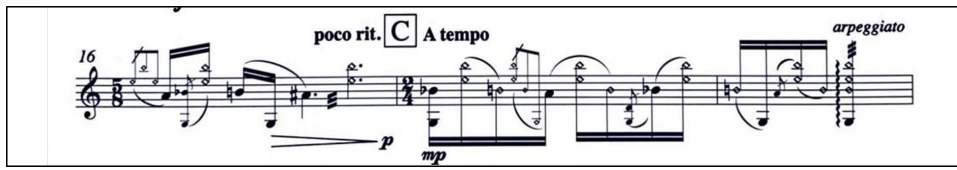
Şekil 1. Graal Théâtre 1

Şekil 2'deki örnekte bariolage tekniği kullanılmış, temelde (spektral müzik etkisiyle) tınıyı ön plana alan müzikal yazı bu teknikle desteklemiştir. Besteci armonik kullanımı ve bariolage tekniğini mikro düzeyde kullanarak makro bir ses evreni kurmayı amaçlamaktadır.



Şekil 2. Graal Théâtre 2

Şekil 3'de ölümün on yedinci ve on sekizinci ölçülerinde armonik ses geçişleri ve *arpeggiato tremolo* tekniğine yer verilmiştir.



Şekil 3. Graal Théâtre 3

Şekil 4'te, 20. yüzyılın farklı akımlar içinde kendine önemli yer edinmiş tekniği olan *mikroton* kullanımı görülmektedir. Mikrotonal aralıklar spektral müzik tarzında sıklıkla yer almakta ve diyatonik yapının dışında bir element olarak kullanılmaktadır. Mikrotonların kullanımı tercihi ve *mikroton* içeren motifin tekrarı ile bestecinin konçertonun ses renklerini zenginleştirmeyi amaçladığı öne sürülebilir.



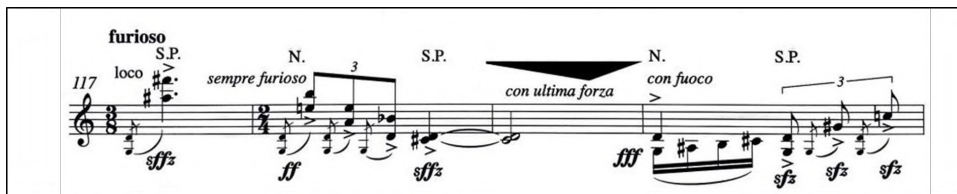
Şekil 4. Graal Théâtre 4

Bölümün 68. ölçüsünde parmak *pizzicatosu* tekniği tercihi görülmektedir (Şekil 5).



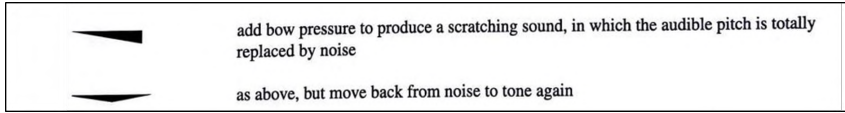
Şekil 5. Graal Théâtre 5

Şekil 6'da yer verilen pasajda, geleneksel keman teknikleri arasında yer almayan bir başka çağdaş keman tekniği *scratch tone* kullanımı görülmektedir. Örnekte, yayın köprüye yaklaşmasıyla saf ses şiddetli bir şekilde parçalanır ve ana ses dışında diğer doğuşkanlar ortaya çıkar. Bestecinin bu tekniği kullanarak ses ve doğuşkanlar arasında bir dalgalanma ve gerilim yaratmayı amaçladığı söylenebilir.



Şekil 6. Graal Théâtre 6

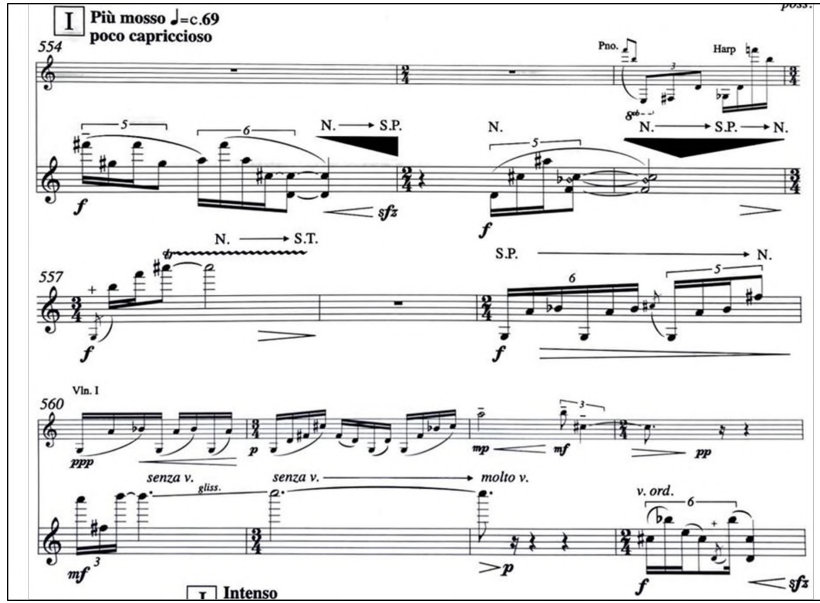
Eser açıklamalarında *strach tone* kullanımı besteci tarafından iki şekilde istenmiştir. Şekil 7'de görülen ilk versiyonda,



Şekil 7. Graal Théâtre 7

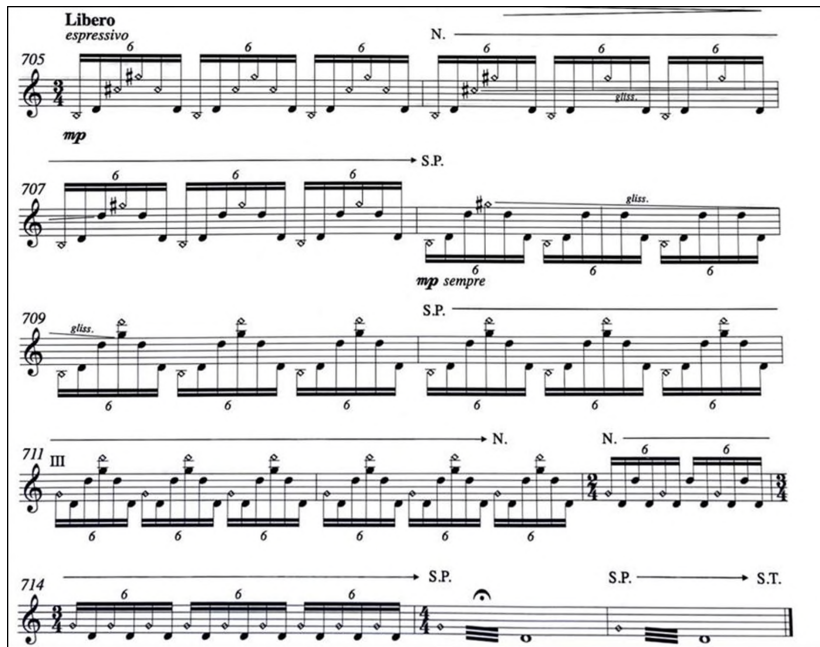
yay basıncını arttırarak, “işitilebilir perdenin yerini tamamen gürültünün alacağı” bir *scratch tone* üretilmesi istenmiş, ikinci versiyonda ise ilkindeki gibi başlangıç sonrasında “gürültüden tekrar sese dönüşmesi” talep edilmiştir.

Şekil 8’de eserdeki diğer *scratch tone*, parmak *pizzicato*’su ve *glissando* kullanımlarına yer verilmiştir.



Şekil 8. Graal Théâtre 8

Şekil 9’da yer verilen pasajda, konçertonun sonlarında *armonik*’lerle bezeli *arpeggio* tekniği görülmektedir. Eser köprü ve tuşe arasındaki baskı noktalarının kademeli değişimiyle, *tremolo* tekniğinde *sul ponticello*’dan *sul tasto*’ya geçişle sona erer. Bütün bu örnekler ışığında, Kaija Saariaho’nun Graal Théâtre başlıklı eserinin ilk ölçüsünden son ölçüsüne kadar 20. yüzyıl yeni keman teknikleriyle örülü bir eser olduğu, bu eserde yeni tekniklerin ikincil önemde bir süsleme aracı olarak değil, eserin genel karakterinde önemli bir yer tutan başlıca bir müzik malzemesi olduğu rahatlıkla söylenebilir.

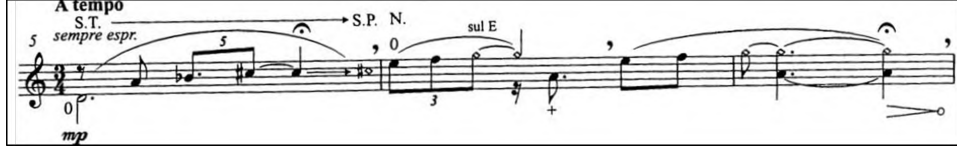


Şekil 9. Graal Théâtre 9

2. Nocturne

Solo keman için Nocturne (1994), yeni keman tekniklerine yoğun biçimde yer veren bir başka Saariaho eseridir. Eserde, Graal Théâtre'da kullanılan *sul tasto*, *sul ponticello*, *scratch tone*, *armonik* gibi tekniklerin kullanımının yanında *sol el pizzicato*'su ile *armonik tril* de kullanılıp ileri teknik paleti daha da zenginleştirilmiştir.

Şekil 10'da yer verilen örnekte, eserin başlangıcında *sul tasto* ve *sul ponticello* tekniklerinin kullanımıyla baskı noktasındaki değişim dikkat çekmektedir. Pasajın devamında ise *sol el pizzicato*'su ve *armonik* kullanımı görülmektedir.



Şekil 10. Nocturne 1

Şekil 11'de parmak *pizzicato*'su ile başlayan yürüyüş si ve re seslerinin üzerindeki *armonik tril* ve *scratch tone* tekniklerine bağlanır hem bu tekniklerin etkisi hem de crescendo tercihi ile ses şiddeti yükseltip *mf* dinamiğe uzanılır.



Şekil 11. Nocturne 2

3. Bon Vent

Kaija Saariaho'nun geç dönem eserlerinden Bon Vent'nun (2018) başlangıcında *armonik tril* tekniği içinde, yayın baskı ve temas noktalarında değişiklikler yapılarak *sul ponticello* ve *sul tasto* arasında dalgalanma üretilmiş, pasajın devamında Si sesinde *tril* ile *glissando* birlikte kullanılıp sol armonik sesinde si sesine vurularak *armonik tril* elde edilmiştir (Şekil 12).



Şekil 12. Bon Vent 1

Şekil 13'de ise eserin 26. ölçüsündeki armonikler ile 28. ölçüsündeki, armoniklerle örülmüş *arpeggio* kullanımı görülmektedir. Bu sayede melodik harekete belli bir renk çeşitliliği katan bestecinin aynı pasajda *sol el pizzicato*'su, *armonik tril* ve *glissando* gibi tekniklere de yer verdiği göze çarpar. Aynı anda bu kadar çok sayıda yeni tekniği kullanması bestecinin bu teknikleri ana ifade araçlarından biri olarak gördüğünün bir diğer işaretidir.



Şekil 13. Bon Vent 2

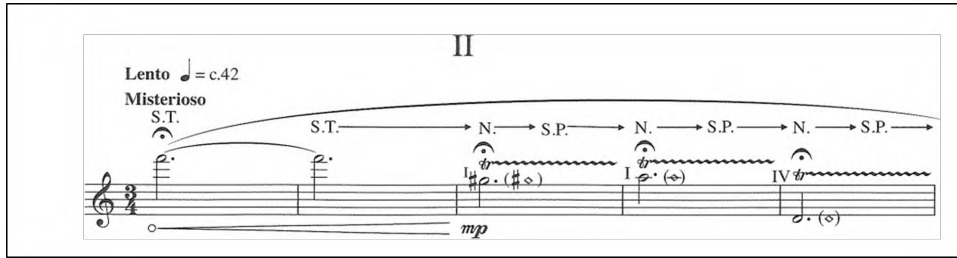
4. Calices

2008 yılının ürünü Calices, keman konçertosundan alınan müzikal materyalin bir uyarlamasıdır. Eserin birinci bölümünde yer alan bu pasajda (Şekil 14), elde edilmek istenen öfke dolu ifade fortissimo dinamiği içinde *glissando*, *sul ponticello* ve *scratch tone* tekniklerinin kullanımıyla elde edilmiştir.



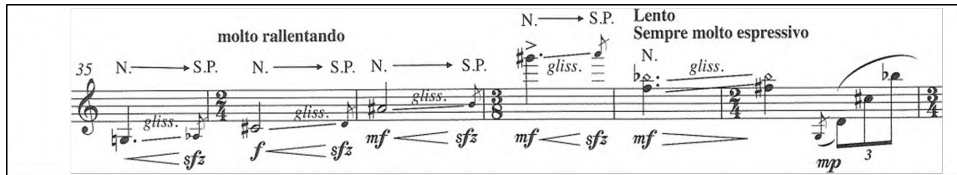
Şekil 14. Calices 1

Şekil 15'de görülen ikinci bölümün başlangıcına ait pasajda, uzun sesler üzerinde yay basınç noktalarında yapılan değişiklikler, *sul tasto* ile *sul ponticello* teknikleri arasında gidip gelmeler dikkat çekerken bu tekniklere eklenen armonik *tril*'lerle yazının sıklaştırıldığı görülür.



Şekil 15. Calices 2

Şekil 16'da arka arkaya sıralanan ani dinamik değişimleri *glissando* tekniği ve yayın basınç noktalarının art arda değiştirilmesi (normal → *sul ponticello* → normal *sul ponticello* vs.) ile desteklenmiştir.



Şekil 16. Calices 3

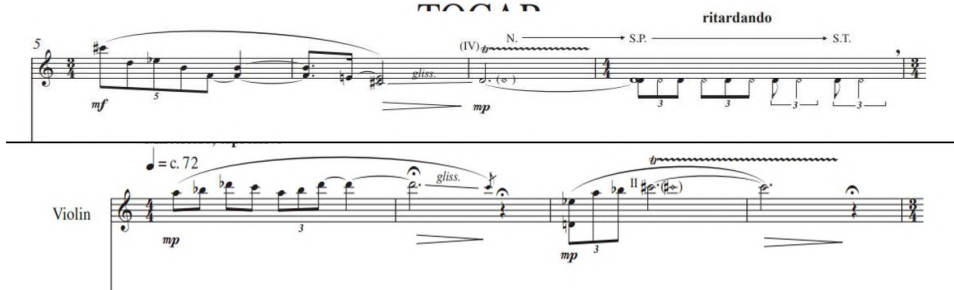
Şekil 17'de *sul ponticello* tekniği *tremolo* ile beraber kullanılmış, sonrasında ana sesler ve *armonikler* üzerinde *arpeggio* tekniği işlenmiştir.



Şekil 17. Calices 4

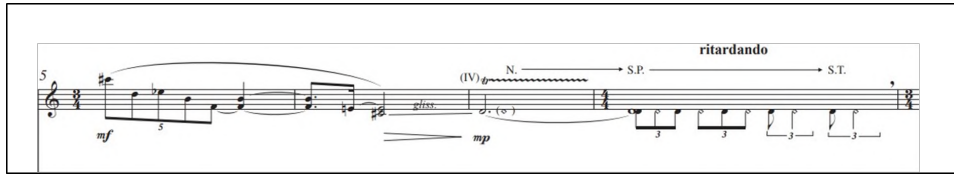
5. Tocar

Keman ve piyano için 2010 yılında Jean Sibelius Keman Yarışması siparişiyle bestelenen Tocar'dan alınmış örnekte (Şekil 18), keman partisindeki ilk melodinin 2. ölçüde *glissando* tekniği kullanıldığı, takip eden ölçülerde de *armonik tril* tekniği kullanılarak bölümün gizemli ve yoğun ifadeli şeklindeki ifade terimlerine uygun tınılar ve efektler elde edildiği görülür.



Şekil 18. Tocar 1

Şekil 19'da görülen örnekte, *sul ponticello* ve *sul tasto* teknikleri aracılığıyla köprü ve tuşe üzerindeki baskı noktalarının değişen kullanımı göze çarpar.



Şekil 19. Tocar 2

6. Frises

2011 yılının ürünü Frises, ta öğrencilik yıllarından beri ve IRCAM döneminden itibaren de yoğun biçimde elektronik müziğin içinde yer alan K. Saariaho'nun solo kemanla birlikte elektroniklere yer verdiği eseridir.

Şekil 20'de yer verilen eser açıklamalarında, parçanın elektroniklerinin, "bütün efektleri içeren ve önceden kaydedilmiş ses dosyalarını çalan bir Max programı" ile çalıştırılabileceği belirtilmiştir. Açıklamalara göre ayrıca, nota üzerinde gösterilen çeşitli elektronik detayları eseri icra eden "kemancı tarafından uzatma pedalı kullanılarak (ya da başka bir müzisyen tarafından mikser masasında bilgisayar üzerinden) tetiklenmelidir". Keman için ise DPA mikrofon önerisi yapılmış, kulaklık ya da monitör kullanımı tercihen icracıya bırakılmıştır. Herhangi bir midi klavye ve uzatma (sustain) pedalı aracılığıyla DAW üzerinden bilgisayardaki efektler kontrol edilebilir. Amfinin sesi kemanın sesini örtmemeli, mikrofon kemana olabildiğince yakın yerleştirilmelidir.

Electronics

The electronics for this piece can be run with a Max patch that includes all effects and plays pre-recorded sound files.

Cues in the score are indicated by ① ② ③ etc, and should be triggered by the violinist using a sustain pedal (or by another musician directly on the computer at the mixing desk).

Şekil 20. Frises 1

Şekil 21'de eserin başlangıcında, re sesi üzerindeki yay baskı noktalarının değişimi ile *sul ponticello* kullanımı ve bunun ardından gelen çarpma ve *tril* kullanımlarıyla ana ses ve oluşturulmak istenen tını arasındaki mikro değişimler desteklenmiştir.

pour Richard Schmoucker
FRISES
for violin and electronics
Kaija Saariaho

I. Frise jaune

Libero, espressivo $\text{♩} = c.54$

sempre legatissimo

Şekil 21. Frises 2

Şekil 22’de ana seslerden armoniğe geçişler, devamında da *sul ponticello* ve *tremolo* tekniklerinin beraber kullanımı gözlemlenmektedir.

II. Frise de fleurs

Calmo, dolce $\text{♩} = c.48$

Şekil 22. Frises 3

Şekil 23’te yer verilen dördüncü bölümden aşağıdaki pasaj, eseri barok formlarından aldığı ilham ile yazdığını dile getiren bestecinin buna uygun olarak kemana sol el *pizzicatosu* ile bir nevi sürekli bas (basso continuo) çaldırmasıyla geleneksel keman çalım stili ile çağdaş keman çalım stiline kombine edilmesine örnek önemli bir alıntıdır.

IV. Frise grise

Tranquillo, con tenerezza $\text{♩} = c.48$

*ligne mélodique libre, expressive,
l'accompagnement toujours bien rythmé

Şekil 23. Frises 4

7. ... de la Terre

Esasında, bestecinin Maa başlıklı balesinin üçüncü bölümü olan ... de la Terre keman ve elektronikler kadrosu için ayrı bir konser parçası olarak da bestelenmiştir (1991). Frises eserindeki elektronik talimatları bu eser için de geçerlidir. Frises'daki kullanımların dışında bu eserde, yankı (reverb) parametrelerinde Large Hall ve Concerto Hall ön ayarlarının kullanımı önerilmiştir.

Şekil 24'de verilen örnekte, eserin başlangıcında bestecinin ilham kaynakları olan doğa ve kuş sesleri ön plandadır. Fısıltı seslerinin arasında keman, yay baskı noktalarının değişimi ile giriş yapmaktadır.

Şekil 24. ... de la Terre 1

Şekil 25'de gösterilen pasajda pizzicato tekniği ile birlikte ani dinamik değişimleri göze çarparken mikrotonun da kullanıldığı görülür.

Şekil 25. ... de la Terre 2

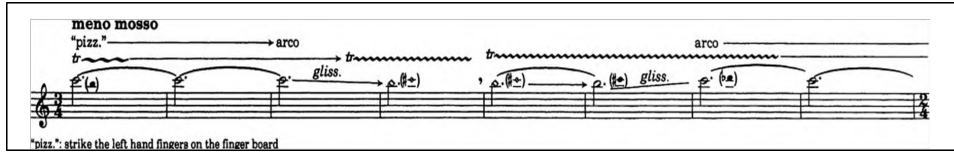
Şekil 26'da yayın baskı noktalarının değişimi ile *scratch tone* tekniğinin bir arada kullanıldığı görülür.

Şekil 26. ... de la Terre 3

Şekil 27'de *sul ponticello* tekniği ile icra edilen yoğun kromatik hareketle metalik bir tını ve keskin bir ifade elde edilirken pasajın devamında si sesi üzerindeki *tril* ve *col legno tratto* tekniğiyle pürüzlü bir doku yaratılmıştır.

Şekil 27. ... de la Terre 4

Şekil 28'de yer alan görselde *pizzicato* kullanımı *strike the left hand on the finger board* (sol eli tuşenin üzerine vur) talimatıyla notaya işlenmiş, bu sayede perküsif bir etki elde edilmiştir.



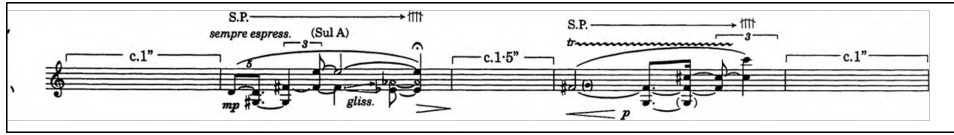
Şekil 28. ... de la Terre 5

Şekil 29'daki örnekte, bestecinin farklı pizzicato versiyonlarını bir arada kullandığı, tuşe üzerine vurularak üretilen ritmik *pizzicato* sonrası normal pizzicatoya geçilirken, satırın son ölçüsünde de *Bartok-pizzicato*'sunun tercih edildiği göze çarpar.



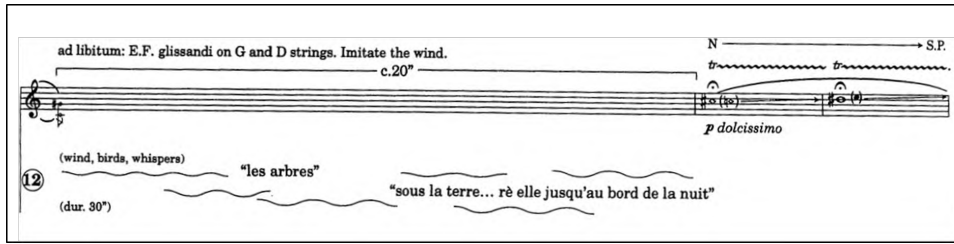
Şekil 29. ... de la Terre 6

Şekil 30' da, bir diğer 20. yüzyıl yaylı sazlar tekniği olan *white noise* kullanımı görülür. *sul ponticello* ile üretilen çift seslerin ardından köprü sembolüyle belirtilmiş *white noise* (beyaz gürültü) tekniğine bağlanılır. Kulağın temel bir ses algılamadığı bu teknikte net olmayan frekanslarla soyut bir doku yaratılmak istenmiştir.



Şekil 30. ... de la Terre 7

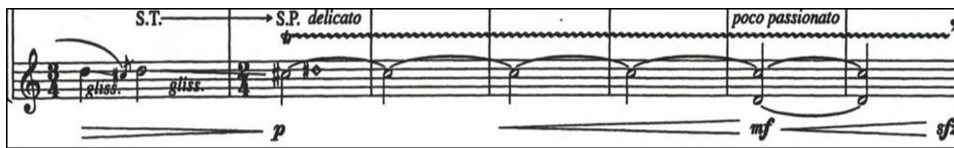
Şekil 31'de sergilenen örnekte besteci re ve sol tellerinde ad libitum *glissando*'larla rüzgâr sesinin taklit edilmesi talimatını vermiş, rüzgarın uğultusunu, fısıldamasını veya şiddetini müzikal olarak ifade etmek için doğaçlama imkânı sağlayan bir alan oluşturmuştur.



Şekil 31. ... de la Terre 8

8. Changing Light

Kemancı Edna Michell'in *Compassion* başlıklı albüm projesi için 2002 yılında keman ve soprano kadrosuyla yazılan *Changing Light*'tan alıntılanmış olan Şekil 32'de *sul tasto*, *sul ponticello*, *tril* ve *glissando* kullanımları bir arada görülmektedir.



Şekil 32. Changing Light 1

Şekil 33' de yay baskı noktalarının değişimi ve *armonikler* üzerinde yapılan çift sesli *triller* göze çarpar.

Şekil 33. Changing Light 2

9. Botanique

İki keman için üç bölümlü bu eseri besteci profesyonel kemancı olan kızısı için 2008 yılında bestelemiştir.

Şekil 34'deki örnekte, ikinci bölümün başlangıcında re sesi için kullanılan yönlendirmelerle çok yavaş *vibrato* yapılıması ve ses frekansının geniş bir aralıkla dalgalandırılması talep edilmiş, devamında da baskı noktalarının değişimiyle *armonik*, *glissando* ve *armonik tril* teknikleri kullanılmıştır.

Şekil 34. Botanique 1

Şekil 35'te yer verilen örnekte, sol el *pizzicato*'su ve geniş aralıklı *glissando* tercihine yer verilmiştir.

Şekil 35. Botanique 2

10. Botanique 2

Konuşmacı ve solo keman kadrosuna sahip bu eserde metin olarak şair Jacques Prévert'in üç şiiri kullanılmıştır.

Şekil 36'da alıntılanan pasajda *sul ponticello*, armonikler arasında yapılan *glissando* ve sol el *pizzicato*'su teknikleri görülmektedir.

Şekil 36. 3 Poemes de Jacques Prévert 1

Şekil 37'de, ikinci şiirin başlangıcındaki tril'in yanına parantez içinde “*slow vertical trill* (yavaş dikey tril)” notu düşülmüş, bu şekilde, yavaş ve ses dalgalanması oluşmasını sağlayacak şekilde bir tril talep edilmiştir. Pasajın devamında yay baskılarının değişimi, *sul ponticello* ve *armonik tril* teknikleri görülürken, yedinci ve sekizinci ölçülerde ileri teknik kullanımı yoğunluğunun arttığı, *mikroton*, (“x” işaretiyle belirtilmiş) white noise (temel frekansını barındırmayan beyaz gürültü), *sul tasto* ve *sul ponticello* gibi tekniklerin bir arada kullanıldığı gözlemlenmektedir.

Şekil 37. 3 Poemes de Jacques Prévert 2

Şekil 38'deki örnekte *vibrato'suz* (“senza vibr.”) talep edilen *glissando*'yu takip eden pasajda do diyez ve re seslerine *fermata* ibaresi düşülmüş, fakat buradaki uzun çift sesin çok yavaş çekilen bir yayla ve yay değiştirmeden çalınması istenmiştir (“very slow bow, no bow changes”). Bu sayede çeşitli ses dalgalanmaları elde edilir.

Şekil 38. 3 Poemes de Jacques Prévert 3

Şekil 39'da 3. şiirdeki *pizzicato* ve *armonik* kullanımlarına yer verilmiştir.

Şekil 39. 3 Poemes de Jacques Prévert 4

Şekil 40'da *scratch tone* tekniği görülmektedir.

Şekil 40. 3 Poemes de Jacques Prévert 5

Sonuç

20. yüzyıl müzikal yazı, stil, form, tür vs. gibi müzikal unsurlarda olduğu gibi enstrüman çalım teknikleri bakımından da büyük bir çeşitlilik çağdır. Bu dönemde geleneksel teknikler daha ileri versiyonlarına ulaştırılıp dönüştürülerek müzikal yazı içindeki ağırlığı ve önemi arttırılmış, bunun yanında da bu yüzyılın sunduğu teknolojik gelişmelerin de yardımıyla, 20. yüzyıla özgü yeni teknikler bestecilerin ifade araçları arasına katılmıştır.

Orkestra enstrümanları içinde en geniş repertuvara sahip enstrümanlar arasında yer alan kemanın çalım tekniklerinin de bu dönemde büyük bir çeşitlilik ve zenginliğe ulaştığı görülür. Tremolo, trıl, glissando, pizzicato vs. gibi geçmişten devralınan teknikler çağdaş müzikte daha önce hiç görülmemiş önemde ve yoğunlukta kullanılmış, özellikle 1950 sonrasında white noise, scratch tone gibi daha önce hiç kullanılmamış ileri teknikler, ayrıca, bilgisayar müziği ve elektro-akustik çalışmaların gelişimiyle birlikte enstrüman dışı cihazların yardımıyla elde edilen yeni tını ve sesler de ifade paletinin bir parçası olmuştur.

Çağdaş müzikte, özellikle de 1950 sonrası keman literatüründe ileri keman tekniklerinin yerini ve gelişim sürecini anlamak için, çağdaş müzikteki önemli deney ve gelişmelerin yakın şahidi olmuş veya doğrudan içerisinde yer almış Fin besteci Kaija Saariaho'nun keman eserlerini incelemenin güvenilir sonuçlar vereceği düşünüldüğünden bu çalışmada K. Saariaho'nun 1991 ila 2018 yılları arasında bestelenmiş (çalışmada aktarılan sırayla) Graal Théâtre, Nocturne, Bon Vent, Calices, Tocar, Frises, . . . de la Terre, Changing Light, Botanique, 3 Poemes de Jacques Prévert for Violin and Actor başlıklı keman eserlerindeki ileri keman teknikleri kullanımı incelenmiş, bu teknikleri içeren seçili pasajlar nota örnekleriyle aktarılmıştır.

Bu inceleme kapsamında, Graal Théâtre başlıklı keman konçertosundan, keman ve piyano için Tocar ile keman ve soprano için Changing Light gibi daha küçük çaplı eserlere kadar Fin bestecinin eserlerinde ileri keman tekniklerini ara sıra görülen bir süsleme malzemesi olarak değil, müzikal yazının ana bileşeni niteliğinde ve yoğun biçimde kullandığı görülmüştür. Bestecinin keman eserlerinde yer verdiği ileri teknikleri inceleyip bu tekniklere (tarihsel süreci göz önünde bulundurarak) çalışmanın keman öğrencileri ve profesyonel kemancılar için çağdaş müziği ve çağdaş müzik icrasını kavramak için yapılabilecek çok faydalı bir çalışma olacağı anlaşılmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Ezgi YÜRÜMEZ 0000-0003-0651-7521

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Altinel, A. (2012). *Spektral Müzikte Zamansallık ile Koro, Orkestra ve Elektronikler İçin Beste*. (Sanatta Yeterlik Tezi). T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Howell, T., Hargreaves, J., & Rofe, M (Eds.) (2011). Kaija Saariaho: Visions, Narratives, Dialogues. Farnham: Ashgate Publishing, Ltd.
- Korhonen, K. (2007). *Inventing Finnish Music*. Finland: Finnish Music Information Centre.
- Lambright, S. N. (2008). *L'amour de Loin and the Vocal Works of Kaija Saariaho*. (Doktora Tezi). A Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of Cornell University In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts, Ithaca.
- Michels, U. (2015). *Müzik Atlası*. İstanbul. Alfa Yayınları.
- Morrison, L. (2022). On the Horizon of Digital Technics in Kaija Saariaho's IO and Nymphéa, *Source Studies in Twentieth- and Twenty-First-Century Music*, No. 7 Fondazione Giorgio Cini, Venezia.
- MTC, (2015): "Meet the Composer", Erişim Adresi: <https://www.npr.org/podcasts/528124256/meet-the-composer>, Erişim Tarihi: 16.07.2024.
- Parsons, L., & Ravenscroft, B. (2016). Analytical Essays on Music by Women Composers: Concert Music from 1960-2000, Chapter 7 Kaija Saariaho, "The claw of the magnolia. . . ." From the Grammar of Dreams (1988), Published 2016 by Oxford University Press.
- Ross, A. (2006, Nisan 24). Birth. The New Yorker. Erişim Adresi: <https://www.newyorker.com/magazine/2006/04/24/birth>

- Sarah, W. Y. K. (2018). *Breaking The Sound Barriers: Extended Techniques And New Timbres For The Developing Violist*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), The University of British Columbia, Vancouver.
- Sarch, K. L. (1982): *The Twentieth Century Violin: A Treatise On Contemporary Violin Technique*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Boston University School for the Arts D.M.A., Boston.
- Sivuoja-Guaratnam, A., & Moisala, P. (2006, Ekim 2006). Saariaho, Kaija. Erişim Adresi: <https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/1515>
- Stowell, R. (ed.) (1992). *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zerbinatti, C. D. (2015). Negociação de Gênero da compositora Kaija Saariaho na Finlândia: a Mulher Compositora como Sujeito Nômade. *Revista Vórtex*, Curitiba, 3/2, s. 1-24.

Atf Biçimi / How cite this article

Yürümez, E. (2024). Research of Contemporary Violin Techniques in the Light of Kaija Saariaho's Violin Works. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 399–415. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1548059>

Ludwig Van Beethoven ve Johann Nepomuk Mälzel'in Metronom Üzerinden İlişkisi

The Relationship of Ludwig Van Beethoven and Johann Nepomuk Mälzel Through the Metronome

Göknül ÖZKÖK SEZENER¹ 

¹Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Göknül ÖZKÖK SEZENER

E-posta / E-mail : goknil.sezener@msgsu.edu.tr

ÖZ

Tarih boyunca müzik, bestecilerin gerek müzikal gerek teknik olarak, farklı ve yeni fikirlerle ürettikleri eserlerle değişime uğramıştır. Kimi besteciler bir çağın sonu, kimi ise yeni bir çağın ve sanat akımının başlangıcı olmuşlardır. Bazı besteciler kendi yaşadıkları dönemde, müziğe yeni bir bakış açısı ve yenilikler getirerek kendisinden sonra gelen çağlara ilham kaynağı olmuşlardır. Ama hiç bir besteci, sonat, konçerto, oda müziği ve senfoni formunu Ludwig van Beethoven kadar, neredeyse ulaşılmaz olarak nitelenen düzeyde yukarı taşımamıştır. Klasik Dönem'den Romantik Dönem'e geçişte bir dönüm noktası olarak yerini alan bestecinin eserleri her iki döneme ait olarak incelenmektedir. Bu nedenle yaşadığı dönemde eserlerinde yaptığı cesurca yenilikler kabul görmüş, alkışlanmış ve itibar gören bir besteci olarak müzikte bir devrim yaratmıştır. Döneminin siyasal çalkantıları, halk ayaklanmaları ve savaşlar, Beethoven'ın toplumsal konulara ve sorunlara çözüm odaklı ilgisi, tüm yazışmaları, söylemleri ve en önemlisi müziğinin içinde de yer buluyor.

Bu çalışmada yenilikçi ve dünyanın değişimine açık bir kişilik olan Ludwig van Beethoven'ın, müziğinde yarattığı değişikliklere ek olarak; bir 19. yüzyıl icadı olan ve patenti Alman mucit, müzisyen, gösteri dünyasında ilginç icatlarla projeler tasarlayan Johann Nepomuk Mälzel'e ait metronomla olan ilişkisi, eserlerinde ilk kullanımı ve bu mucitle olan müzikal ortaklıklarına ilişkin süreç yer alacaktır.

Anahtar Kelimeler: Beethoven, Mälzel, Metronom

ABSTRACT

Throughout history, music has been transformed by composers' works, both musically and technically, with different and new ideas. Some composers marked the end of an era, while others marked the beginning of a new era and art movement. Some composers brought a new perspective and innovations to music in their own time and inspired the ages that came after them. But no composer has elevated the sonata, concerto, chamber music and symphony form to a level that is considered almost unattainable like Ludwig van Beethoven. The works of the composer, who took his place as a turning point in the transition from the Classical Period to the Romantic Period, are analyzed as belonging to both periods. For this reason, he revolutionized music in his time as a composer whose bold innovations were accepted, applauded and respected. The political upheavals of his time, popular uprisings and wars, Beethoven's solution-oriented interest in social issues and problems, all find a place in his correspondence, discourse and most importantly in his music.

In this study, in addition to the changes that L.v. Beethoven, an innovative and open personality to the changes in the world, created in his music; his relationship with the metronome, which is an 19th century invention and patented by Johann Nepomuk Mälzel, a German inventor, musician and designer of interesting inventions and projects in the world of show business, his first use in his works and the process of his musical partnerships with this inventor will be included.

Keywords: Beethoven, Mälzel, Metronome

Başvuru/Submitted : 11.09.2024
**Revizyon Talebi/
Revision Requested** : 13.11.2024
**Son Revizyon/
Last Revision Received** : 21.11.2024
Kabul/Accepted : 23.11.2024
**Online Yayın /
Published Online** : 26.11.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

In the process of music from the earliest ages to the present day, we see many innovations and changes from note writing to the harmony system, from the change of instrument forms to the development of instrument playing techniques. Along with the changing civilization, art has become a mirror of all these developments and changes in proportion to the development of social consciousness and culture. From the Middle Ages to the Renaissance, from the Baroque Age to the Classical Age and until the 20th century, wars, political history, economic revolutions, popular uprisings, the industrial revolution, new inventions, developments in the world of medicine, these changes, along with the wars in the world, political history, economic revolutions, popular uprisings, the industrial revolution, new inventions, developments in the world of medicine, have created the need for renewal and opposing currents in science, philosophy, literature, music and all different disciplines of art. When we look at the entire history of humanity, the concepts and values that enable a society to live in a certain order weaken over time and need change and renewal. At this point, it becomes inevitable for societies to turn to new ideas and new pursuits. In the second half of the eighteenth century, we can see how this changed as a result of great and rapid changes. In the previous century, the understanding of art was completely dominated by the palace, but towards the end of the century, as a result of the movement in society, it is seen that it slowly but surely began to change. The transition of art from one class to another, the replacement of ornaments in painting and music with thought and expression is the beginning of a great change. This search for new ideas and new concepts is the harbinger of the "Age of Enlightenment". Again, the popular uprising that erupted at the end of the century and started with the French Revolution is the beginning of a movement to spread a pioneering thought, with the realization that a person's mind and thoughts should not be ruled by an authority other than himself. This is the desire to add value to one's life with one's intellect and cultural structure, the desire for a new beginning that emerged with a kind of enlightenment impulse, and a view completely opposed to the system of thinking and acting with the ideas of an authority. It is an effort to take art and the cultural values of society out of the confines of the palace and put them within the reach of the people, the middle class. The reason why we are talking about this great 19th century movement is that we will also talk about the innovations in music and works of Ludwig van Beethoven, who is considered an important musical revolutionary of this era. While talking about his works, especially without ignoring the political and social conditions of his time. Because the mastery of Beethoven's works and the innovations he brought to music led to the emergence of a musical understanding beyond his time. In addition to introducing innovations to music as a form in his own time, the fact that he made a name for himself as a pianist with an advanced playing technique brought the symphony form, as composers call it, to an unattainable place in the generations that followed him. His serious interest in philosophy and literature, and his friendships with important poets and writers of his time enabled him to incorporate his own worldview into his music. For this reason, he was a musician who emphasized that morality and virtue, unity and solidarity are the most valuable concepts that humanity should possess, and drew attention to the richness of nature and love, thought and knowledge. In addition to the innovations he brought to some forms in music, the fact that he was open to innovations in other European countries, that he researched and took them into consideration, were among the main reasons that carried his compositional skills forward. The first reason why the German engineer and inventor Johann Nepomuk Mälzel and Ludwig van Beethoven, who was the owner of many inventions during his lifetime and also pursued other inventions and contributed greatly to their development, came together in all this mobility in Europe was a musical partnership. This partnership caused these two names not to meet for a long time as a result of a great controversy, but in the following years, when Beethoven was close to losing his hearing completely, he was reunited with the help of Mälzel. With this second meeting, we see a process of great importance in music history. If we divide this process into certain headings; we can examine how political changes and wars throughout the century were seen by an artist, how much they transferred them to their works, and the dynamics that inspired inventors like Mälzel and enabled them to transform their inventions into art. From the time when Mälzel and Beethoven came together due to a big concert and the accompanying performances, to the time when Beethoven decided to use metronome markings in his works definitively, to the time when Mälzel designed an invention that could have a small effect on the aural deprivation of this composer whom he respected greatly, and before that, the reasons why their professional relationship was shaken after a project in which these two important names took part together are the topics that will be gathered under the headings.

GİRİŞ

1770 yılında Almanya'nın Bonn kentinde dünyaya gelen Flaman asıllı besteci Ludwig van Beethoven, 1793 yılında yaşamını sürdürmek ve bu kentteki müzik çevresi içinde kendine bir yer edinebilmek amacıyla Viyana'ya geldiğinde, Avrupa'daki en nitelikli müziğin bu kentte olduğu söyleniyordu. Beethoven'ın Viyana'ya kesin olarak yerleştiği bu dönemde "kaliteli müzik", her büyük malikânenin özel orkestrası ya da topluluğu tarafından soylular ve onların konukları için özel olarak icra edilen oda müziğiydi. (Knight, 2005) O dönem besteciler, sarayın ya da soylu bir ailenin himayesi altına girerek, kendilerinden istendiği biçimlerde beste yapmak durumundaydılar. Wolfgang Amadeus Mozart da, Franz Schubert de bu zorunluluklardan dolayı memnun olmasalar da, saray tarafından her tür olanağın ve konforun kendilerine sunulması neticesinde, daha iyi eserler verebilmek, iyi müzik yapabilmek adına, istemeyerek de olsa bu duruma boyun eğen bestecilerdendi. Beethoven Viyana'ya yerleştiği ilk günden itibaren bu sistemi reddetmiş, saray çevresiyle ilişkilerini sürdürmesine rağmen saray dışında konserler verebilmek, halkın da müziğe ulaşabilmesi, dinleyebilmesi için mücadele etmiştir. Beethoven'ın Viyana'ya geliş nedenlerinden biri de, büyük besteci Joseph Haydn'ın öğrencisi olmasıdır. Bunu maddi ve manevi olarak sağlayan kişi, Viyana'nın soylu isimlerinden birisi olan ve sanata büyük destek veren aynı zamanda Beethoven'ın de dostu olan Prens Lichnowsky'dir.

Beethoven, Haydn'la sonat ve oda müziği formları çalışmanın dışında, senfoni gibi daha büyük eserler verme konusunda bu usta bestecinin kendisine büyük yarar sağlayacağını düşünmüş fakat bir süre sonra Haydn'ın derslerinden beklediği sonucu alamayacağını anlamıştır. Bonn'dan arkadaşı olan ve eski keman öğretmeni Franz Ries'e yazdığı mektubunda; Haydn'ın üslûbuna ve senfoni yazma tekniğine hayran kaldığını fakat asla cesur ve yenilikçi bir besteci olmamasının kendisine bir yarar sağlamayacağını söylemiştir. Viyana'daki ilk yıllarında armoni ve form üzerinde çalışmış, bu üç temel konuda ileri bir düzeye gelmesinin, müzikal ifadesi ve anlatımını güçlendirmesi açısından önemli olduğu sonucuna varmıştır. Müzikal yaratıcılığının, eserlerinde ancak teknik konularda üst düzey bir yetkinliğe sahip olduğunda farklı ve anlamlı olacağı konusunda ısrar etmiş, oldukça detaycı bir çalışma üslubuna sahip olan besteci, daima mükemmeli hedeflemiş ve yazdığı eserler üzerinde uzun uzun çalışmadan, istediği sonuca ulaşmadan eserini tamamlanmış olarak kabul etmemiştir. Bu mükemmellik arayışı içinde müzikteki amacı sadeliktir. Bir çok taslak yazarak çalışması, eserini son haline getirene kadar taslaklar üzerinde uzun uzun düşünmesi, defalarca değişiklik yapmaktan, yeniden yazmaktan kaçınmaması Beethoven'ın bir besteci olarak en önemli özelliklerindedir. Pek çok alanda yeniliklere ve buluşlara ilgi duyan besteci, günden güne hızla azalan işitme yetisini tamamen kaybetmeden önce bir çözüm bulabilmek umuduyla, doktorlara ve kaplıcalara hatta yeni icatlara kadar pek çok yola başvurmuştur. 1812 yılında tanıştığı mucit, mühendis ve aynı zamanda yetenekli bir gösteri organizatörü de olan Johann Nepomuk Mälzel ile işitme sorununa yardımcı olabilmesi umuduyla başlayan arkadaşlıkları, Mälzel'in o sıralarda üzerinde çalıştığı metronom ve bir diğer icadı olan "*Panharmonikon*" ile iş ortaklığına da dönüşmüştür. Müzik tarihindeki bu müzikal ortaklık, bir tartışma ile sonlanacak fakat bir süre sonra Beethoven'ın gerek sağlığı gerek müziğe tempo ve metronom kullanımı ile ilgili yepyeni bir kavram kazandırmasına kapı açacak başka bir ortaklığa dönüşecektir.

Ludwig van Beethoven'in Müziğine Genel Bakış

Beethoven'ın müziğe getirdiği yenilikler, Alman Kültürü'nün hızla değiştiği ve geliştiği dönem içinde değerlendirildiğinde, bu yükselişi sağlayan iki önemli isim edebiyat alanında Gotthold Ephraim Lessing¹ ile felsefede Immanuel Kant²'tir. (Say, 2012) Eserlerine büyük ölçüde katkısı olan bu iki önemli disiplinin Beethoven üzerinde düşünceye ve ifadeye yönelmesinde de etkisi büyüktür. Müziğinde aradığı ve ulaşmak istediği en önemli detay sadelik ve mükemmelliktir. Beethoven'ın müzikal kronolojisine göre, bestecinin eserleri üç dönem olarak sıralanır. Bonn'da ilk müzik derslerini almaya başladığı, öğretmeni Johann Gottlob Neefe³ ile Johann Sebastian Bach'ın müziğini öğrenmesi, bu eserler üzerinden besteleme teknikleri geliştirerek ilerlediği dönem aynı zamanda Beethoven'ın 1802 yılına kadarki birinci dönemi olarak kabul edilen süreçtir. Viyana'ya geldiği ilk yıllarda Avusturyalı besteci Joseph Haydn'ın öğrencisi olması, klasik dönem üslûbunu en iyi şekilde yansıtan, armonik yapıya ve klasik formlara sadık kalarak yazılmış eserler vermesini sağlamıştır. Bu ilk döneminde yazdığı 1. senfonisi klasik formda, tonalite anlayışı ve armoni kuralları açısından bakıldığında yine Avusturyalı besteci Wolfgang Amadeus Mozart etkisindedir.

Beethoven'ın ikinci dönemi olarak kabul edilen 1802 ile 1815 yılları arasındaki süreç, bestecinin en çok eser verdiği dönemdir. Bu dönem eserleri, artık klasik formların dışına çıktığı, yeni fikir arayışları ve kendi geliştirdiği form anlayışı ile müziğin içindeki dinamizmi, ritmik karşıtlıkları ve müzikal çözümlenmeleri daha görünür hale getirmiştir. 1827 yılına kadar süren üçüncü ve son dönemi ise işitme yetisini neredeyse tamamen kaybetmiş olduğu dönemdir. Müziğindeki ani

¹ Gotthold Ephraim Lessing (22 Ocak 1729 - 15 Şubat 1781) Alman yazar, filozof. Aydınlanma Çağı'nın önde gelen isimlerindedir. Alman edebiyatındaki ilk eleştirmendir.

² Immanuel Kant (22 Nisan 1724 - 12 Şubat 1804) Prusya kökenli Alman filozof. Aydınlanma geleneğinin en önemli öncüsü ve Alman felsefesinin kurucu ismidir.

³ Christian Gottlob Neefe (5 Şubat 1748 - 26 Ocak 1798) Bonn'a yerleştiği dönem L. V. Beethoven'e ilk müzik derslerini veren Alman opera bestecisi ve orkestra şefi.

nüans değişimleri, özellikle 8. ve 9. senfonilerinde orkestra enstrümanlarına yazdığı teknik olarak zorlayıcı ve kalabalık partiler, senfoni formuna duygularını özgürce ifade ettiği yeni bir biçim kazandırmıştır. Bununla birlikte son dönemi; müzikal ifade olarak büyük bir sadelik ve anlamsal arayışa yoğunlaştığı, duyguya ve düşünceye yoğunlaşan müzikal öğeleri bir araya getirmesi açısından önemlidir.

Beethoven'in son döneminde bestelediği eserler, besteciyi Romantik Dönem'in öncüsü olarak tanımlar. Bu tanım, Beethoven'in eserlerinde vurguladığı duygu durumları ve duygusal ifadelere önem vermesi açısından doğru kabul edilebilir. Özellikle piyano eserlerinde klavyenin en tiz ve en kalın oktavlarını kullanmaktan kaçınmamış olması, ses aralıklarını büyüterek müziği hacimlendirmesini ve bir derinlik kazandırmasını sağlamıştır. Besteciliğindeki en önemli özellik, tek bir müzik cümlesi üzerinde uzun uzun düşünüyor olması ve müzikal bağlantıları yalnızca kurallar çerçevesinde değil, farklı bir armonik yapı kullanarak, müziğin ifadesini güçlendirmeye yardımcı olacak şekilde tasarlamasıdır.

Beethoven döneminde, önceki dönemlerdeki konser mekânlarına göre giderek daha büyük salonlara geçilmesi, daha kalabalık bir seyirci kitlesine çalınması, müziğin ses hacminin ve gürlüğünün artması, çalgıların da kendi içindeki gelişimlerine hızla etki etmiştir. Bu gereksinim, özellikle üflemler çalgıların orkestra içinde daha fazla sayıda kullanılmaya başlanmasıyla, çalgıların kendi biçimlerinden türeyerek çeşitlenmesini sağlamıştır. Piyanonun da mekanik gelişimi bu dönemde hızlanmıştır. Avrupa'yı hatta tüm dünyayı etkileyen kültürel, düşünsel değişimlerin yaşandığı, özgürlükçü ve eşitlikçi düşüncenin topluluklar içinde hızla yayıldığı bir dönemde yaşamış olan Beethoven, müziğiyle ve müzik anlayışına getirdiği yeniliklerle devrim yapmış bir besteci olarak müzik tarihinde önemli bir yere sahiptir. Müziğindeki formlar ve ifadesel farklılıkların yanı sıra, müzikteki tempo anlayışına ilk eserlerinden itibaren titizlikle yaklaşmış, çalınacak eserin icrasında bestecinin istediği tempoyun icracı tarafından istendiği biçimde seslendirilmesi konusunda ısrarcı olmuştur. Bu nedenle 1812 yılında tanıştığı Avusturyalı mühendis ve mucit Johann Nepomuk Mälzel'in pek çok icadından birisi olan metronom isimli aygıtı önceleri olumlu yaklaşımla da, daha sonra aygıtın son halini inceleyerek eserlerinde kesin olarak kullanmaya karar vermiştir. Müziğin tempolarını yalnızca "Allegro"⁴, "Moderato"⁵ gibi ifadesel terimlerle belirten önceki dönem bestecilerin aksine Beethoven, müziğin çalınacak mutlak hızı konusunda netlik sağlayabilmesi açısından bu aygıtı yararlı bulmuş, metronomu kullanmaya başlaması ile bestelerinin tempolarını kesin olarak yazmaya başlamış hatta halihazırda yayımlanmış olan eserlerinin yeni baskılarını metronom işaretleri ekleyerek ve yeni baştan düzenleyerek tekrar basılmalarını sağlamıştır.

Johann Nepomuk Mälzel (1772–1838)

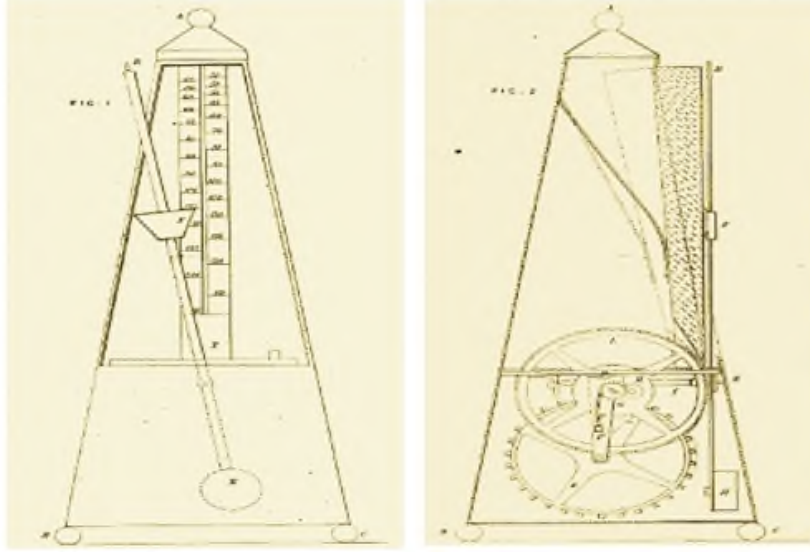
Beethoven'in işitme kaybının hızla artmaya başladığı ve genel sağlığının da oldukça bozulduğu 1812 yılı, tedavisi için farklı doktorları, alternatif ilaçları ve kaplıcaları denediği ama olumlu sonuçlar alamadığı bir yıl olmuştur. Duyabilmesi için ilaçlardan çok mekanik bir işitme cihazına, bunu sağlayacak iyi bir alet arayışına giren Beethoven, aynı yıl Viyana Sarayı'nın mekanikçisi Mälzel'le tanışmıştır.

1772 yılında bir org yapımcısının oğlu olarak Regensburg'da doğan Johann Nepomuk Mälzel, çocukluğundan itibaren pek çok çalgının onarımını ve yapımını öğrenmiş, mühendislik eğitiminden sonra müzik ve makineler konusunda ilerlemeye karar vermiştir. (John & Arrington, 1960) Genç mühendis Viyana'ya yerleştikten sonra insanların makinelere olan merakı sayesinde bu alanda çalışmalar yapmaya başlamış, müzik kutuları ve küçük mekanik otomatlar üretmek bunlardan büyük gelir elde etmiştir. Beethoven'le kurdukları müzikal ortaklığın bir süre sonra büyük bir anlaşmazlığa sona ermesi sonucu bu iki isim tekrar bir araya gelmemiştir. Sonraki yıllarda Mälzel'in yeni çalışmalar için gittiği Paris'te gördüğü, daha önceden başka bir Alman mucit Dietrich Nikolaus Winkel tarafından tasarlanmış olan metronomun çizimlerinden yola çıkarak geliştirdiği ve ismini "Metronom"⁶ olarak değiştirdiği aygıt Avrupa'da oldukça dikkat çekmiştir. Önceden tasarlanmış olan bu aygıtın mekanik yapısına ek olarak kendi hesaplamalarıyla katkılar yapmış ve zaman kaybetmeden bu aygıtın patentini almıştır (Şekil 1).

⁴ Allegro (İt.) Neşeli anlamına gelen müzik terimi.

⁵ Moderato (İt.) Orta hızda anlamına gelen müzik terimi.

⁶ Metronom Yunanca ölçü anlamına gelen "Metron" ve düzen anlamına gelen "Nomos" sözcüklerinden türemiştir. Bir müzik parçasının hangi hızda çalınacağını belirleyen aygıt.



Şekil 1. Mälzel'in Metronom Taslakları

Winkel kendi tasarısı olan bu aygıtın taklit edilerek ve ismi değiştirilerek çalındığını iddia ederek dava açmış fakat patenti Mälzel tarafından çoktan alınmış olduğu için davayı kazanamamıştır.

1812 yılının baharında bir "kronometre" yapımını tamamlamış olan Mälzel, bu aygıtı tanıtmak üzere bulunduğu bir yemekte Beethoven'le tanışmış, (Knight, 2005) bu tanışmanın ardından, bestecinin işitme sorununu en iyi şekilde çözebilecek, "Kulak Trompeti" (Şekil 2) adını verdiği cihazlarının yanı sıra, bestecinin evindeki piyanosunun kapak kısmına yerleştirdiği metal bir levha ile de ses titreşimlerinin besteciye ulaşabilmesini sağlayan bir düzenek hazırlamıştır.



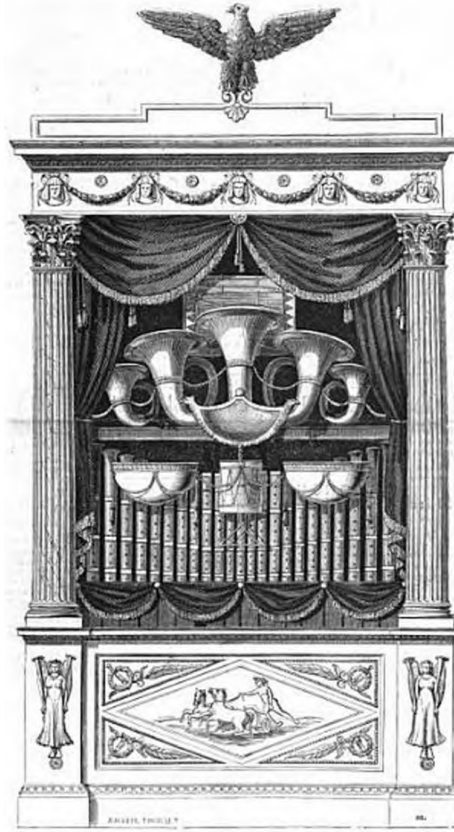
Şekil 2. Mälzel tarafından tasarlanmış Kulak Trompetleri

L.v. Beethoven ve J.N. Mälzel'in Müzikal Ortaklıkları

Beethoven ve Mälzel'i tüm Avrupa'da hızla yayılan özgürlük hareketiyle patlak veren, savaşlar bir araya getirmiştir. Devrimin vaat ettiği yeni çağ umudu, cumhuriyetçilik sözü verip despotluk saçan Napoléon'un⁷ yükselişiyle karanlıklara gömülmüştür. (Lockwood, 2013) Fransa'ya karşı birleşen Britanya, Avusturya ve Prusya, Napoléon'un ordularına karşı direnmeye çalışırken, kültürel ve siyasi olarak büyük ve hızlı değişimler içinde olan Avrupa'da halkın yanı sıra genç sanatçılar da bu despot tavır karşısında kayıtsız kalmamışlardır. Sanatın her alanında eserler üreten sanatçılar, bir yandan savaş stratejisi konusunda üstün bir yeteneğe sahip olan bu komutanın başarısına hayran kalmakla birlikte öte

⁷ Napoléon Bonaparte (15 Ağustos 1769 – 5 Mayıs 1821) Fransız Devrimi Savaşları ve Napolyon Savaşlarına önderlik etmiş Fransız Komutan.

yandan öfke ve korku duyuyorlardır. Napoléon'un Çarlık Rusya İmparatorluğu'na karşı muazzam sayıda bir orduyla sefere çıkmasının ardından uğradığı büyük yenilgi, bu deha komutanın sonunu hazırlayan ilk adım olmuştur. Bu haber Viyana'da büyük sevinçle karşılanmıştı. Bunun üzerine icatlar konusundaki yaratıcılığının yanı sıra halkın ilgisini çekecek gösteriler düzenleme konusunda da başarılı olan Mälzel, Beethoven'e ilginç bir teklif sundu. Kendi icadı olan ve oldukça ilgi gören çalgısı "*Panharmonicon*"⁸ (Şekil 3) ile bir konser vermek için besteciden bu çalgı için bir müzik bestelemesi konusunda ısrar etti. Rusya yenilgisinden sonra Wellington Dükü Arthur Wellesley komutasındaki müttefik güçlerin "*Vitoria*" çarpışmasında Fransız ordusunu yenilgiye uğratması sonucunda, o günlerde kısaca "*Savaş Senfonisi*" olarak anılan, op.91, "*Wellington'un Zaferi*" ya da "*Vitoria Çarpışması*" adlı eser kısa sürede tamamlandı. (Büke, 2014) Fakat yazılan eser Mälzel'in mekanik çalgısı ile seslendirilemeyecek kadar detay içerdiğinden, büyük bir orkestra ile 8 Aralık 1813 tarihinde, Viyana Üniversitesi'nin salonunda seslendirildi. Bu organizasyon Mälzel'e aitti, orkestrayı Beethoven yönetiyordu. Eser tamamen ticari amaçlarla yazıldığından müzik son derece vasattı ama Viyana halkı tarafından çok beğenilmişti. Bu eserin sonraki seslendirilişleri de Beethoven tarafından orkestrayla gerçekleştirilmiş, Mälzel'in icadının kullanılmamasına karşın ünlü mucitin Beethoven'ın aldığı ücretlerden pay istemesi ve eserin hakları konusunda besteciye mahkemeye vermesi, ikisi arasında anlaşmazlığa ve dargınlığa yol açmıştır. 1817 yılında bu dargınlığa son vermek için Mälzel'in, Beethoven'e bir metronom gönderdiği tahmin edilmektedir.



Şekil 3. L'illustration dergisinden Panharmonicon'un çizimi. 25 Mayıs 1846

Metronomun Beethoven Tarafından İlk Kullanımı

Beethoven, gövdesindeki sarkaç üzerine yerleştirilmiş olan ağırlıkların yeri değiştirilerek farklı hızlar elde edilen bir aygıt olan metronomu ilk duyduğunda olumlu bakmamış, temponun ölçülmesi gereken değil, hissedilmesi gereken bir şey olduğunu savunmuştur. (Kolish, 1943) Beethoven'den önce metronoma ilişkin bir süreç olmadığından, Mälzel'in metronomunun geliştirdiği son hali ile bestecinin ikna olduğunu Beethoven'ın dokuzuncu senfonisinin taslaklarını yazarken, yeğeni Karl'a metronom işaretlerini dikte ettirmesinden anlıyoruz.

⁸ Panharmonicon 1805 yılında Avusturyalı mucit J. N. Mälzel tarafından icat edilen, silah sesi, top atışları gibi seslerin yanısıra orkestra çalgılarını da taklit edebilen mekanik bir çalgı.

1817 yılında Beethoven, Hofrat Ignaz Franz von Mosel⁹'e yazdığı bir mektupta metronom hakkındaki düşüncelerini şu şekilde belirtmiştir. “*Adagio, allegro, (. . .) gibi bu saçma terimleri terk etmeyi uzun zamandır düşünüyordum ve Mälzel'in metronomu bize bunu yapmak için en iyi fırsatı sunuyor. Size söz veriyorum ki bunları yeni bestelerimin hiçbirinde bir daha asla kullanmayacağım.*” (Saving, 2011)

Mektubunda her ne kadar müzikal terimlerin gereksiz olduğunu düşündüğünü dile getirse de, hiç bir eserinde metronom işaretlerinin yanı sıra İtalyanca terimleri kullanmaktan vazgeçmemiştir. Beethoven'e göre, eserin ya da bölümün hızı net olarak metronom işaretleri ile gösterilmeli öte yandan müziğin karakterini ifade edecek terimler yine de kullanılmalıdır. İcracının, bestecinin tam olarak ne istediğini anlaması ve eseri buna göre yorumlaması konusunda bu gerekli ve önemli bir ayrıntıdır.

Bir müzisyenin çalışması sırasında düzenli bir tempo içinde kalmasını sağlayan metronom, bir icracının, bestecinin istediği tempoyu doğru ve net olarak seslendirmesini de sağlıyordu. (Jerold, 2009) Beethoven'ın yaşlılık döneminde, gerek işitme sorununun yarattığı öfke ve bunalım, gerek hırçın ve geçimsiz karakteri nedeniyle eserleri üzerindeki kontrolcü yaklaşımı daha da artmıştır. Yaşadığı dönemde çok ünlü ve önemli bir besteci olan Beethoven'ın eserlerini yayımlayan yayıncılar da bu büyük besteciye saygı duyuyor, eserlerine gösterdiği titizlik karşısında isteklerini geri çevirmiyorlardı. Bu denli detaylarla uğraşan bir bestecinin, metronom gibi müziğin en önemli dinamiklerinden biri olan tempoyu mutlak hale getirmesi, her şeyin kendi kontrolünde olmasını isteyen bir besteci için büyük olanak sağlıyordu.

Mälzel'le yaşadıkları büyük tartışma sonucu ünlü mucitle tamamen ilişkisini kesen Beethoven, Mälzel'den satın almış olduğu kulak trompetlerini sekiz yıl kadar kullanmıştır. İşitme sorununu özellikle beste yaparken az da olsa bu cihazlarla sağlayan Beethoven, kendisine bir özür hediyesi olarak iletiği düşünülen metronoma rağmen Mälzel'le yeniden bir araya gelmemiş fakat mucitin kazandırdığı bu aygıtı desteklemiştir. Kullanmaya başlamasının yanı sıra, Antonio Salieri¹⁰ ile birlikte metronomun önemini ve gerekliliğini savunan bir bildiri de yayınlamıştır. (Young, 1991) Geriye dönük çalışmalarına başlayan Beethoven eserlerine tempo işaretlerini eklemiş, dokuz senfonisinin tamamını, on bir yaylı dörtlüsünü ve pek çok piyano eserini tempoları ile ilgili yeniden düzenlemiştir.

Kendi döneminde bu çok ısrarcı ve aşırı hızlı tempolar, orkestralar ve solo icracılar tarafından güçlülük de olsa seslendirilmiş, 20. yüzyıla gelindiğinde ise tempo işaretleri konusunda müzik dünyası ikiye ayrılmıştır. Bazı müzisyenler bu işaretlere sadık kalınması gerektiğini, Beethoven'ın müziğinin bu şekilde ifade edilmesi gerektiğini savunmuş, diğer müzisyenler ise Beethoven'ın sağırlığı nedeniyle bu tempoların ne kadarının gerçek olabileceği konusunda şüpheli yaklaşmışlardır.

SONUÇ

Bu çalışmada, klasik müzik tarihinin en önemli bestecilerinden Ludwig van Beethoven'ın müziğe getirdiği yeni ve dönemine göre farklı ve sıra dışı sayılan tempo anlayışına bir anlamda katkıda bulunmuş olan Johann Nepomuk Mälzel ve bu iki ismin müzikal birlikteliklerinin metronom üzerinden incelenmesi amaçlanmıştır. Aydınlanma Çağı'nın başlangıcı olan bu süreçte, toplumların gelişimi, düşüncenin ve felsefenin Avrupa'dan başlayarak hızla dünyaya yayılması, dolayısıyla bunun en hızlı yolunun da sanat olması göz ardı edilemez bir gerçektir. Siyasi ve kültürel değişimler toplumu hızla etkilemeye başlamıştır. Beethoven'ın yaşadığı dönem, Fransız Devrimi'nin etkileri, savaşlar ve Sanayi Devrimi'nin ardından Romantik Dönem'e uzanan bir süreçtir. Bu süreçte bilim alanındaki büyük gelişmeler de sanat-taki değişimlerin yanı sıra önemlidir. Söz gelimi, bu çalışmanın bir diğer konusu Alman mühendis ve mucit Johann Nepomuk Mälzel'dir. Düzenlediği bir konser organizasyonu için halktan büyük ilgi gören icadı, mekanik bir çalgı olan “*Panharmonicon*” için eser bestelemesi konusunda Beethoven'ı ikna etmiş ve bestelenen eserin icrasını büyük ses getiren bir konserle, birlikte gerçekleştirmişlerdir. Konserde eser mekanik çalgı ile seslendirilemeye de, konserin organizasyonunu gerçekleştirmiş olmasının ardından, Beethoven'ın eserini seslendirdiği sonraki dönemlerde Mälzel eserde hak iddia ederek besteciye ticari anlamda büyük sorunlar yaratmıştır. Konserin gerçekleştirildiği 1813 yılı sonrasında metronomun taslaklarını Alman mucit Dietrich Nikolaus Winkel'den çaldığı iddiasıyla, hakkında olumsuz iddiaların ortaya atılması söz konusu olsa da, Mälzel pek çok başarılı icadı ile gelecekte insanlığın makinelere olan merakını ve ilgisini öngören, ilerici düşünceleri ve icatlarıyla önemli bir isimdir. Tüm bu olumsuzluklara rağmen, Beethoven'ın Mälzel tarafından müzik dünyasına kazandırılan metronomun en büyük savunucusu olması, döneminin en önemli bestecisi olarak bu aygıtı tanıtmayı ve ciddiyetle kullanması müzik dünyasında dikkate değer bir fark yaratmıştır.

⁹ Hofrat Ignaz Franz von Mosel (1 Nisan 1772- 8 Nisan 1844) Avusturyalı besteci ve orkestra şefi. Viyana İmparatorluk Sarayı'ndaki pek çok festival ve saray tiyatrosundaki önemli görevleri sayesinde soyluluk unvanı almıştır.

¹⁰ Antonio Salieri (18 Ağustos 1750 – 7 Mayıs 1825) İtalyan besteci, orkestra şefi. Aynı zamanda Beethoven, Schubert gibi bestecilerin öğretmeni.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Göknül ÖZKÖK SEZENER 0000-0003-2013-333X

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Büke, A. (2014). *Beethoven - Müziğin Dönüm Noktası*. Can Yayınları.
- Jerold, B. (2009). Maelzel's Role in Beethoven's Symphonic Metronome Marks. *The Beethoven Journal*, (24), 14-27.
- John, O., & Arrington, J. (1960). John Maelzel, Master Showman of Automata and Panoramas. *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*, (84), 56-92.
- Knight, F. (2005). *Beethoven ve Devrim Çağı*. Litaratüe Yayınları.
- Kolish, R. (1943). Tempo and Character in Beethoven's Music. *The Musical Quarterly*, 2(29), 169-187.
- Lockwood, L. (2013). *Beethocen-Müzik ve Hayat*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Saving, M. (2011, Mart). *How Fast Shall We Play*. <https://Thebeethovenproject.com>: <https://thebeethovenproject.com/how-fast-shall-we-play/> adresinden alındı
- Say, A. (2012). *Müziğin Tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Young, L. D. (1991). Problems Regarding The Metronome Markings. *A Thesis in Music History and Literature*. Texas: Degree of Master of Music.

Atf Biçimi / How cite this article

Özkök Sezener, G. (2024). The Relationship of Ludwig Van Beethoven and Johann Nepomuk Mälzel Through the Metronome. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 416–423. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1548483>

George Enescu'nun Hayatı, Müzik Dili, Cantabile et Presto Eserinin Belirleyici Özellikleri

George Enescu's Life, Musical Language, Defining Characteristic Features of Cantabile et Presto

Seyhan BULUT¹ 

¹Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Üfleme ve Vurmalı Çalgılar ASD, Samsun, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Seyhan BULUT

E-posta / E-mail : seyhan.bulut@omu.edu.tr

ÖZ

Romanyalı besteci George Enescu'nun Paris Konservatuvarında Faure ve Massenet ile çalışmalarının sonucunda flüt repertuarına 'Morseaux Impose' geleneği ile kazandırılmış, İzlenimci müziğin karakter özelliklerini taşıyan 'Cantabile et Presto' eseri flüt icracılığında önemli bir yere sahiptir. Flüt ve piyano için uzun soluklu bir eser olmamasına rağmen yorumlama ve teknik özellikleri gösterme açısından sınav ve yarışma eseri olarak flüt literatürüne girmiştir. Eseri seslendirmek isteyen icracılara bir kılavuz niteliğinde hazırlanan bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış, eserin nasıl bir üslupla seslendirilmesi gerektiği kaynaklarla desteklenerek açıklanmıştır. Araştırmanın ilk kısmında bestecinin hayatı ve müzik diline yer verilmiş, ardından 'Morseaux Impose' geleneği ile yazılmış, flütte İzlenimci müzik yapısına ait temel unsurların neler olduğu açıklanmıştır. Enescu farklı müzik türlerinde eserler besteleyen bir bestecidir. Müzik tarihinde en bilinen eserleri Romanya halk kültürüne ait unsurları müziğine dahil ederek kullandığı eserler olsa bile İzlenimci müzik öğeleri taşıyan flüt ve piyano için yazdığı bu eserin belli bir ekol bilincinde icra edilmesi önem taşımaktadır. Araştırmanın bulgular bölümünde George Enescu'nun 'Cantabile et Presto' adlı piyanolu flüt eserinin form yapısı incelenmiş, flüt performansına yönelik müzikal yorum teknik bilgiler ile desteklenerek açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: George Enescu, Flüt, Cantabile et Presto, Müzikal Yorum

ABSTRACT

Romanian composer George Enescu's 'Cantabile et Presto', which was introduced to the flute repertoire with the 'Morseaux Impose' tradition as a result of his studies with Faure and Massenet at the Paris Conservatory, has an important place in flute performance. Although it is not a long-term work for flute and piano, it has entered the flute literature as an exam and competition work in terms of interpretation and technical features. In this study, which was prepared as a guide for performers who want to perform the work, qualitative research method was used, and the style in which the work should be performed was explained with the support of sources. In the first part of the study, the composer's life and musical language are given, then the basic elements of the Impressionist music structure on the flute, written in the 'Morseaux Impose' tradition is explained. Enescu is a composer who composed works in different musical genres. Even though his most well-known works in the history of music are the works in which he used elements of Romanian folk culture by incorporating them into his music, it is important that this work written for flute and piano, which has elements of Impressionist music, is performed with a certain awareness of ideas. In the findings section of the research, the form structure of George Enescu's 'Cantabile et Presto' for flute with piano was analysed and the musical interpretation for flute performance was explained by supporting it with technical information.

Keywords: George Enescu, Flute, Cantabile et Presto, Musical Interpretation

Başvuru/Submitted : 17.09.2024

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 13.11.2024

Son Revizyon/
Last Revision Received : 26.11.2024

Kabul/Accepted : 27.11.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

Before performing a work, it is very important to have the necessary information about the work, to know the composer and the composer's musical language as well as the work. Knowing the period of the work, the playing styles and styles of that period increases the capacity to interpret the work. For example, in order to perform a work from the Romantic period, knowing the musical style characteristics of the Romantic period will be a pioneer in interpreting the work according to a Romantic school of music. Similarly, in order to interpret a work with characteristics of the impressionistic period, knowing the style of the music of the impressionistic period shows that the work should be interpreted according to the style characteristics of the period. Enescu, the composer under consideration, can also write a work that exhibits characteristics of a different period other than the period in which he lived according to his compositional creation. There is no obligation for a composer to write a work belonging to the period in which he lived. In short, just because he lived in the romantic period, he may not write a composition with the characteristics of the romantic period. In this case, it is very important to know the composer and his musical language in order to interpret the work properly.

G.Enescu, the Romanian composer discussed in this study, is a versatile composer who has his own musical language and can compose in different styles. However, his flute and piano piece Cantabile et presto was written on a specific commission and has elements of French impressionist music. The reason for this can be said to be the influence of his masters Faure and Massenet, from whom he learned French music. For this reason, before introducing the work, the biography of the composer, with whom he worked and the characteristics of impressionist music were mentioned at the beginning of the study. The work was written in 1904 as an examination piece for flute students of the National Conservatory of Paris and revised in 1921 and 1940. The piece, which has an important place in the flute repertoire and competitions, was dedicated to P. Taffanel and the difficulty level was set as six out of ten. The work, which occasionally has a brief romantic sparkle in it, can be described as a French period piece with a high level of difficulty, showing the technical characteristics of the flute, especially based on the use of color (www.tomplay.com/flute-sheet-music/enescu/cantabile-et-presto-flute-score). Published by Enoch; International Music Company, Bulgarian State; Ashdown; Kalmus; Southern Music Company; G. Schirmer, the playing time is 5'45" minutes.

The mood of the piece can be characterized by the contrast between the two sections. This contrast in mood between the two sections shapes the overall dynamic and emotional structure of the piece. This is a work that requires control over the flute, with explanations of tone colors, dynamics, articulation, intonation and certain issues that reveal musicality. In this study, the meaning of the different tone colors that need to be explored on the flute is explained and examples of exercises to be done for this are given. The defining characteristics of the piece are explained and how to play the phrases in the piece that require rubato in accordance with the rubato character. The general form and structure of the work due to the fact that it is a Morse Impose work were explained, information was given about the school it belongs to and impressionist flute music was mentioned.

In the second part of the study, important points are explained with examples taken from the notation in order to contribute to the interpretation of the work. All explanations deemed necessary for the performance of the piece in the French flute music school in accordance with the style characteristics of the period it reflects are supported by literature sources.

Cantabile et Presto is one of the most important works of the flute repertoire, displaying the technical skills and expressive power of the performer in one breath, despite being a two- movement, short work. The aim of the study is to be a useful and qualified source for the performers, students and teachers who want to benefit from this information.

GİRİŞ

George Enescu'nun Hayatı (1881-1955)

Besteci 19 Ağustos 1881'de Romanya'nın Liveni köyünde doğmuştur. Keman virtüözü, orkestra şefi, öğretmen, piyanist ve Bach'ın seçkin bir yorumcusu olan Enescu'nun tüm bu çok yönlülüğüne rağmen kendini en önemli ve özel bulduğu alan besteciliktir (Özkan, 2022, s.2). Enescu sanatsal faaliyetlerinin çokluğuna rağmen üretimini otuz üç eserle sınırlamıştır (Hindley, 1971, s.497).

Dahi bir çocuk olan Enescu, müziğe dört yaşında keman çalarak başlamış, ilk müzik bestesini beş yaşında yapmış, kısa bir süre sonra babası onu profesör ve döneminin ünlü bir opera bestecisi olan Caudella ile tanıştırmıştır. Yedi yaşında Viyana Konservatuvarına giren besteci burada Brahms ile tanışmış, Bachrich ve Grün'den keman, Hellmesberger'den keman ve oda müziği, Ernst'den piyano, Fuchs'dan kontrpuan, armoni ve kompozisyon dersleri almış, 1892'de keman ve armoni dallarında birincilik ödülleri kazanmıştır (Slonimsky ve Kuhn, 2000, s.396). Enescu on iki yaşındayken Viyana'da yaptığı keman konserlerinde Vieuxtemps, Brahms, Sarasate ve Mendelssohn'un eserlerini seslendirmiş, on üç yaşındayken, çok az sayıda yabancı öğrenci kabul eden Paris Konservatuvarına girmiştir (Özkan, 2022, s.5). Enescu'dan önce Wieniawski, Sarasate ve Kreisler yabancı öğrenci statüsünde kabul edilen öğrencilerdir (Iacob, 2020, s.47). Burada da Marsick ve White'dan keman; Dubois ve Thomas'dan armoni, Gedalge ile kontrpuan, Diémer'den erken dönem müzik, zamanın en prestijli öğretmenlerinden Faure ve Massenet'den kompozisyon derslerini almıştır (Özkan, 2022, s.6). Bu müzisyenlerin Enescu'nun bestecilik üslubunu büyük ölçüde etkilemiş olduğu söylenebilir (Iacob, 2020, s.47).

Enescu'nun dinleyiciler tarafından başarıyla kabul gören ilk bestesi 'Poema Româna Op. 1' (Rumen Şiiri) adlı Senfonik Şiiri'dir. Öğretmeni olduğu Fuchs'un kontrpuantal çok seslilik anlayışının etkisi Enescu'nun bu eserinde kendini gösterir (Patterson, 2009, s.7). On beş yaşında bestelediği eserindeki ana fikir, kendi ülkesini seslerle resmetmek, Romanya'nın kendine özgü karakterini dinleyiciye yansıtmaktır (Kotlyarov, 1984, s.28). Eser, tamamen klasik bir armonik dil içinde bazı halk malzemelerinin kullanıldığı programlı bir senfonik süittir. Enescu bu eseri ana vatanının tanıdık imgelerinin uzak bir evrimi olarak tanımlamıştır (Malcolm, 1990, s.61). Rumen Şiiri adlı eserinin ardında yer alan arzular, daha sonra bestecinin en tanınmış eserleri olarak bilinen İki Rumen Rapsodisi'nin bestelenmesine de ilham kaynağı olmuştur (Iacob, 2020, s.48).

Enescu'nun eserlerinin çoğunda Romanya'nın halk müziği etkileri görülür; en popüler besteleri 'İki Rumen Rapsodisi', Yunan dramasına dayalı ve karısına ithaf ettiği tek operası 'Oedipus' (Huang, 2020, s.3) ve orkestra için süitler'dir (Hindley, 1971, s.497). Birinci dünya savaşı sırasında Bükreş'te kalan besteci Beethoven'ın dokuzuncu senfonisini, Debussy'nin bestelerini ve kendi eserlerinden ikinci senfonisini ve orkestra için süiti yönetmiştir. Aynı yıl ilk kez 'George Enescu' adına düzenlenen bestecilik yarışması düzenlenmiştir. Eserleri arasında ikisi tamamlanmamış beş senfonisinin yanında Debussy'nin La Mer'i ile doğrudan karşılaştırılmayı hak eden, denizin olağanüstü derecede tasvir edildiği senfonik şiiri Vox Maris vardır. Betimleyici bir müzik olarak eser çok güçlüdür; Enescu'nun heterofoni¹ ve ritmik akışkanlık teknikleri, denizin girdap ve dalgalanmasını çağrıştırmada iyi bir şekilde kullanılmıştır (Malcolm, 1990, s.124). Orkestra eserlerinin yanı sıra çok sayıda oda müziği yazan bestecinin keman ve piyano için üç sonat, viyolonsel ve piyano için iki sonat, bir piyano üçlüsü, piyanolu ve piyanosuz kuartetler, bir nefesli decet, yaylılar için bir oktet, bir piyano beşlisi, on iki solo enstrüman için bir oda senfonisi vardır (Hindley, 1971, s.497). Besteci 1923'te Philadelphia Orkestrası'nın New York'ta verdiği bir konserde şef olarak bulunmuş, 1935'te Orchestre Symphonique ile Paris'te solist olarak yer alan Menuhin'le Mozart'ın Üç numaralı Sol Majör Keman Konçertosu'nu yönetmiştir (Huang, 2020, s.3). Kemancı olarak virtüözitesi, müzisyen olarak da olağanüstü becerileriyle övülen bestecinin keman öğrencileri arasında Menuhin, Ferras, Gitlis, Grumiaux ve Haendel (Özkan, 2022, s.9) ve piyano öğrencileri arasında Rumen piyanist Lipatti vardır (G. Hindley, 1971, s.497). Çellist Casal besteciye 'Enescu tartışmasız bir şekilde Mozart'tan bu yana en büyük müzik fenomeni' olarak tanımlamaktadır (Patterson, 2009, s.7). Onunla birkaç yıl çalışmış olan kemancı Menuhin de bu değerlendirmeyi yineleyerek 'Enescu olağanüstü bir insan, büyük müzisyen ve etkilendiğim, beni biçimlendiren gerçek bir deneyim' demektedir (Malcolm, 1990, s.9). 1937 ve 1938 yılları arasında New York Filarmoni'yi yöneten besteci 1939 yılında evlenmiş, Bükreş'te kaldığı süre boyunca Calea Victoriei'deki Cantacuzino Saray'ında şimdilerde George Enescu'nun çalışmalarına adanmış 'G.Enescu Ulusal Müzesi'nde yaşamıştır. Hayatını Paris ve Romanya'da geçiren besteci ikinci dünya savaşı ve Romanya'nın Sovyetler tarafından işgalinden sonra Paris'e yerleşmiştir. Ülkesi Romanya'da kültürel bir simge olarak kabul edilen Enescu'nun üstün müzik dehası uluslararası alanda tanınmaktadır (Patterson, 2009, s.6). Bestecinin onuruna çocukluğunun geçtiği ev müzeye dönüştürülmüş, Liveni olan doğduğu köyün

¹ Heterofoni: Birden fazla sesin aynı ezgiyi aynı anda farklı işlemlerle duyurmasıdır. Batı sanat müziği dışında yaygın olarak görülen bir doku çeşidi olan heterofoni, iki ya da daha fazla sesin aynı ezgiyi aynı anda süsleyerek icra etmesi olarak da tanımlanır (Say, 2002, s.246).

adı bestecinin anısına ithafen, 'George Enescu' olarak değiştirilmiştir. Besteci onuruna Romanya'nın başkenti Bükreş'te dünyanın en ünlü sanatçı ve orkestralarının davet edildiği ve düzenli olarak yapılan 'George Enescu Uluslararası Festival ve Yarışmalar' düzenlenmektedir. Özellikle ikinci dünya savaşından sonra ülkesine dönmeyi çok isteyen bestecinin sağlığı buna elvermemiş, Paris'te 1955 yılında vefat etmiştir (Özkan, 2022, s.11).

George Enescu'nun Müzik Dili

Enescu'nun geleneksel olanla yenilikçi olanı harmanlayan bir kompozisyon tarzı vardır ayrıca klasik müzik dünyasında kalıcı bir etki bırakan bestecinin müzik dilinde klasik ve halk müziğinin eşsiz bir karışımını sentezleyerek kullandığı görülür (Huang, 2020, s.5).

Bestecinin ilk ilham kaynakları Viyana'daki öğrencilik dönemlerinde dinlediği Brahms müziğinin Macar tarzı ve armonik düşüncesine dayanır. Brahms etkileşimi genç bestecinin ilk senfonisi ve ilk keman konçertosuna yansımıştır (Huang, 2020, s.5), yine La Vision de Saul, Ouverture Tragique ve Ballad eserlerinde Brahms etkisi göze çarpar (Hirsu, 1995, s.5). Brahms ve Reger'e sadık kalan bestecinin ilk eserleri stil olarak klasikçi, müziğinin havası ise Romantizm'le renklenir (G. Hindley, 1971, s.497). Enescu, Viyana'da bulunduğu süre boyunca Wagner'in birçok operasını dinlemiş, bu etkileşim bestecinin erken dönem eserlerine özenli formlar, süregelen gerilim ve güçlü bir şekilde ifade edilen duygular olarak yansımıştır (Zlateva, 2003, s.12-13). Besteci Wagner'e olan ilgisini 'Wagner kromatizmi kalıcı olarak kanıma girdi' sözleriyle betimleyerek armonik ve yapısal açıdan Romantik ve Geç Romantik dönem müziği etkisinde kalır (Noh, 2020, s.12). Bestecilerin 1920'lerde moda olan Neo-klasizm'den uzak durarak, ilham almak için ülkelerinin geleneksel halk müziğine, peyzajına ve doğa ortamına yönelmeleri de dikkate değerdir. Enescu da bu doğaçlama ve egzotik fikirleri çok bireysel bir şekilde keşfeden bir dizi eserle sonuçlandırır (Huang, 2018, s.29). Bu bağlamda Enescu'nun özellikle Romanya halk müziğinden derinden etkilendiği ve bu yerel unsurları bestelerinde etkili bir şekilde kullandığı söylenebilir. Besteleme üslubunda kullandığı müzik dili romantik ve klasik öğeler arasında bir denge ile karakterize edilir ve eserlerinde bu dengeyi korumayı amaçlamış olduğu, bu da bestelerinin ayırt edici bir özelliği olarak kendini göstermektedir (www.georgeenescu.ro). Rumen folklorunun etkisiyle yazdığı eserlerde yer yer Debussy esintileri vardır; ancak eserlerinin karakteri son derece farklıdır. Debussy'nin müzik dilinde küçük ölçekli cümlelerin tekrarı ve yan yana getirilerek geliştirilmesi yer alırken Enescu'nun müziğinde uzun melodik gelişime olan düşkünlüğü açıkça görülür ve bölümlerin birçoğunda iç kısımlara dokunan kontrpuan yazı tekniklerine rastlanır (Malcolm, 1990, s.97). Romanya halk müziği etkilerini duyuran başlıca eserleri arasında bir ve iki numaralı 'Rumen Rapsodileri' yer alır. Burda halk melodilerinden gelen doğrudan alıntılara yer verdiği görülür. Bir diğer bakış açısına göre ise Enescu halk ezgilerinden hiçbir zaman doğrudan alıntı yapmamış, halk müziğini eserlerinde işlemesi çocukken duyduğu müziğe nostaljik bir yanıt olarak yansımıştır. Damarlarında dolaşan ve içselleştirdiği bu yansıma, kulağa otantik bir tını bırakan müziğinde modernist yabancılaşma unsurlarını kullanmamasına sebeptir denebilir ve müzik dilinin ayrılmaz bir parçası olarak kendini duyurur (Patterson, 2009). Enescu kendi müziğini şöyle tanımlamaktadır;

"Çok seslilik benim müzikal dilimin temel ilkesidir; ben akorların birbirini takip ettiği bir insan değilim. Durağanlaşan her şeyden korkarım. Armonik ilerlemeler sadece bir tür temel doğaçlama anlamına gelir. Bir eser ne kadar kısa olursa olsun, ancak bir çizgiye, bir melodiye ya da dahası birbiri üzerine bindirilmiş melodilere sahipse müzikal bir kompozisyon olarak adlandırılmayı hak eder" (Malcolm, 1990,s.57);

Bestecinin kendini ritimler, melodiler ve armoniler gibi Rumen halk müziği unsurlarını uluslararası sahnede tanıtmaya adanmış olması klasik ve halk müziğinin eşsiz bir karışımı şeklinde bestelerine dahil etme yaklaşımı onu diğer bestecilerden ayıran önde gelen bir özelliğidir denebilir (www.georgeenescu.ro/). Aynı zamanda Rumen halk müziği unsurlarını kullanırken bu unsurların klasik unsurları bastırmaması için hassas bir dengeleme yapması gerektiği fikrine yoğunlaşmıştır (M. Z. Zlateva, 2003). Enescu, bestelerinde Rumen halk müziğinin klişeleşmiş veya basma kalıp temsillerini kullanmaktan kaçınmış, bunun yerine otantik ve benzersiz bir müzik tarzı yaratma çabasına girmiştir. Enescu'nun yaşadığı dönemde Romanya halk müziği unsurlarını bestelerine dahil etmesi klasik müzik dünyasında kalıcı bir etki bırakmıştır (Iacob, 2020, s.5). Enescu'nun olgun tarzını yeni tanıyanların karşılaştığı iki temel zorluk olduğu söylenebilir. İlki, çoğu müzik eserinin karmaşık doğrusal pasaj çalışmalarıyla yoğun bir şekilde tasarlanmış olması, bestecinin sırlarını açığa çıkarmadan önce tekrar tekrar ve konsantre bir şekilde dinlemeyi gerektirir. İkinci bir husus ise, gelişiminin erken dönemi bestelerinde Avusturya, Alman ve Fransız müziği etkisinde kalmış olması, daha sonraki besteleme tarzında Romanya halk müziğinin yerel bir özümsemesine doğru bir yöneliş olmasını karakterize eder. Yüzeyde bazı büyük ölçekli bölümlerdeki yapılar rapsodik² görünse de özünde son derece organize ve genellikle döngüsel ve sınırlı sayıda müzik fikrinin son derece ince bir tekrarını kullanır (Hindley, 1971).

² Rapsodi: Halk ezgileri gibi yalın ezgiler üzerine kurulmuş, çoğunlukla folklor havası taşıyan ve belli bir formu olmayan, özgür devişte çalgı parçası (Say, 2002, s. 449).

Kuşkusuz, eserlerinin önemli bir kısmına multi medya kanalı ile ulaşılabilir ancak notaları kütüphanelerde ve müzik dükkanlarında kolayca bulunamamaktadır. Bartók ve Szymanowski de dahil olmak üzere yirminci yüzyılın başlarında ünlü bestecilerin önemli bir bölümünü destekleyen Viyana merkezli müzik yayıncısı Universal Edition besteci ile bir sözleşme imzalamış olsaydı Enesco'nun ünü çok daha güçlü bir şekilde artabilirdi (www.classical-music.com).

Bu zorluklara rağmen, Enescu'nun Romanya halk müziğini bestelerine dahil etmesi Rumen müziğinin gelişimi üzerinde önemli bir etki bırakmış, eserleri Romen halk müziğinin uluslararası sahnede tanıtılmasına ve popülerleşmesine yardımcı olmuştur. Klasik ve halk müziği unsurlarının eşsiz karışımı diğer Romanyalı bestecileri de etkilemiş, halk müziğini kendi eserlerine dahil etmeleri için adeta ilham vermiştir. Bestelerinde Rumen halk müziğini kullanmasıyla tanınan Lipatti gibi bestecilerin eserlerinde Enescu etkisi görülebilir. Enescu, modernizm adına modernist olduğunu varsaydığı müziğe ya da müziğin kompozisyon tekniklerine tabi tutulmasına karşı hiç sabrı yoktur. Bir defasında Mihalovici ona neden serial müzik³ bestelediğini sorduğunda şöyle cevap vermiştir; 'Kendi tekniğimle yazacak o kadar çok şeyim var ki, başkalarının tekniğiyle yazmaya zamanım yok'. Ölüm döşeginde Comissiona'ya 'Bütün bu on iki tonlu müzik. . . onlara söyleyin, söyleyin onlara, bu müzik değil! Müzik kalpten kalbe gitmelidir' der. 1940'ların sonlarında Lochner'e de;

'Bir şey iyi olduğunda, şimdiki neslin onun hakkında ne düşündüğüne bakılmaksızın yazılmalıdır. Şu anda mekanik mükemmelliğe çok fazla vurgu yapılıyor. Ama bu da geçecek, tıpkı atonalistlerin çabalarının artık tonaliteye dönmesi gibi; Schoenberg ve Hindemith'e bakın' demektedir (Malcolm, 1990, s.260).

Ve başka bir konuşmasında da şöyle söyler 'Müzik dilim, çağdaşlarıminkine benzese de aslında onlarınkinden kökten farklıdır. Derin bir düzeyde, içinden çıktığı geçmişin izini taşır; onların reddetme tutumunu paylaşmaz' (Malcolm, 1990, s.261).

Paris Konservatuvarında 'Morceaux Imposé' Geleneği

On dokuzuncu yüzyılda Paris Konservatuvarında flüt için uygulanan sınav süreci, konservatuvarın flüt konusunda etkin olan Tulou ve Altes gibi flüt profesörleri tarafından yönetiliyordu. Flüt profesörleri armoni ve kompozisyon gibi akademik konularda bilgi birikimine sahip olduklarından sınav eserleri genellikle dersin öğretmeni tarafından yazılmakta veya daha önceki flüt profesörleri tarafından yazılan eserlerden faydalanılmaktaydı. Bu dönemde flüt çalgısı geçmiş dönemlerle kıyaslandığında kusursuz bir yapıdaydı çünkü çalgının teknik mekanizmasının gelişimi tamamlandığından 'Morceaux Imposé' (zorunlu eser) yazma geleneği sayesinde izlenimci bestecilerin flüt için eserler yazmaya teşvik edilmesi sağlanmıştı.

'Morceaux Imposé' olarak adlandırılan eserler, Paris Konservatuvarı öğrencilerinin mezun olabilmeleri için çalması zorunlu olan, flüt repertuarına girmiş eserlerden seçilir. Ayrıca dünyada flütle ilgili sınavlarda ve yarışmalarda çalınması gereken zorunlu eserler listesi genellikle 'Morceaux Imposé' geleneğinden gelen repertuvara dayanmaktadır (Okan ve Alıcı, 2021, s. 317).

'Morceaux Imposé' eserleri, öğrencilere yarışma ya da sınavlardan belli bir süre önce verilir ve daha önce hiç seslendirilmemiş olması gerekir. Böylece öğrencilerin almış oldukları bu eserler eşit bir zaman içinde çözümlenir ve yorumlanır. İcracıların eserleri yorumlamaları, teknik zorlukları aşmaları ve müzikal gelişmelerini göstermeleri bilir kişilerden oluşan bir jüri tarafından, entonasyon, ton, ritim, dinamik, nefes parmak tekniği, artikülasyon, müzikalite ve yorumlama gibi belirlenen ölçüt kriterler ile değerlendirilir.

Flüt profesörü Taffanel döneminde Faure, Chaminade ve Enescu gibi besteciler Boehm flüt tekniklerini öne çıkaran eserler bestelemişlerdir (Hepyücel, 2009, s.7-8). Flütçü olmamasına rağmen flüte ilk 'Morceaux Imposé' eseri yazan besteci Fauré'dir. Fauré'nin 'Fantasie, Op.79' adlı flüt ve piyano eserinin Paris Konservatuvarı sınav repertuarına Morceaux Imposé olarak girmesi, flüt sanatının önemli bir dönüm noktasını işaret eder. 1889 yılında bu eserin yazılmasıyla konservatuvara yerleşen bu gelenek ile uygulamalı sınav yapısında yeni bir dönemin başlangıcı devreye girer. Faure konservatuvar müdürlüğü sürecinde etkili ve saygın Fransız bestecilerden flüt öğrencileri için sınav parçaları yazmalarını istemiş, böylece bu değişim standartlaşarak yeni bir gelenek halini almıştır. Konservatuvar profesörleri ile mükemmel ilişkileri olan Faure flüt ve piyano için yazdığı bu eserini Taffanel'e ithaf etmiş, 'Morceaux Imposé' eser yazımı için bestecilere bir model olmuş ve eseri 1898 yılında düzenlenen yarışmalar için zorunlu eser kategorisine alınmıştır. İki bölümlü, yavaş ve lirik gelişen 'Fantasie op.79' Fransız flüt yarışma eseri yapısındadır. Bu yapıda yavaş başlayan giriş bölümünü daha hızlı ve virtüözik kurgulanan ikinci bölüm takip eder. Faure'nin öğrencisi olan Enescu'nun 'Cantabile et presto' eserine bakıldığında da ustasının müzik dilinden etkilendiği apaçaktır. Her iki eserin de

³ Serial Müzik: Dizisel Müzik- Anton Webern'in On İki Ses Tekniği'nden yola çıkarak, bir dizi halinde belirlenmiş seslerin, gürlük, tını, tartım, tempo, nüans parametrelerinin, müziksel motifle birleştirilmesi sonucu ortaya çıkan bir yeni besteleme tekniğidir. Bu tekniğe bütünsel örgütlenme (total organisation) adı da verilir (S.Yöre, 2011,s.7).

formu analiz edildiğinde 'Cantabile et presto' eserinin flüt için yarışma parçası olması, ağır ve hızlı olan iki bölümden oluşması, çalım sürelerinin birbirine yakın olması, çalma seviyelerinin aynı olması, hızlı bölümde çeviklik gerektiren ve virtüöziteyi gösteren teknik pasajlarla beraber flütün lirik sesini duyuran melodik akıcı cümlelerin yer alması, nüans kullanımıyla farklı ton renkleri yakalanması ve net artikülasyon kullanımı gibi besteleme üsluplarının yer alması, iki eserde yer alan ortak özelliklerdir.

Flüt literatüründe sıklıkla inici ve çıkıcı diziler, arpejler, aralıklar ve oktavlardan oluşan bir tekniğe dayalı eserler seslendirilirken izlenimci flüt müziğinde flütün ses ve tını özelliklerini vurgulayan kromatik pasajlar, tonalden atonele doğru giden ve hem müzikal olarak hem teknik olarak çağdaş flüt müziğine hazırlık yapan bir müzik stili ortaya çıkar. Yavaş bölümlerde, nefes, ton, entonasyon, müzikalite, rubato⁴ çalış gibi özellikleri flütte aynı ses renginde değil de farklı ses renklerinde deneyimleyen seslendirme tarzı gerekir. Hızlı bölümlerde, dilli, kesik kesik (staccato), bağlı (legato), agelito (hızlı), oktavlar ve geniş aralıklar (intervaller) gibi virtüözite gerektiren ritmik pasajlar olduğu görülmektedir. Eserlerde yer alan bu özellikler, icracının tüm teknik ve müzikal becerilerini ortaya koymasına olanak sağlar (Okan ve Alıcı, 2021, s. 322). 'Morceaux Imposé' olarak yazılmış bu eserler, eşlik ve flüt partisinde duyulan zengin armonileri ile güçlü ve aynı zamanda virtüöz düzeyde tekniğe sahip olmaları sebebiyle, günümüz flüt repertuarında önemli bir yere sahiptir (Alıcı, 2010, s.27; Sözer, 2013, s.10).

Flütte Farklı Ton Renklerinin Yaratımı

Flütte farklı ton renkleri yakalamak için, üretilen sesin kalitesini değiştirmek üzere çeşitli teknikler kullanılabilir. Bu tekniklerden bazıları emboşürü⁵ (embouchure) ayarlamak, hava hızını ve yönünü değiştirmek ve ağız ve dilin konumunu değiştirmektir. Ayrıca emboşürü şekillendirmek için farklı sesli harfler kullanmak ton rengini değiştirmede yardımcı olabilir. Ağzın iç kısmının boyutu ve sinüs boşluklarının kullanımı da üretilen ton rengini etkileyebilir. Yeni ton renklerini yaratmak için bu teknikleri keşfetmek ve denemek önemlidir. Flütte ton renklerini göstermek zaman ve pratik gerektirir. Flütte ton renklerini geliştirmek için önerilen egzersizler;

1. Sesli harf egzersizi; "ee (E), eh (A), oh (O) ve ooh (U)" gibi sesli harfleri söyleyerek emboşürü şekillendirme alıştırmaları yapılabilir. Bu alıştırmalar farklı ton renkleri yakalamak için emboşürün nasıl kullanılması gerektiğini anlamaya yardımcı olabilir,
2. Farklı emboşür açılarının keşfi; Flütün ucunu yukarı ve aşağı ve ileri ve geri hareket ettirerek flütün üfleme açısı değiştirilebilir. Bu hareket istenilen ton rengini üretmek için en uygun açıyı bulmaya yardımcı olabilir,
3. Hava yönü ile denemeler; Alt dudak hafifçe içeri veya dışarı hareket ettirilmesi farklı hava akımı açısının ayarlanmasına ve böylece farklı renkleri üretilen üfleme pozisyonunun bulunmasına yardımcı olabilir,
4. Farklı nefes alma teknikleri ile pratikler yapılması; yavaş, derin, alçak, geniş nefes almak daha dolgun bir flüt sesi elde edilmesine yardımcı olabilir. İstenilen rengi yakalamak için farklı nefes alma yöntemleriyle denemeler yapılabilir, ayrıca nefesi verirken sıcak hava veya soğuk hava üflenmesi farklı ses renklerinin üretilmesine yardımcı olabilir,
5. Kâğıt kullanımı; Flüt ağızlığı ile ağzınız arasına bir parça kâğıt yerleştirilerek doğru emboşür ve hava yönünü korurken ton egzersizinizi yapılabilir. Bu deneme daha net bir ses üretmeye yardımcı olabilir, Hava hızı ile denemeler; Farklı ton renkleri yaratmak için hava hızı ayarlanabilir. Bu ayarlama sesi şekillendirmenin yeni yollarının keşfine yardımcı olabilir. (Toff, 1996, s.91).
Açıklanan örnek egzersizlerle denemeler yapılarak farklı ton renkleri geliştirilebilir ve kişiye özgü en uygun teknikler bulunabilir

Cantabile ve Presto (1904) Eserinin Formu, Teknik ve Müzikal Yorumu

İtalyanca bir kelime olan Cantabile, müzikte 'söylenebilir' veya 'şarkı söyler gibi yorumlama' anlamına gelir (İlyasoğlu, 1999, s.300). Cantabile, akıcı, melodik ve lirik bir tarzla karakterize edilir ve esneklik ve doğallıkla şarkı söylemeyi ifade eder. Nota üzerinde bu terimin yazıldığı yerler melodi eşlik partilerinden daha belirgin bir şekilde ön plana çıkartılmalı anlamına gelir (Say, 2002, s.91). Cantabile enstrümantal müzikte herhangi bir enstrümanla, insan sesini veya karakterini taklit etmeyi amaçlayan özel bir çalma tarzıdır. Ölçülü bir tempoda esnek, legato çalmaya işaret edebilir ve on sekizinci yüzyıl bestecileri için genellikle 'cantando' şarkı söylemek ile eş anlamlıdır. Piyano müziğinde, eşliğe karşı belirli bir müzikal hattı seslendirmek anlamına da gelmektedir

⁴ Rubato (İt.): Yorumcunun bir an için belirlenmiş ritim yapısından ayrılıp kendi içgüdüsüne göre yapıyı ve tempoğu değiştirerek çalmasıdır (İlyasoğlu, 1999, s.303)).

⁵ Emboşür (Embouchure): Ağızlık, üfleme çalgılarda dudaklara dayanan ek parça (Say, 2002, s.179).

Cantabile; müzik terimi olarak veya belirli bir müzik eserinin başlığının bir parçası olarak iki ana şekilde ortaya çıkabilir.

Cantabile müzik örnekleri: Bu parçalar, yazıldıkları enstrümanların etkileyici ve lirik nitelikleri için çok uygun olan, güzel ve söylenebilir melodileriyle bilinmektedir. Chopin Mi bemol Majör Noktürn, Op. 9, No. 2, Andante çalınan bu parça cantabile melodisiyle bilinmektedir. Beethoven Piyano Sonatı No. 8 Pathétique 2. bölüm: Bu sonatın ikinci bölümü 'Adagio cantabile' piyano için cantabile yazımına bir örnektir. Mendelssohn'un Sözsüz Şarkılar adlı kısa, lirik piyano parçalarından oluşan bu koleksiyonda birçok cantabile yazım örneğine rastlanır. Flüt ve piyano için Cui Cantabile, Paganini'ye ait, orijinali keman ve piyano için yazılmış olan Cantabile eserleri solo flüt için düzenlenmiştir.

Cantabile müziğin karakteristik özellikleri incelendiğinde; Cantabile müzik genellikle 'cantando' (şarkı söylemek) ile eş anlamlıdır ve ölçülü bir tempoda esnek ve legato çalım ister. Güzel, etkileyici ve duyu yüklü melodiler yaratmaya güçlü bir şekilde odaklanmasıyla karakterize edilir, İnsan sesini veya tarzını taklit etmek için tasarlanmış, genellikle insana has dramatik duygunun müzik yoluyla mümkün olduğunca yansıtılmasıdır. Bu nedenle Cantabile müziğin çok akıcı, melodik ve lirik bir tarzda icra edilmesiyle müzik akışında bir şarkı söyleme niteliği vermesi amaçlanır. İcracının şarkı söyleme hissini uyandırması için müziği ifade edişinde esneklik ve genel bir doğallık havası içinde seslendirmesi beklenir. Cantabile müzik, süreç boyunca uygun bir şekilde hassas ve kıvrak süslemeler içerebilir, piyano, keman ve flüt dahil olmak üzere çeşitli enstrümanlar için yazılabilir. Kesintisiz ve etkileyici bir müzik deneyimi yaratmayı amaçlayan ifade, tonlama, tını, armoninin şiirsel bir şekilde harmanlanmasını içerir. Genel olarak, müzikte cantabile, şarkı söyleme kalitesine, ifadeye, esnekliğe ve doğallığa yaptığı vurgu ile karakterize edilir ve vokal müzik için olmasa bile müzik yoluyla 'mümkün olduğunca' fazla insani duygularını dramatize etmeyi amaçlar. Günümüz müziğinden bazı cantabile müzik örnekleri şunlardır: Harry James Orkestrası "Trumpet Blues and Cantabile" Cantabile tarzında enstrümental bir parçanın modern bir örneği olan bu parçada bir trompet solisti ve bir orkestra yer almaktadır. Flüt ve piyano için Chislett 'Cantabile' Adı geçen örnekler cantabile müziğin günümüz müziği de dahil olmak üzere çeşitli türlerde ve zaman dilimlerinde yer alabildiğini göstermektedir. Önemli olan, cantabile müziğin akıcı, melodik ve lirik niteliklerinin yanı sıra onu diğer müzik tarzlarından ayıran etkileyici ve doğal niteliklerini sergileyen yanlarını aramaktır. Enescu'nun flüt ve piyano için yazdığı 'Cantabile et Presto' eserini yorumlamak için gereken başlıca nitelikler şunlardır;

Kontrol ve İfade; Eser ileri zorluk seviyesinde bir eser olduğundan farklı ton renkleri, dinamikler, artikülasyon ve müzikalite dahil olmak üzere yüksek düzeyde flüte hakimiyet ve yeterlilik gerektirir. Teknik Zorluklar; Odaklanmış bir ton kalitesi ile hızlı tempoda net ve temiz duyulan staccato dahil olmak üzere çeşitli teknik zorluklar yer alır. Virtuözite; Presto bölümü virtüözik pasajlar içerir, bu nedenle bu pasajları seslendirirken kıvraklığa ve çevikliğe odaklanılır. Müzikalite; Verilmek istenen ifade gücünü yaşatmak için spesifik yerlerde beklenen rubato kullanımı müzikalite ve yaratıcılığı ortaya çıkarmaktadır.

Flütte Rubato kullanımı

Rubato bir eseri yorumlama, eser içinde yer alan müzik cümlesinin etkileyiciliğini arttırmak için yorumcunun kendi temposunu seçme özgürlüğü veya esnekliğini sağlayan müzik şekillendirmesidir (İlyasoğlu, 1999, s.303). Yorumcu kendini ifade etmek için rubatoyu müziğin akışı içinde, süregelen ritim duygusunu koruyarak ince bir ritmik performans nüansla yapar böylece doğal bir duyumla müziğin etkileyiciliği artırılır

İki farklı rubato türü vardır:

Eski form: Bu rubato çalış üslubunda icracı, müziğin hissinde ince ayarlamalar yaparak notada belirtilen tempo dışına çok fazla çıkmaz. Chopin veya Mozart gibi besteciler tarafından kullanılır.

Modern form: Liszt gibi bestecilerde görülen bu daha esnek rubato çalış biçimi, icracının zamanı esnetmesine ve daraltmasına, notada belirtilen zamana atıfta bulunmadan hızlanmasına ve yavaşlamasına olanak tanır. Hem melodi hem de eşlik, istenen etkiyi elde etmek için uzatılır veya kısaltılabilir. Rubato'nun stilistik olarak daha etkili olduğu düşünüldüğünden genellikle Romantik piyano müziği ile ilişkilendirilir. Bazıları besteci tarafından belirtilen tempoya sıkı sıkıya bağlı kalınması gerektiğini savunurken, diğerleri rubatonun icracının kendini ifade etmesine ve müziğe yeteneğini katmasına olanak sağladığını belirtir. Sonuç olarak rubato kararının bestecinin eserinde ne anlatmak istediğini yorumlayan icracıya bağlı olduğu söylenebilir.

Birinci Bölüm: Cantabile 'Andante ma non troppo'

George Enescu'nun müzik dili genel anlamda anavatanı Romanya'nın folklorik etkilerini yansıtmasına rağmen, ele alınan flüt ve piyano eserinde büyük ölçüde Massenet ve Faure etkisi görülebilir. Bu sebeple flüt ve piyano için yazdığı 'Cantabile et Presto' adlı eseri armonik ve yapısal kurulumuyla Fransız müziği tarzındadır (Toff. 1996, s.255). Enescu bu eser için sadece hocası Faure tarafından aynı amaçla sipariş edilen bir eserde kullanılmış olanı değil, aynı

zamanda kendisinden önce ve sonra Tulou, Gaubert ve Casella gibi birçok besteci tarafından da seçilen bir form seçmiştir; yavaş bir girişin ardından virtüöz bir ikinci bölüme giden gösterişli bir şov parçası yapısı. Bunun amacı, icracıya ilk bölümde farklı renklerde kullanım isteyen tonun ifade gücünü, ikinci bölümde ise parmak becerisini ve artikülasyonunu gösterme fırsatı vermesidir. Geleneksel bir form olan bu formun etkisi Enescu tarafından alışılmadık özelliklerle zenginleştirilmiştir. Örneğin eserin giriş cümlesi dönemin flüt müziğinde sıra dışı bir fikirle, flütün en alt perdesinde etkileyici bir melodi ile başlamasıdır. Taffanel'in flüt sınıfına eşlik eden Cortot, bu yeniliğin cazibesine dikkat çekerek 'Flütün pes notalarından daha etkileyici ne olabilir?' demektedir (Hindley, 1971).

Cantabile başlayan eserin ilk bölümü 'Andante ma non troppo' (Andante ama o kadar da değil) tempoda, ağırlıklı olarak do, re gibi flütün en pes notalarında duyulan giriş cümlesinin doğru entonasyonda espressivo⁹ çalınmasını gerektiren mükemmel bir solo ile başlar. İlk bölümde duyulan lirik ve duygusal ifade flütün en pes seslerinde başlayan etkileyici bir melodiyi gittikçe geliştirilir (Cook, 1991, s.61). Cantabile'nin açılış cümlesi süslemeli bir versiyonda tekrarlanmaktadır ve bunu akıcı bir teknikle tiz seslerde piyano dinamiğinde kontrol gerektiren coda⁶ takip eder. Açılış temasında duyulan do1'den mi bemol1'e geçiş ileri ileri seviye icracılar için sorun yaratmasa da eserle yeni tanışan icracılar için zorlayıcı olabilir. Bu zor geçişi kolaylaştırmak için sağ elin serçe parmağının ya da re diyez tuşunun azıcık yağlanması silindir üzerinden kaymayı kolaylaştıracağından pasajın rahat çalınmasını sağlayabilir. Ek olarak pes notalarda atağın önden verilmesi tempoda geri kalma riskini azaltır (Şekil 1).

Şekil 1. Eserin giriş cümlesi, do- mi bemol geçişi (Enoch Ed. E.C.5888, Paris)

Genel anlamda flüt müziğinde alışılmış olan akıcı pasajlarda, gittikçe tiz notalara doğru cümlelerin tırmanışında crescendo çalınması ya da gittikçe pesleşen, aşağı inişlerde yine crescendo çalınması yönündedir. Ancak burada notalar tizleşirken de pesleşirken de ters bir nüans hareketi istenmektedir. Gitgide tizleşen üçüncü oktav notalarda decrescendo yapılması hem nüans işaretiyle belirtilmiş hem *delicatamente*⁷ ve P yazımıyla desteklenmiştir. Bu cümlelerde sesin çatlamaması için yapılması gereken kontrollü bir üfleme hareketidir. Aynı zamanda doğru entonasyonda çalınması açısından da son derece profesyonellik gerektiren zor bir uygulamadır (Şekil 2).

Şekil 2. Profesyonellik gerektiren çıkıcı nüans uygulamaları

Ya da inen, akıcı bir pasajın crescendo isterken tam ters bir nüansa çalınmasının istenmesi de yukarıda açıklanan ters harekete başka bir örnektir. Bu tarz kullanımlar eserin zorluk derecesi hakkında bilgi verir (Şekil 3).

Piyano partisi flüt partisine armonik ve melodik eşlik ve destek sağlar. Bu yüzden çok önemlidir. Eserde bazı cümlelerin anlam bütünlüğü sadece piyano ile beraber çalınca tamamlanır. Burada dikkat çeken armoniyi tamamlayan piyanoya flütün sadece renk değişimiyle katılmasıdır. Adı geçen renk değişimleri *espressivo et grazioso*⁸ gibi nüans terimleriyle ifade edilmiştir (Şekil 4).

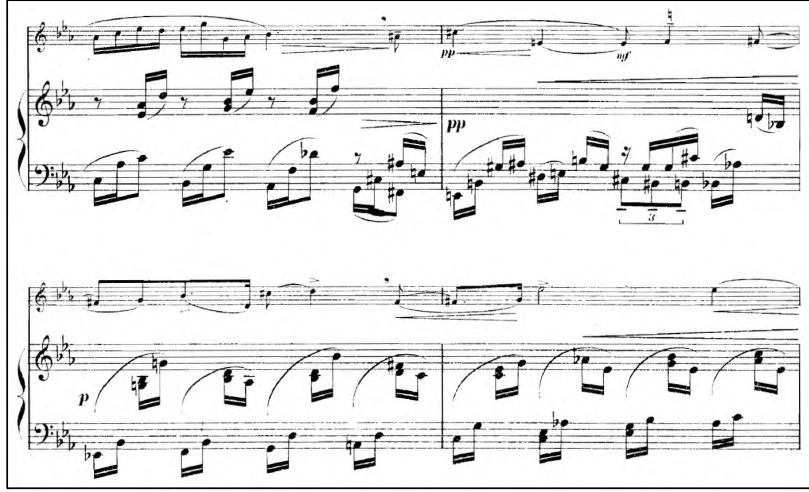
⁶ Coda: (İt.): Füg, sonat ya da senfoni gibi formlarda eserin sonunda yer alan özet parça. Kuyruk (Say, 2002, s.104).

⁷ Delicatamente, delicato (İt.): Hassas, zarif bir şekilde, incelikle nezaketle (Say, 2002, s.145).

⁸ Espressivo et grazioso (İt.): Etkili, içtenlikli, dokunaklı, yoğun bir anlatımla (Say, 2002, s.184).



Şekil 3. Profesyonellik gerektiren inici nüans uygulamaları



Şekil 4. Flütün armoniyi tamamlayıcı renk olarak kullanılması

Debussy ve Ravel gibi empresyonistlerin uzak doğu kültürüne, pentatonik⁹ tınılara, çan ve su seslerine, aynı zamanda çocuk dünyasına merakları olduğu bilinir. Su seslerinden esinlenerek örneğin Debussy'nin 'Suda Yansımalar' adlı eseri, Ravel'in ise 'Su Oyunları' eseri örnek olarak gösterilebilir (Barbur, 2008, s.31). Enesco'nun Cantabile bölümünün bitmesine yakın son cümlesinde flütte gelen sıralı notalarda pentatonik tınıya rastlanır.

Bu pasaj puandorg kullanımıyla icracının yorumuna bırakılmış, adlibitum¹⁰ çalınabilen, adeta küçük bir kadans yapısındadır (Şekil 5).



Şekil 5. Fransız müziği etkileri, pentatonik tınılar

Bitişte, son iki ölçüde, sekiz vuruş, PPP çalınması istenen üçüncü oktav sol notası geniş vibrato ile çalınmalı ve ses havada yok oluşa doğru gitmelidir. Aynı zamanda kullanılan bağ ile birinci vuruş hissiyatı kaybedilmesi istendiğinden senkop havası yaratılarak bu pasajın olabildiğince düz ve aksansız bir şekilde çalınmalıdır (Şekil 6).



Şekil 6. İlk bölümün senkop kullanımlı bitiş cümlesi

⁹ Pentatonik: Beş sestene oluşan dizi sistemi (Say, A., 2002, s.419).

¹⁰ Adlibitum (Lat.) ad.lib.: İstence göre, yorumcunun dileğine bağlı olarak (Say, A. 2002, s.13)

Cantabile bölümünde eserin üslubunu belirleyen nefesi kontrollü kullanmak, renk değişimleri yapmak, vibrato kullanımı, artikülasyon, nüans, geniş aralık atlamaları, entonasyon gibi teknik uygulamaların yerinde yapılması yanında müzikal karakterinin de yansıtılması gereklidir. Bu da müzik cümlelerinin hangi hedefe doğru yöneldiğinin bilinmesi ile ilgilidir.

İkinci Bölüm: Presto

Müzikte presto, çok hızlı ve tempolu bir hızı ifade eden bir müzik terimidir. 'Presto' terimi 'hızlı' veya 'hızla' anlamına gelen İtalyanca bir kelimedenden türemiştir ve müzikte hız, heyecan ve aciliyet hissi uyandırmak için kullanılır. Genellikle bir müzik parçasının hızı ve karakteri açısından icracılara rehberlik etmek için yazılır ve dakikada 168 ila 200 vuruş arasında değişen bir tempoyla çalınır. Bu tempo işareti, icracıların müzikteki çabukluk ve heyecanın özünü yakalayarak oldukça enerjik ve hızlı bir tempo çalmalarını gerektirir. Müzik, aciliyet duygusuyla ileriye doğru koşan melodiler ve ritimlerle canlandırıcı ve yoğun hissettirir. Canlı performanslara presto bölümlerinin dahil edilmesi dinleyiciler için heyecan verici bir duygu yaratabilir. Genel olarak, presto çalarken tempoyu korumak teknik beceri, hassasiyet ve kontrol gerektirir. Müzisyen tempoda tutarlılığı korumak için bir metronom veya dijital ses aracı kullanabilir, ritmi somutlaştırmak için vücut hareketlerinden yararlanabilir. İcracının ilgiyi korumak ve dinleyicinin yorulmasını önlemek için presto daha yavaş tempolarla dengeleyebilir, daha yavaş bir tempodan prestoya ani geçişle dinleyicilerin dikkatini çekebilir ve güçlü duygular uyandırabilir,

Eserin ikinci bölümü olan Presto pes seslerde net ve keskin bir çift dil tekniği gerektirir. Alt sesleri net çalmak çoğu kişi için zor olabilir ancak zaten odaklanmış ve istikrarlı pes sese sahip olanlar tarafından pes sesler çift dilde rahatlıkla çalınabilir. Bu kısımda teknik olarak zor olmayan ancak tempo içinde kalarak çalmayı gerektiren arpej ve kromatik geçişler vardır (Şekil 7).



Şekil 7. Presto bölümünde pes seslerde çift dil tekniği kullanımı

Zorlayıcı pasajlar modülasyonun ve senkop kullanımının bir arada olduğu, seri ve bol artiküle gerektiren hızlı pasajlardır (Şekil 8).



Şekil 8. Modülasyon geçişi ve senkop kullanımı

Modülasyonlu pasajın ardından puandorg gelir ve ana tema ile a tempo'da tekrar karşılaşılır. Espressivo çalınması istenen bu kısa geçit kısmı ton değişimini sağlayan adeta geçit köprüsü niteliğindedir. Pentatonik kullanımı burada da göze çarpar. Appassionata¹¹ seslendirilmesi istenen bu kısa geçit köprüsü ana ton olan sol minörden sol majöre ton geçiş kısmıdır. Müzik üslubu olarak bu kısımda romantizm müzik etkileri görülmektedir. Espressivo çalınması

¹¹ Appassionata (İt.): Tutkulu, ihtiraslı, aşırı istekten kaynaklanan ateşli bir anlatımla (Say. A., 2002, s.36).

istenen bu kısmın armonik yapısı, geniş kullanılan üçlemeler, tiz notalarda vibrato kullanımı isteyen appassionato motifler, dinamikler romantik müzik besteleme üslubunda kullanılan birkaç örneği içerir akabinde pentatonik duyumuyla tekrardan izlenimci Fransız flüt müzik tarzını duyurur (Şekil 9).



Şekil 9. Romantik müzik etkisi, pentatonik kullanımıyla ton geçiş köprüsü

Sol majörde kısa bir kalıştan sonra kromatik geçişler, pentatonik kullanımlarla ve arpejlerle ton yeniden sol minöre geçer (Şekil 10).



Şekil 10. Ton değişimi

Bağlarla dillerin aynı pasaj içinde kullanımı, oktav atlamaları kromatik geçişler, altılamalarla dörtlemelerin yan yana kullanımı ve daha önce de nüans uygulamasında ters hareket, tizleştikçe diminuendo uygulamaları eserin presto bölümünün karakteridir. Son bitirme cümlesi kromatik kullanım benzerliği ile R. Korsakov'un The flight of the bumble bee (arıların uçuşu) kısa soluklu eserine adeta bir öykünme gibidir (Şekil 11).



Şekil 11. Presto bölümünün kromatik çıkışla duyulan bitiriş cümlesi

Presto bölmü skalik¹² ve atonal¹³ çift dil staccato pasajların, süslemelerin ve kısa, ifade yüklü cümlelerin değişimini sunar, böylece Taffanel'in yeni enstrümental flüt müziği stiline zenginliğini ince bir şekilde gösterdiği söylenebilir. Enoch; International Music Company; Bulgarian State; Ashdown; Kalmus; Southern Music Company; G. Schirmer tarafından yayınlanmış eserin çalım süresi 5'45" dakikadır.

SONUÇ

İki bölümde oluşan eser içinde bölümler arası zıtlık ile karakterize edilebilir. İki bölüm arasında hissettirilen ruh halindeki bu zıtlık, eserin genel dinamik ve duygusal yapısını şekillendirir. Bu eser, flüt üzerinde kontrol gerektiren ton renkleri, dinamikler, artikülasyon, entonasyon ve müzikaliteyi ortaya çıkaran belli konularda açıklamaların yer aldığı bir eserdir. Bu çalışmada flütte keşfedilmesi gereken farklı ton renklerinin ne anlama geldiği açıklanmış, bunun

¹² Skalik (skale): Dizi, ses perdelerinin belli kurallara göre birbirini izleyerek bir müzik sistemine temel olan ardıllığı (Say, A., 2002, s.159).

¹³ Atonal: Tonal armoni dizisinin dışında olan müzik kavrayışı. Belirli bir akor içinde unlamalarına rağmen, o akoron belirli bir üyesi olmayan her sese "Armoni Dışı Ses" ya da "Yabancı Ses"denir (Say, 2002, s.46).

için yapılacak egzersiz örnekleri verilmiştir. Eserin belirleyici özellikleri açıklanarak eser içinde yer alan rubato çalınması gerektiren cümlelerin nasıl rubato karakterine uygun olarak çalınması belirtilmiştir. Eserin Morse Impose eseri olmasından kaynaklanan genel form ve yapısı açıklanmış, yer aldığı ekol hakkında bilgi verilmiş ve izlenimci flüt müziğine değinilmiştir.

Çalışmanın ikinci ve virtüözik gerektiren kısmında ise eserin yorumlanmasına katkı sağlaması açısından önemli noktalar notasyondan alınan örneklerle açıklanmıştır. Eserin yansıttığı dönemin stil özelliklerine uygun kısaca Fransız flüt müziği ekolünde seslendirilebilmesi için gerekli görülen tüm açıklamalar literatür kaynaklarıyla da desteklenmiştir. Cantabile et Presto iki bölümlü, kısa soluklu bir eser olmasına rağmen icracının teknik yeteneklerini ve ifade gücünü bir solukta sergileyen, flüt repertuarının önemli eserlerinden biridir. Çalışmadaki amaç, bu eserin konservatuvar ve müzik okullarında müfredatta yer almasına ve çalınıyor olmasına rağmen yazılı bir kaynağa ulaşılammış olmamasındandır. Eseri edinip çalmak isteyen icracı, öğrenci, öğretici ve akademisyenlere yararlı ve nitelikli bir kaynak olması gerektiğinden bu çalışma ele alınmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Seyhan BULUT 0000-0002-2623-1515

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Ahıcı, S. (2010). *Paul Taffanel ve Morceaux Impose Geleneği*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Barbur, S. (2008). *İzlenimcilik akımının müziğe yansımaları ve bu akımdan etkilenmiş bestecilerin incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Cook, K. R. (1991). *The Paris Conservatory and The Solos De Concours For Flute 1900-1955*. Doctoral Degree Thesis, University of Wisconsin, Madison.
- Hepiyücel, C. (2009). *19. Yüzyıldan Günümüze Fransız Ekolü ve Marcel Moyse'un Dünya Flüt Sanatına Etkileri*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Iacob, C. (2020). *Elements of Romanian Folkloric Musical Traditions and Narrativity in George Enescu's Romanian Rhapsody Op. 11, No. 1 and Béla Bartók's Romanian Folk Dances SZ. 56*. The Degree of Doctor of Musical Arts. Texas Tech University, Texas.
- Hindley G. (1971). *The Larousse Encyclopedia of Music*, London: The Hamlyn Publishing Group Limited.
- Hirsu, V., L. (1995). *East Meets West in Enescu's Second Sonata for Piano and Violin, Op. 6*. Doktora Tezi. Louisiana Eyalet Üniversitesi, Louisiana.
- Huang, C. (2020). *Let music speak day and night: A performance guide for George Enescu's Impressions D'Enfance for violin and piano*. Doctora Tezi. University of North Texas, Texas.
- Huang, R. (2018). Research on Creative Techniques and Performance Techniques of George Enescu's Second Piano Süite (Op.10). *Journal of Xinjiang University of the Arts*, 16(4), 29.
- İlyasoğlu, E. (1999). *Zaman içinde müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Kotlyarov, B. (1984). *Enesco: his life and times*, New Jersey: Paganiniana.
- Kristine F., & Joseph, M. (2007). *The enjoyment of music*, New York: Norton & Company.
- Okan, M., & Ahıcı, S. (2021). İzlenimcilik Akımı ve İzlenimci Müziğin Morceaux Impose Geleneği ile Flüt Repertuarına Yansımaları. *Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(40), 301-330.
- Noh, Y. (2020). *A Performance Guide to George Enescu's Violin Sonata No. 3 in A Minor, Op. 25 Emphasizing Its Use of Romanian Lautari Violin Techniques and Style*. Doktora Tezi, Kuzey Teksas Üniversitesi, Denton, Texas.
- Özbek, D.K. (2024). *Arnold Schönberg'in Op.17 Erwartung Operasında Dramatik ve Müzikal Kurgu İlişkisi*. *Sahne ve Müzik Eğitim - Araştırma e-Dergisi*, 10(18), 2518.
- Patterson, M. D. (2009). *The Influence of Romanian Folk Music on the Music of George Enescu, with special reference to Romanian Rhapsody*,

op. 11 no. 1, Sonata for Violin and Piano, op. 25 no. 3, and Impression d'Enfance for Violin and Piano, op. 28. Yüksek Lisans Tezi, Queensland Üniversitesi, Queensland.

Say, A. (2002). *Müzik sözlüğü*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Slonimsky, N.L.D. Kuhn. (2000). *Baker's biographical dictionary of musicians*, New York: Schirmer Publisher.

Taffanel, P. *Enoch Editions*, E.C.5888, Paris.

Toff, N. (1996). *The flute book*, Oxford: Oxford University Press.

Yöre, S. (2011). Çağdaş Müzik: Bestecilik Ana Akımları, Teknikleri ve Başlıca Besteciler. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20(3), 1-20.

Zlateva, M. Z. (2003). *Romanian Folkloric Influences on George Enescu's Artistic and Musical Development as Exemplified by His Third Violin Sonata*. Doctoral Degree Thesis. The University of Texas, Austin.

İnternet Kaynakları

George Enescu's biography and work. Erişim adresi: <https://www.georgeenescu.ro>

Yehudi Menuhin and George Enescu. Erişim adresi: <https://www.classical-music.com>

Yehudi Menuhin and George Enescu. Erişim adresi: <https://www.classical-music.com>

What does cantabile mean? Erişim adresi: <https://www.musicalexpert.org/what-does-cantabile-mean.htm> Erişim adresi: <https://www.musicalexpert.org>

International Music Company presents 'Cantabile et Presto' for flute and piano by composer Georges Enesco. Erişim adresi: <https://www.flute4u.com/Enesco-G-Cantabile-and-Presto.html>

Atf Biçimi / How cite this article

Bulut, S. (2024). George Enescu's Life, Musical Language, Defining Characteristic Features of Cantabile et Presto. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 424–436. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1551467>

Frank Martin'in Quatre Pieces Breves İsimli Eserinin Analizi ve Performans Önerileri*

Analysis and Performance Suggestions of Frank Martin's Quatre Pieces Breves

Serkan AĞIR¹ 

¹Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Ankara, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Serkan AĞIR

E-posta / E-mail : serkanagir@mgu.edu.tr

* Bu makale Serkan Ağır'ın Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalında yazdığı "Frank Martin'in Quatre Pieces Breves İsimli Solo Gitar Eserinin Teknik ve Müzikal Açından İncelenmesi" (2012) isimli sanatta yeterlik eser metninden türetilmiştir.

ÖZ

İsviçreli besteci Frank Martin'in 1933 yılında bestelediği Quatre Pieces Breves isimli dört bölümlü solo gitar eseri, klasik gitar repertuarında oldukça önemli bir yere sahiptir. Özellikle 20. Yüzyıl başlarında bestecilerin sıklıkla kullandığı modern besteleme yöntemleri, klasik gitar için yazılan eserlerde görülmemektedir. Bu dönemde gitar için yazılan eserler genelde İspanyol Romantizminin etkisi altındadır. Dolayısıyla diğer çalgı ve orkestra repertuarlarında görülen çağdaş yaklaşımlar ve gelişmeler klasik gitar repertuarında yer almamaktadır. Bu noktada Quatre Pieces Breves'i farklı ve önemli kılan husus, Frank Martin'in özellikle 12-ton tekniği gibi modern besteleme yöntemlerini kendine özgü bir anlayışla kullanması, eserin bu yöntemlerin kullanıldığı ilk klasik gitar bestesi olması ve çağdaş klasik gitar repertuarının oluşmasına öncülük etmesidir. Nitel araştırma yöntemleri kullanılarak hazırlanan bu makalede, Frank Martin'in hayatı, Quatre Pieces Breves'in bestelenme süreci ve klasik gitar repertuarı için öneminden bahsedilmiş, Prelude, Air, Plainte ve Comme une Gigue bölümlerinin müzikal analizi yapılmıştır. Ayrıca performans esnasında gitaristleri teknik anlamda zorlaması muhtemel bölümler detaylı bir şekilde ele alınmış, bu bölümler için teknik ve müzikal öneriler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Frank Martin, besteleme yöntemleri, klasik gitar, 20.yy. gitar müziği

ABSTRACT

Swiss composer Frank Martin's Quatre Pieces Breves for solo guitar composed in 1933 has a very important place in the classical guitar repertoire. Modern compositional methods which were frequently used by composers especially in the early 20th century are not seen in compositions written for classical guitar. The works written for guitar in this period are generally under the influence of Spanish Romanticism. Therefore, contemporary approaches and developments seen in other instrumental and orchestral repertoires are not included in the classical guitar repertoire. At this point what makes Quatre Pieces Breves different and important is that Frank Martin uses modern composition methods such as 12-tone technique with a unique understanding and the work is the first classical guitar composition using these methods and pioneered the formation of contemporary classical guitar repertoire. In this article which was prepared using qualitative research methods, Frank Martin's life, the composition process of Quatre Pieces Breves and its importance for the classical guitar repertoire were mentioned and the musical analysis of the Prelude, Air, Plainte and Comme une Gigue sections was made. In addition, the sections that are likely to be technically challenging for guitarists during the performance are discussed in detail at which point technical and musical suggestions for these sections are presented.

Keywords: Frank Martin, composition methods, classical guitar, 20th century guitar music

Başvuru/Submitted : 27.09.2024

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 13.11.2024

Son Revizyon/
Last Revision Received : 14.11.2024

Kabul/Accepted : 23.11.2024

Online Yayın /
Published Online : 11.12.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

When early 20th century classical guitar compositions are analyzed, Frank Martin's *Quatre Pieces Breves*, a four-movement work is of particular importance. What makes this work different from other compositions is that it is the first classical guitar composition written with modern compositional methods. The composer, who was highly influenced by the 12-tone system and serialism, combined these techniques with his own unique composition methods in his works written for other instruments and instrumental groups. This attitude is also demonstrated in *Quatre Pieces Breves*.

Andres Segovia (1893-1987), undoubtedly one of the most important guitarists of the period, made the most important contribution to the classical guitar literature by encouraging composers of orchestral music to compose for the classical guitar. As a result of his efforts, many composers such as Manuel Maria Ponce (1882-1948), Federico Moreno Torroba (1891-1982), Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), and Lennox Berkeley (1903-1989) became interested in the classical guitar and composed works for the instrument. *Quatre Pieces Breves* was composed at Segovia's request. Frank Martin sent the piece to Segovia after it was completed but did not receive any feedback from the guitarist. After this situation the composer made piano and orchestral adaptations of the work and these versions were performed many times. In 1947, the first performance of the piece on guitar was given by Hermann Leeb (1906-1979) in the Netherlands. In the following years, important guitarists included *Quatre Pieces Breves* in their concerts and the piece was included in many album recordings.

The Prelude, the first movement of the work has a three-part monothematic structure. In this section, the composer adapted the 12-tone technique to a tonal structure in his own unique way. Compared to guitar compositions written at the time, the Prelude changes the meter and tempo seven times, which is unusual. The pattern that appears in the first measure of the piece repeats in different structures throughout the movement. In this study, the technical difficulties that occur especially during the sudden tempo changes (4, 35, 37 and the final section) have been analyzed, and a different finger numbering than in the existing editions has been made for the right and left hands to perform comfortably.

Considering the Prelude, *Air* was composed with a completely different approach. The modern compositional methods used in the other sections of the piece are not present in *Air*. This movement is in the style of Sarabande, one of the court dances of the Baroque period, with its tonal sentence structure and intensive use of mordans. The composer wrote this movement using the technical capacities of the guitar. It is possible that the melody, which continues with intensely used chords, may be interrupted during position transitions. In the study, attention was drawn to these and similar issues and some study suggestions were presented.

The *Plainte* movement is not a musical form like the Prelude, *Air* and *Gigue* in *Quatre Pieces Breves*. The movement opens with a soprano part that moves over systematically progressing chords as if improvising and is written with a similar approach until the finale. The finale is dominated by 12-tone and serialism influences similar to the Prelude. Most of the *Plainte* has chords up to 6 voices and legato technique is used very often. The melody part above the chords appears mostly in reverse time. At this point, it is emphasized that the melody part should not be lost and the chords should be performed in a way to create a background. For the final section, which is one of the most technically difficult sections of the piece, a detailed finger numbering was made in order to make the playing more comfortable.

Comme une Gigue, the final movement of *Quatre Pieces Breves*, is written in the jig style, one of the English court dances of the baroque period. The whole movement is in three time but changes five times throughout the piece. Similar to the Prelude, there are four tempo changes throughout the movement. The section opens with a four measure phrase in which the effects of the 12-tone technique are seen, and the patterns used in the Prelude are frequently encountered. The main phrase of the piece, written in A-B-A form, reminds itself in different octaves throughout the piece. Considering its fast tempo, complex polyphonic phrases and sudden changes of position, *Comme une Gigue* is the most technically difficult section of the piece. For example, the counterpoint that begins in measure 17 and continues for 8 measures must be handled with musical care. Similarly, in the development section of the piece, the voicing of the pedal sounds on the 6th string of the guitar as a background creates technical and musical difficulties for the guitarists. In this article, important issues are pointed out for these and similar sections and suggestions are presented so that the technical difficulties of the piece do not affect the musical expression.

It is very important for guitarists to understand the writing techniques of *Quatre Pieces Breves*, one of the beginning works of modern classical guitar repertoire. This article, underlining the importance of the piece which is frequently performed in concerts and album recordings today is especially important for the understanding of modern guitar repertoire.

GİRİŞ

Frank Martin'in Quatre Pieces Breves isimli dört bölümlü solo gitar eseri, 20. Yüzyıl başlarında klasik gitar için yazılmış en önemli bestelerden birisi olarak kabul görmektedir. Bu eserin eşsiz ve yenilikçi olmasının nedeni, modern besteleme yöntemlerinin uygulandığı ilk eser olmasındandır (Evans Evans, 1977, s. 124). Özellikle Martin'in 1930'lu yıllarda yazdığı eserlere bakılacak olursa 12-ton tekniğinden oldukça etkilendiği gözlemlenmektedir. Ancak besteci pek çok eserinde, adı geçen akımlara tamamen bağlı kalmamış, bu besteleme yöntemlerini kendi yazım teknikleriyle harmanlamıştır. Örneğin, Quatre Pieces Breves'in birinci bölümü olan Prelude'de modern yazım tekniklerinin etkileri görülürken bir yandan belirli bir tonaliteye bağlı kalınmış olması bu harmanlamaya güzel bir örnektir. Biyografi yazarı Mervyn Cooke bestecinin bu yazım tarzını "tonal serializm" olarak adlandırmaktadır (Cooke, 1990, s. 478).

Dönemin rağbet gören klasik gitar müziği düşünüldüğünde özellikle İspanyol Romantizminin etkileri hâkimdir ve önemli gitaristler konser repertuvarlarında ve albüm kayıtlarında daha çok bu etki altındaki eserlere yer vermektedir. Bu açıdan bakıldığında Martin'in zaten kabul edilmiş yollardan gitmek yerine çağdaşları Schönberg ve Stravinsky gibi daha yenilikçi davrandığı görülmektedir. Dolayısıyla Quatre Pieces Breves, 12 ton tekniği etkilerini içeren ilk solo klasik gitar bestesi olarak öne çıkmaktadır.

Bu çalışma, Frank Martin'in Quatre Pieces Breves isimli eserinin klasik gitar repertuarındaki önemini vurgulamaktadır. Eserde karşılaşılan teknik ve müzikal zorluklara yönelik verilen çözüm önerileri açısından bakıldığında bu çalışma, eseri icra etmek isteyen gitaristler ve gitar eğitmenleri açısından bir kaynak niteliği taşımaktadır.

Frank Martin'in Hayatı

Frank Martin 15 Eylül 1890 tarihinde Fransız Protestan bir ailenin onuncu ve son çocuğu olarak Cenevre'de dünyaya gelmiştir. Herhangi bir müzik eğitimi almamasına rağmen dokuz yaşındayken ses ve piyano için eserler bestelemeye başlamıştır. 1899 yılında yazdığı ve Tete de Linotte adını verdiği bestesinin el yazması günümüze kadar ulaşmıştır. Ailesi onun müziğe olan ilgisinin ve yeteneğinin farkına varmış ancak özellikle babası Martin'in resmi müzik eğitimi almasını istememiştir. Ailesinin yönlendirmesi sonucunda Cenevre Üniversitesinde matematik ve fizik eğitimi almaya başlayan Frank Martin aynı zamanda ilk müzik öğretmeni olan Cenevre'li besteci Joseph Lauber'den (1864-1953) piyano, armoni ve bestecilik dersleri almaya başlamıştır. İlerleyen yıllarda ailesinin karşı çıkmasına rağmen üniversite eğitimini bırakma kararı alan besteci, iki yılın sonunda okuldan ayrılmış ve tamamen müzik çalışmalarına yönelmiştir. Bu kararının ardından 20 yaşında bestelediği "Trois poèmes païens" (1910) adlı eseri "Festival of Musicians in Vevey'de" seslendirilmiş ve dönemin önemli isimlerinden Hans Huber (1852-1921) ve Friedrich Klose (1862-1942) Martin'e övgüler sunmuş ve bestecilik konusunda çalışmalar yapması için ona yol göstermişlerdir (Skulsky, 1949, s. 8).

1. Dünya Savaşı sonrasında Zürih, Roma ve Paris'te bir süre yaşayan besteci, 1926 yılında Cenevre'ye dönmüş ve burada besteci Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) ile tanışmış ve kendisiyle çalışma fırsatı yakalamıştır. Yine bu yıllarda Cenevre Oda Müziği Topluluğunu (Societe de Musique de Chambre de Geneva) kuran Frank Martin aynı zamanda 10 yıldan fazla süre bu toplulukta piyano ve klavsen çalmıştır. Bu süreçte "Jaques Dalcroze Enstitüsünde" müzik teorisi, ritim ve doğaçlama dersleri veren besteci bir yandan Cenevre Konservatuvarında oda müziği dersleri vermeye devam etmiştir. Öğretmenlik ve icracılık çalışmalarının yanında beste yapmaya devam eden Martin'in besteleme yöntemini ve müzikal anlayışını en çok etkileyen unsurlardan birisi 1932 yılında Arnold Schönberg'in (1874-1951) 12-ton tekniği ile tanışmasıdır. 12-ton tekniğini ve kromatik anlayışı kendi besteleme yöntemleri ile harmanlayarak ana ton anlayışını kaybetmeyen eserler bestelemiştir. Bu konudaki en önemli eseri 1941 yılında yazdığı "Le Vin Herbe" isimli çalışmasıdır.

1933-1940 yıllarında "Technicum Moderne de Musique" isimli özel okulun sanat yönetmeni olarak çalışan Frank Martin ardından 1942-1946 yıllarında "Swiss Association of Musicians'ın" müdürü olarak görev yapmış, 1946 yılında Hollanda'ya taşınma kararı almış, Amsterdam'ın merkezinde yaşamış daha sonraları Hollanda'nın kuzeyinde ufak bir kasaba olan Naarden'e taşınmıştır. Hollanda'da bulunduğu yıllarda pek çok konserde orkestra şefi olarak görev almış ve çeşitli kurumlarda dersler vermiştir. 1950 yılında ise "Köln Devlet Konservatuvarından" davet almış ve ailesi ile birlikte buraya taşınmıştır. Martin 7 yıl süreyle bu konservatuvarın yönetiminde çalışmış aynı zamanda bestecilik dersleri vermiş ve pek çok konserde orkestra şefi olarak sahne almıştır. Hayatının büyük bir bölümünü farklı ülkelerde öğretmenlik yaparak geçiren Frank Martin, besteciliğe yeteri kadar vakit ayıramadığını düşündüğünden bu mesleğini bırakmaya karar vermiş ve bestelerine yoğunlaşmıştır. Bu kararının ardından besteleme çalışmalarının yanı sıra İsviçreli viyolonselci Henri Honegger ile Amerika dâhil pek çok ülkede konserler ve kayıtlar gerçekleştirmeye başlamış aynı zamanda orkestra şefi olarak çeşitli festival ve konserlerde yer almıştır (Ağır, 2012, s. 5)

Frank Martin hayatı boyunca besteleme ve icracılık çalışmalarına ara vermeden devam etmiştir. 21 Kasım 1974 yılında hayata veda eden bestecinin Cenevre'deki evi 1979 yılında İsviçre'de kurulan "Frank Martin Society" tarafından halka açık bir müze haline getirilmiştir.

Quatre Pieces Breves'in Bestelenme Süreci

1900'lerin başlarında özellikle İspanyol gitarist Andres Segovia'nın (1893-1987) çabaları ile Manuel Maria Ponce (1882-1948), Federico Moreno Torroba (1891-1982), Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), ve Lennox Berkeley (1903-1989) gibi dönemin önde gelen bestecileri gitariste ithafen klasik gitar için eserler bestelemeye başlamışlardır. Önemli bestecilerin dikkatini çekmeyi başaran ve klasik gitar repertuarına pek çok eser kazandırılmasına vesile olan Segovia, 1933 yılında Cenevre'de bulunduğu bir dönemde Frank Martin ile tanışma fırsatı bulmuş ve gitar için bir beste yapmasını istemiştir. Segovia'nın bu ricası üzerine Martin o güne kadar hiç solo gitar eseri yazmadığından, enstrümanın teknik kapasitesi hakkında detaylı bilgiye sahip olmak için bazı araştırmalar yapmaya başlamıştır. Özellikle İtalyan besteci Maria Castelnuovo-Tedesco'nun (1895-1965) yazım tekniğini ve müziğini beğenen Martin, Segovia'dan Tedesco'nun solo eserlerinin birer kopyasını almış ve incelemiştir. (Jonkers H, 1997, s. 14-21) Sonuç olarak 1933 yılının ortalarında Quatre Pieces Breves isimli 4 bölümlü ilk solo gitar eserini bestelemiş ve el yazmalarını Segovia'ya göndermiştir ancak gitaristten herhangi bir geri dönüş alamamıştır. Bu konu ile ilgili olarak Frank Martin'in eşi Maria Martin, eserin Andres Segovia'ya ithafen yazıldığını, 1933 yılında notaların kendisine gönderildiğini ancak Segovia'dan herhangi bir geri dönüş alınmadığını belirtmiştir. İlerleyen zamanlarda Martin ve Segovia'nın birgün sokakta karşılaştıklarını, selamlaştıklarını ve Segovia'nın sanki konuşmaktan sakındığı için diğer yöne doğru yürüdüğünü söylemektedir. Segovia'nın bu tavrı üzerine Frank Martin aynı yıl içerisinde (1933) Quatre Pieces Breves'i piyanoya uyarlamış ve esere "GUITARE - portrait d'Andrés Segovia, été 1933" adını vermiştir ve 1976 yılında Universal Edition tarafından basımı yapılmıştır. Eserin ilgi görmesi üzerinde bestecinin arkadaşı orkestra şefi Ernest Ansermet (1883-1969) Quatre Pieces Breves'in orkestrasyonunu yapması için Frank Martin'i ikna etmiştir. Sonuçta Martin eserini orkestra için yeniden ele almıştır ve 1934 yılında Ernest Ansermet şefliğinde eserin orkestra düzenlenmesinin ilk seslendirmesi yapılmıştır (Kloe, 1993, s. 20).

1938 yılında besteci, eserini seslendirmesi için gitarist Hermann Leeb'e (1906-1979) göndermiştir. Leeb eserde bazı düzenlemeler yapmış ve 1947 yılında Hollanda'da ilk seslendirmesini gerçekleştirmiştir. Bu durum üzerine Segovia, Martin'e kendisine gönderilen el yazmasının kaybolduğunu ve eğer tekrar gönderirse çalmak isteyeceğini belirtmiştir ancak bu seferde Martin olumsuz yanıt vermiştir. Günümüzde Segovia'ya gönderilen ilk el yazması mevcut değildir ancak eserin Hermann Leeb düzenlemesi ile yapılmış bir el yazması İsviçre Basel'deki Paul Sacher Vakfında bulunmaktadır.

1951 yılında Frank Martin Cenevre Radyosu müzik direktörü Jean-Marc Pasche'ye eserinin gitar kaydının yapılması için bir kopyasını göndermiştir. Pasche'nin Cenevre Konservatuvarında gitar öğretmenliği yapan İspanyol gitarist Jose de Azpiazu (1912-1986) ile bağlantıya geçmesi sonucunda eser 30 Haziran 1951'de Cenevre Radyosu tarafından Azpiazu'nun düzenlemesi ile kaydedilmiştir. Eseri yorumlayan Azpiazu, Frank Martin'e geri verilmesi için orijinal el yazmasını Cenevre Radyosuna iletmıştır fakat bu el yazması bir şekilde kaybolmuştur. Bunun üzerine Jose de Azpiazu kendi düzenlemesini Frank Martin'e göndermiştir. Notaların ilk basımı ise 1959 yılında Karl Scheit düzenlemesi ile Universal Edition tarafından yapılmıştır (Jonkers H, 1997, s. 14-21).

İlerleyen yıllarda dönemin önemli gitaristlerinden Julian Bream (1933-2020), Quatre Pieces Breves'e konser programlarında yer vermeye başlamıştır. Bream'ın Amsterdam konseri sırasında Frank Martin gitaristin yorumunu dinleme fırsatı bulmuş ve övgülerini sunmuştur. Sonraki yıllarda eseri kaydetme kararı alan Julian Bream, EMI (Electric and Musical Industries Ltd.) tarafından kaydı ve basımı yapılan Nocturnal (1993) isimli albümünde Quatre Pieces Breves'e yer vermiştir (McCabe, 2000, s. 12-13). Julian Bream, Frank Martin ile olan ilişkisini Tony Palmer tarafından yazılan "Julian Bream- A Life on the Road" isimli kitapta şu şekilde anlatmaktadır:

Kesinlikle pek çok değerli gitar bestecisi vardır. Ancak İsviçreli besteci Frank Martin'in yeri benim için farklıdır. Amsterdam'da bulunduğum zamanlarda onun evinde beraber çok zaman geçirdik. Solo gitar için beste yapması konusunda çok ısrarcı olduğumu ve bu konuda onun benden daha istekli olduğunu söyleyebilirim. Ne yazık ki bizim tanıştığımız yıllarda o 80'li yaşlarına gelmişti ve çoğu zaman çalışamayacak kadar yorgun oluyordu. Sabah saatlerinde Lucerne' de verdiğim bir konser çıkışında bana ithafen yazacağı yeni gitar eseri ile ilgili tartışmaya başladık. Sonuçta o bir Fransız'dı ben ise İngiliz'dim. Birbirimizi çok iyi anlamıştık. Bu son görüşmemiz olmuştu (Palmer, 1982, s. 92).

Quatre Pieces Breves'in Müzikal Açından İncelenmesi

Prelude

Prelude formu Vural Sözer'in Ansiklopedik Sözlüğünde şu şekilde tanımlanmaktadır. "Giriş, başlangıç müziği. İlk örnekleri 16. Yüzyılda görülmeye başlandı. Lavta, gitar, klavyen ya da yaylı çalgılar için yazılmış parçalarda, yapıtın makamını ve ses tonlarını belirlemek amacıyla, içten geldiği gibi çalınan bir iki bölümlük kısa giriş müzikleriydi. Zamanla özgün bir form niteliğini kazandı (Sözer V, 1996, s. 561)."

Quatre Pieces Breves'in ilk bölümü olan Prelude, giriş bölümünden ziyade özgün bir form anlayışı ile yazılmıştır. Temel olarak üç bölümlü monotematik yapıya sahip olan eser, Frank Martin'ın 12 ton tekniğini tonal bir çerçeveye nasıl özgürce adapte ettiğini göstermektedir (McCabe, 2000, s. 24). Eserde dikkat çeken başka bir durumda ölçü sayıları ve tempoların sıklıkla değişime uğramasıdır. 12/8 ölçü sayısında başlayan eser sırasıyla "9/8, 12/8, 9/8, 3/4, 9/8, 6/8, 9/8" lik değişimlere uğramaktadır. Aynı zamanda eserin temposu sırasıyla "Lent (yavaş), Plus Vite (daha hızlı), Lent (yavaş), Vite (hızlı), Lent (yavaş), Vite (hızlı), Large (geniş)" olarak değişmektedir.

Bölüm eserin teması olarak kabul edebileceğimiz bir motif ile açılmaktadır. (Şekil 1) Motifin 3 ölçü boyunca tek sesli olarak gelişmesinin ardından gelen arpejler ile eserin temposu Plus Vite olmaktadır ve bu değişim ile birlikte 9/8'lik ölçü sayısına geçilmektedir (4. ölçü). Ardından gelen iki ölçüde ise eserin teması çeşitlenerek devam etmekte ve temaya ikinci teldeki si notası ısrarcı (ostinato) bir anlayışla eşlik etmektedir. Eserin 8. ölçüsünde tempo yeniden Lent olmakta ve önceki ölçülerde soprano partisinde ısrarcı şekilde gelen si notası değişime uğrayarak eserin ana temasını duyurmaktadır. Temanın soprano partisinde duyulmasının ardından la suspended 2 (Asus2) akorunun tekrarlandığı bir ölçü gelmekte (9. ölçü) ve ardından la minör 6 (Am6) akorunun gelmesi ile (10. ölçü) eser, temanın hatırlatılacağı 3 ölçü bölüme girmektedir. Bölüm boyunca tekrar edilen ana motif, değişikliklere uğrayarak sürekli karşımıza çıkmaktadır. Şekil 1'de ana motif ve değişikliğe uğrayarak tekrar ettiği ölçüler kırmızı kutu içerisinde belirtilmiştir.

I. Prélude

Şekil 1. Prelude, 1-13. ölçüler. (Scheit, 1959, s. 2)

Giriş bölümündeki sakin yapının ardından 9/8'lik ölçü sayısındaki Vite (hızlı) bölümü başlamaktadır. 25 ölçü boyunca devam eden bu bölümde besteci kendine özgü yazım tarzını kullanmış, ana motifi sürekli çeşitlendirmiş, modern yazım tekniklerinden ayrılmamış ancak tonal çerçeveden de çıkmamıştır. Hızlı tempodaki gelişme bölümünün ardından 39. ölçüde ani şekilde do majör 9 (Cadd9) akoru gelmekte ve Lent (yavaş) temposuna geçilmektedir (Şekil 2). Lent bölümü eserin genel yapısına tezat şekilde gelişen sakin bir doğaçlama gibidir. Bu sakin bölümün ardında 9 ölçüden oluşan final bölümü başlamaktadır. Finalde temanın sık şekilde tekrar etmesi ve çeşitlenmesinin ardından bestecinin eser boyunca kullandığı ani tempo değişimi ile Large (geniş) olarak seslendirilmesini istediği ölçüler gelmekte ve eser 5'li aralıktaki si-fa sesleri ile son bulmaktadır (Şekil 2).

Şekil 2. Prelude, 39-53. ölçüler (Scheit, 1959, s. 4)

Prelude İçin Öneriler

Prelude'ün 4. ölçüsünde bulunan, 16'lık notalardan oluşan geçiş bölümünde sakin bir gidişat varken aniden hızlanılması gerekmektedir. Dolayısıyla sağ ve sol eldeki parmak numaralarının iyi bir şekilde organize edilmesi, icracıya büyük rahatlık sağlayacaktır. Şekil 3'de bahsi geçen ölçü için parmak numaralandırması yapılmıştır. Ölçünün daha rahat çalınabilmesi için sağ ve sol elde paralel pozisyonlar oluşturulmuştur.

Şekil 3. Prelude, 4. ölçü

Şekil 4'de gösterilen 16'lık değerde, vurgulu çalınması istenen akorları hızlı bir şekilde icra edebilmek için rasgueado tekniğini kullanmak hem etkiyi güçlendirecek hem de daha rahat çalınmasını sağlayacaktır.



Şekil 4. Prelude, 35-38. ölçüler (Scheit, 1959, s. 4)

Prelude'de icracıları teknik açıdan en çok zorlayacak bölüm şüphesiz eserin son ölçüleridir (Şekil 5). Bu bölüm oldukça hızlı ve karmaşık melodik yapılar içerdiğinden, iki el içinde detaylı bir parmak numaralandırması yapılmalıdır. Hem müzikal anlamda bütünlüğü sağlamak hem de icracıya daha rahat çalabilme imkânı sağlamak için Şekil 5'de paralel hareketlere olanak sağlayan bir parmak numaralandırması yapılmıştır.



Şekil 5. Prelude, final bölümü

Air

“Müzik tarihindeki yeri bakımından 16. yüzyıl sonlarından 17. yüzyıl ortalarına dek sürüp gelmiş olan Air, ses için yazılmış bir türdür. Bu türün geliştiği çağda içki şarkıları, oyun şarkıları ve dinsel şarkılar dışında pastoral ve aşk niteliği taşıyan her türlü şarkıya bu ad verilir. (Hodeir, 1992, s. 24)”¹ Bestecinin, eserin diğer bölümlerinde uyguladığı 12-ton tekniği, atonalite, tempo ve ölçü değişimleri gibi öğeler Air'da yer almaz. Şarkı havasındaki bölümün geneli senkopludur ve tonal bir yapıya sahiptir. Prelude ile karşılaştırıldığında, cümle yapısı ve süslemeler ile Barok dönem saray danslarından Sarabande'a benzemektedir. Özellikle bestecinin yoğun biçimde kullandığı mordanlar, eserdeki Barok dönem yazım tarzını güçlendirmektedir (Bu süslemeler şekil 6'da yeşil renk ile belirtilmiştir).

Eser soprano partisinde kısa bir motif ile başlamakta ve ikinci ölçüde karşı motif ortaya çıkmaktadır (Şekil 6). Beşinci ölçüde ise girişteki akorların çevrimleri gelmekte ve bu cümle sol diyez majör akoru ile son bulmaktadır. İlk cümlelerin ardından bölümün başlangıcındaki sol diyez majör ve do diyez majör akorları bir oktav yukarıdan karşımıza çıkmakta fakat bu sefer ana melodi, eserin ilk ölçülerinde gördüğümüz karşı melodiyi duyurmaya başlamakta ve eserin sonuna kadar devam etmektedir (Şekil 6). Genelde melodiye eşlik eden basit akorlar ile süslenmiş bölümde daha önce karşımıza çıkan senkoplu ritimler, üçlemeler, ufak süslemeler, ezgiler tekrar edilmekte ve eser ana tonalitesi olan do diyez majörde son bulmaktadır.

¹ Daha detaylı bir okuma için bkz. Andre HODEIR, (1951). Müzik Türleri ve Biçimleri, çev. İlhan Usmanbaş, 24, İstanbul: İletişim Yayınları.

Lent et bien rythmé

Ana Motif II.....

Karşı Motif

Ana Motif III

très doux

moins doux

cresc.

Şekil 6. Air, 1-9. ölçüler (Scheit, 1959, s.5)

Air İçin Öneriler

Air, hem teknik hem de müzikal açıdan eserin diğer bölümlerinden tamamen farklıdır. Bu bölümün temel zorluğu, akor geçişlerinde ortaya çıkabilecek ses kesilmelerinden ve dolayısıyla eser boyunca devam eden senkopların kaybolmasından kaynaklanmaktadır. Bu yüzden akor geçişleri yavaş ve detaylı bir şekilde çalışılmalı, Özellikle soprano partisindeki melodinin bağlı ve akıcı duyulmasına dikkat edilmelidir.

Plainte

Plainte, Fransızca şikâyet, sitem, yakınma gibi anlamlara gelmektedir. Prelude, Air ya da Gigue gibi bir müzik formu değildir. Plainte bölümü boyunca besteci, Prelude bölümüne benzer bazı tempo değişimleri kullanmıştır. Bu değişimler sırasıyla Sans Lenteur, Quasi Allegro ve Vite şeklindedir.

4/4 lük ölçü sayısındaki bölüm si bemol minör 6 (Bm6) akorları ile başlamaktadır. (Şekil 7) Eser, 6 ölçü boyunca tekrar edilen bu akorlar ve soprano partisindeki melodi ile ilerlemektedir. Simetrik ve düzenli biçimde tekrar eden akorların üzerine gelen melodi, genelde ters zamanlarda ortaya çıkmakta ve sanki doğaçlama yapılmış gibi bir etki bırakmaktadır (Şekil 7'de kırmızı çizgiler ile belirtilmiştir). Bölüm boyunca bu yapı fazla değişiklik göstermeden devam etmektedir.

Sans lenteur B \flat m6

très en dehors

Şekil 7. Plainte, 1-11. ölçüler (Scheit, 1959, s.6)

Şekil 8'de gösterilen final bölümünde besteci Prelude bölümünün bitişinde kullandığı gibi (Şekil 5) 12 ton tekniğini uygulamıştır.



Şekil 8. Plainte final bölümü (Scheit, 1959, s. 7)

Plainte İçin Öneriler

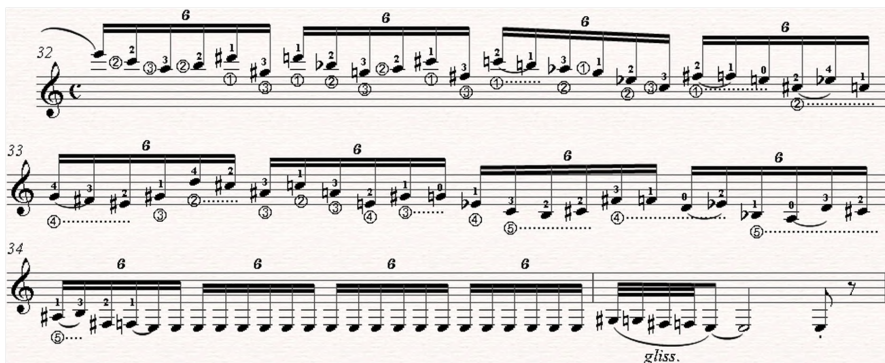
Plainte'nin büyük bölümünde 6 sese kadar çıkan akorlar bulunmaktadır ve legato tekniği çok sık kullanılmıştır. Akorların üzerindeki melodi partisi ise çoğunlukla ters zamanlarda karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada akorların bir arka plan oluşturarak dengeli şekilde çalınmasına ve ana melodini önüne geçmemesine dikkat edilmelidir.

Plainte'nin 20. ölçüsünde başlayan üçlemeler ayrıca ele alınması gerek bölümlerden biridir. Bu bölüm Karl Scheit düzenlemesindeki parmak numaraları ve bağlar ile çalınır, legatolar ve vurgular ters zamanlara denk gelmektedir. Şekil 9'da bu durumu engellemek ve müzikal anlamda bütünlük sağlamak için bağlar ve parmak numaraları düzenlenmiştir. Bu çalışma sayesinde parmak numaraları açısından ölçülerin icrası rahatlamış, müzikal ifadenin korunması daha rahat hale gelmiştir.



Şekil 9. Plainte, 20. ölçü

Şekil 10'da verilen final bölümü teknik anlamda eserin en zor pasajlarını içermektedir. Legato ve arpejlerin birlikte kullanıldığı bölümde, müzikal bütünlüğü korumak ve rahat bir şekilde icra edebilmek için parmak numaralarına iyi karar vermek gerekmektedir. Aynı zamanda pozisyon geçişlerinde ortaya çıkan yanlış vurgulara dikkat edilmelidir. Şekil 10'da bu bölüm için yapılmış parmak numaralandırması yer almaktadır.



Şekil 10. Plainte final bölümü

Comme une Gigue

“Barok dönem saray dansları içerisinde en hareketli ve aceleci olarak icra edilen danstır. 3/8, 6/8 ve ya 12/8’lik tempoda yazılan gigue’ler, besteciler tarafından çoğunlukla süitin son-kapanış bölümü olarak kullanılmıştır. Çok eski bir dans olan gigue’in pek çok milletten geldiği düşünülmektedir. Ancak kabul gören kanı bu dansın İngiliz kökenli olduğudur (Yücel, 2003, s. 12).”

Quatre Pieces Breves’in final bölümü olan Comme une Gigue (Jig gibi) barok dönem İngiliz saray danslarından olan jig üslubunda yazmıştır. 3 zamanlı ölçü sayısındaki eser sırasıyla 6/8, 3/4, 6/8, 9/8 ve 6/8’lik değişimlere uğramaktadır. Tempo değişimleri ise Con moto, Lent, Tempo I ve Plus Lent Tres Declame şeklindedir.

A-B-A formunda yazılan Gigue, 12-ton tekniği etkilerinin görüldüğü 4 ölçülek cümle ile açılmaktadır. (Şekil 11) Bölümün 8, 9 ve 10’uncu ölçülerinde Prelude bölümünde kullanılan müzikal fikirler karşımıza çıkmaktadır (Şekil 11’de yeşil renk ile belirtilmiştir).



Şekil 11. Comme une Gigue, 1-10 ölçüler (Scheit, 1959, s. 8)

Başlangıçta tek sesli olarak verilen cümle, ilerleyen ölçülerde (17-20) bölünerek çift sesli hale getirilmiştir. 27-31. ölçüler arasında ise tema bu sefer farklı tonalitede ve oktavda kendini hatırlatmaktadır (Şekil 12).



Şekil 12. Comme une Gigue, 17-33. ölçüler (Scheit, 1959, s.8)

B bölümü boyunca eser pedal mi sesi üzerinde gelişme göstermektedir ve özellikle Prelude bölümündeki motifler farklı oktavlarda karşımıza çıkmaktadır (Şekil 13).



Şekil 13. Comme une Gigue, 50-60. ölçüler (Scheit, 1959, s.9)

Gelişme bölümünün ardından eser tekrar A tempoya dönmekte ve 18 ölçü boyunca giriş bölümünü aynen tekrar etmektedir. 18 ölçülük tekrarın ardından ani bir şekilde bestecinin plus lent tres declame (ağır şekilde, çok güçlü bağırır gibi) olarak belirttiği 6/8'lik final bölümü gelmekte ve eser Prelude bölümünün finalindeki yapıya benzer bir şekilde son bulmaktadır.

Comme Une Gigue İçin Öneriler

Comme une Gigue, hızlı tempo içerisinde seslendirilmesi istenen karmaşık çoksesli cümleleri ve pozisyon atlamaları ile eserin diğer bölümlerine nazaran teknik anlamda daha fazla ustalık gerektirmektedir. Örneğin temanın bölündüğü 17. ölçüde başlayan ve 8 ölçü boyunca devam eden çoksesli yapıda iki melodinin de aynı anda devam ederken hiçbir sesin zamanından önce kesilmemesi gerekmektedir (Şekil 14). Bu yüzden partiler mutlaka ayrı çalışılmalı ve birleştirilmelidir. Şekil 14'de çift sesli hale gelen tema kırmızı ve turuncu çizgilerle belirtilmiştir.



Şekil 14. Comme une Gigue, 17-24. ölçüler (Scheit, 1959, s. 8)

Gigue'in özellikle müzikal anlamda en dikkatli olunması gereken bölümü şüphesiz gelişme bölümünde karşımıza çıkan mi pedal ses hâkimiyetindeki cümlelerdir. Bu bölümde pedal seslerin arasına giren sus işaretleri çoğu zaman dengeli ve vurgusuz çalmayı zorlaştırmaktadır. Bu nedenle bölümün, atak bir şekilde çalınmadan seslendirilmesine ve 6. teldeki notaların dengeli bir arka plan oluşturmasına özen gösterilmelidir.

Comme une Gigue bölümünün finali, besteci tarafından "plus lent tres declame" (ağır şekilde ve çok güçlü bağırır gibi) olarak belirtilmiştir (Şekil 15). Oldukça kuvvetli bir şekilde çalınması gereken bu ölçülerin icrası sırasında tellerin aşırı kuvvetle çekilmesi sonucu seslerin çatlamamasına dikkat edilmeli, kullanılan enstrümanın ses kapasitesi dikkate alınmalıdır.



Şekil 15. Comme une Gigue final bölümü (Scheit, 1959, s. 10)

Sonuç

Bir eseri etkili bir şekilde yorumlayabilmek için sadece teknik hâkimiyetin yeterli olmadığı bilinen bir gerçektir. Bestecinin yazım tarzını ve onu etkileyen durumları, eserin nasıl bestelendiğini, armonik açıdan neler içerdiğini ve nasıl bir yazım tekniği kullanıldığının farkında olmak ise şüphesiz büyük önem taşımaktadır. Eser hakkında kültürel birikime sahip olmak ve bu bilgiler donanımında bir eseri çalışmaya başlamak her yorumcunun edinmesi gereken bir alışkanlıktır. Bu amaçla, çalışmada öncelikle besteci Frank Martin'in yaşamı, bulunmuş olduğu müzikal ortam ve eserin bestelenme sürecine etki eden durumlardan bahsedilmiştir. Daha sonra Quatre Pieces Breves'in müzikal bir analizi yapılmış ve icra etmek isteyenlerin karşılaşılabileceği teknik problemler analiz edilmiş ve çözüm önerileri sunulmuştur.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Serkan AĞIR 0000-0001-9070-3241

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Ağır, S. (2012). *Frank Martin'in "Quatre Pieces Breves" İsimli Solo Gitar Eserinin Teknik ve Müzikal Açıdan İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Cooke, M., (1990). Frank Martin's Early Development. *Musical Times*, 131, 473-478. <https://doi.org/10.2307/1193659>
- Evans T., & Evans M. (1977). *Guitars*. New York, Paddington Press.
- Hodeir, A. (1992). *Müzik Türleri ve Biçimleri* (İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Jonkers, H. (July, 1997). The Guitar in Switzerland. *Classical Guitar*, 11, 14-21.
- de Kloe, J. (Summer, 1993). Frank Martin's Quatre Pieces Breves: A Comparative Study of the Available Sources. *Soundboard*, 20, 19-27.
- McCabe, B. P. (2000). *A Performer's Guide and New Critical Edition of Frank Martin's Quatre pièces brèves* (Doctoral dissertation, The University of Arizona). Retrieved from <https://repository.arizona.edu/handle/10150/298797>
- Palmer, T. (1983). *Julian Bream - A Life On The Road*. New York, Franklin Watts.
- Scheit, K. (1959). *Frank Martin, Quatre Pieces Breves*. Wien, Universal Edition.
- Skulsky, A. (1949). Frank Martin- A Clear Understanding of His Ideals of Expression. *Musical America*, 69, 8-18.
- Sözer, V. (1996). *Müzik/Ansiklopedik Sözlük (4.bs)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yücel, M. (2003). *Rönesans ve Barok Dönem Dans Formlarının Çalgı Eğitimindeki Yeri ve Önemi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

İnternet Kaynakları

<https://www.frankmartin.org>

<https://www.singers.com/bio/4092>

Atıf Biçimi / How cite this article

Ağır, S. (2024). Analysis and Performance Suggestions of Frank Martin's Quatre Pieces Breves. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 437–448. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1557271>

Graphical Analysis of Golden Ratio on Selected Works of Western Music*

Batı Müziğinden Seçilmiş Eserlerde Altın Oranın Grafik Analizi

Sonat MUTVER¹ 

¹University of İstanbul, State Conservatory, Department of Music, İstanbul, Türkiye

Corresponding author/

Sorumlu yazar : Sonat MUTVER

E-mail / E-posta : sonatmutver@gmail.com

*This work is derived from Master's Thesis of Sonat Mutver titled "Müzikte Altın Oran"/ "Golden ratio in Music"

ABSTRACT

The Golden Ratio is the key to achieving structural, functional and aesthetic balance and harmony in works of art. It is clear from the examples in nature and art that form and function are closely related. Given the lack of analysis on musical works from different periods of western classical music, it is challenging to find studies on the subject. This study fulfils this purpose by presenting the golden ratio on works from various periods with different musical approaches of western classical music and offering a method for analysing the golden ratio in such musical works. The method is a graphical representation of the whole of the music. It overcomes the problem that music cannot be seen as a whole, such as an architectural plan, at a single glance. This is because music writing uses temporally sequential units and often more than one page. The divisions of the golden ratio can be shown on a musical graphic that fits on a standard page width. This allows part-whole relationships to be clearly analysed.

Keywords: Music, composition, golden ratio, musical form, music analysis

ÖZ

Altın Oran, sanat eserlerinin yapısal, işlevsel ve estetik anlamda dengeli ve uyumlu oluşlarında belirleyici bir etkidir. Doğadaki ve sanattaki örnekleri düşünüldüğünde biçim ve işlevin, birbirleri ile sıkı sıkıya ilişkili oldukları görülür. Müzik eserlerindeki varlığı, üzerinde az çalışılmış bir konu olduğundan klasik batı müziğinin farklı dönemlere ait eserler üzerinde yapılmış analizler bulmak güçtür. Bu çalışma, bu amacı yerine getirmek üzere hem klasik batı müziğinin çeşitli dönemlerindeki farklı müzikal yaklaşımlar sergileyen eserler üzerinde altın oranı göstermeye hem de altın oranın klasik batı müziği yapıtlarında ne şekilde incelenebileceğine dair bir yöntem sunmaktadır. Söz konusu yöntem, müzik yazısının zamansal olarak sıralı birimler halinde ve sıklıkla birden fazla sayfa kullanması sebebiyle, müziğin örneğin bir mimari plan gibi bir bütün halinde, tek bakışta görülememesi sorununu aşmak amacıyla geliştirilmiş müziğin tümünü kapsayan grafik bir temsildir. Böylelikle altın orana ait bölmeler standart sayfa genişliğine sığan bir müzikal grafik üzerinde gösterilebilmekte, bu sayede parça bütün ilişkileri net bir şekilde incelenebilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, kompozisyon, altın oran, müzikal form, müzik analizi

Submitted / Başvuru : 29.09.2024

Revision Requested /
Revizyon Talebi : 13.11.2024

Last Revision Received /
Son Revizyon : 16.11.2024

Accepted / Kabul : 23.11.2024

Online Yayın /
Published Online : 04.12.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

INTRODUCTION

The Golden Ratio is not a recent invention; it is a phenomenon that has been observed throughout history. As Bergil (1992, p. 117) notes, it has been known to mankind since ancient times. As will be seen throughout this study, research carried out in the 20th century has helped us to better understand its causes, results and effects on music, and it has become a topic of increasing interest.

It is not known when the Golden Ratio was first consciously used by composers of western classical music. However, those who make various claims on this subject may not fully grasp the essence of the subject. For example, in an article by Ruth Tatlow on the use of the Golden Ratio in musical compositions, the fact that there is no book on the Golden Ratio in any of the libraries that Bach had access to during his lifetime is presented as evidence that Bach did not know the Golden Ratio. (Tatlow, 2006).

The Golden Ratio (or Golden Section) is a fundamental concept in western music, yet musicians are largely unaware of its significance. This study demonstrates that the Golden Ratio is a fundamental element in the establishment of musical form and formal functions, whether it is a conscious or unconscious process. It is evident that the Golden Ratio can be applied not only to formal sections but also to functional units such as tone and tempo changes, culmination, and unexpected pauses (medial Caesurae), which are the most striking elements of musical expression. The word 'section' which is used alternatively to 'ratio' is important because the so called golden sections refer to the points of exposition, development and recapitulation, which are the basic divisions in all musical works of classical western music.

According to artists such as Goethe, Oscar Wilde, and Delacroix, art is a superior form of expression to that of nature (Kandinsky, 2001, p. 130). This assertion is, to some extent, accurate. There is a consensus that nature itself constitutes a work of art, regardless of whether or not a creator is involved. It can be concluded that artistic forms and expressions imitate a larger and more inclusive art form within which they exist.

In his book, *Art, An Introduction*, Dale G. Cleaver offers the following insights on the Golden Ratio:

"Proportion, which concerns the dimensional relationship between parts, is a fundamental aspect of rhythm and balance. The reason why some arrangements of rhythm and balance are more satisfying than others can be partly attributed to the concept of proportion. Throughout history, various theories of proportions have emerged, which are claimed to form the basis of satisfying proportions. The most famous of these ratios is the Golden Ratio, whose mathematical value cannot be expressed as a rational number but can be easily determined by geometric method" (Bergil, 1992, p.115).

Definition of Golden Ratio

"The proportion $a : b = \varphi$ is one of the best characterized phenomena in natural geometry, because of the universality of its ratio as $a/b = \varphi$ ($\approx 1.6180339...$), and is found as general trend, for instance, in the anatomy of animals—including humans; as well as in many plants, especially in a large variety of phanerogams. The golden ratio appears in an enormous diversity of human expressions—in conscious or unconscious usages—through many forms of written language, visual design, painting, sculpture, architecture and music. Most of authors who have studied this topic, including Ghyka (1927, 1931), Huntley (1970), Doczi (1981), Schroeder (1991) and Livio (2002), also explain aspects of structural proportion in terms of characteristic constructivism in organic and inorganic forms, and even as a core issue in crystallography, after one of the first modern treatises on the subject, published by J.D. Bernal (1926)" (Pareyon, 2011, p. 320).

Golden Ratio is described as ratio of two quantities is the same as the ratio of their sum to the larger of the two quantities. Whether the golden ratio is also related to the Fibonacci and Lucas sequences, which are based on the idea that the sum of the previous two numbers gives the following number, analyses are based on geometric ratios rather than the number sequence relations (Bergil, 1992, p. 60).

In the 3rd-century BC treatise 'Stokheia' (Elements) by Euclid of Alexandria, who is regarded as the most influential mathematician of all time, the division of a line by an extreme and average ratio is discussed. Euclid elucidates this division in the case where the ratio of the whole line to the larger part is equal to the ratio of the larger part to the smaller. Indeed, the history of such a division or ratio can be traced back to 3000 BC, to the Egyptian civilisation. It is asserted that this ratio was introduced to the Greek world by Pythagoras and his followers (Bergil, 1992, p. 3).

This ratio, initially delineated by Luca Pacioli (1445-1515) in his 1509 treatise *De Divina Proportione* (The Divine Proportion), was subsequently designated "Sectio Aurea." The term 'Golden Ratio' was first used by Leonardo da Vinci, who prepared drawings for the book of the same name and was also the father of the idea of the book. This name has been used ever since (Stakhov, 2007).

If a line AB is divided from any point C in such a way as to give the proportion $AB/AC = AC/CB$, then C is defined as the 'golden section' of AB. The ratio or value of AB/AC and AC/CB forming this proportion is then defined as the Golden Ratio that can be seen in figure 1 (Bergil, 1992, p. 3).



Figure 1. Golden Section

If $AC=x$ and $CB=1$ on the line AB , the proportion $AB/AC = AC/CB$ can be written as follows

$$:x+1/x = x/1$$

With this equation, the following quadratic equation is obtained:

$$x+1 = x^2, x^2-x-1 = 0$$

Since $AC/CB = x/1 = x = \text{Golden Ratio}$ in this equation, the mathematical formula giving the roots of the equation is used to find the numerical value of the Golden Ratio. When the formula is solved for the value x , the following equation and the numerical value of the Golden Ratio are obtained:

$$\frac{\sqrt{5}+1}{2}=1,618$$

The inverse or negative value of the Golden Ratio is 0.618. When the value of the Golden Ratio is compared with its inverse value, several unique features emerge. In the whole world of numbers, 1,618 is unique in these unprecedented properties. 1,618 is the only number that turns into its inverse value when 1 is subtracted from it:

$$1,618-1 = 1/1,618 = 0,618$$

The Golden Ratio is the only number that gives its square when 1 is added to it:

$$1,618+1 = 2,618 = (1,618)^2$$

From the early 20th century onwards, the Golden Ratio was represented by the 21st letter of the Greek alphabet, 'φ' (phi), the first letter of the name of the famous Greek sculptor Phidias, who lived in the 5th century BC. (Ergil, 1992, p. 6).

The examples so far and the equations expressed in Phi can be summarised by this symbol:

$$\phi = 1,618$$

$$1/\phi = 0,618$$

$$\phi^2 = 2,618$$

$$\phi+1 = \phi^2$$

$$2\phi = 3,236$$

$$2\phi-1 = \sqrt{5} = 2,236$$

Explanation of the analyses

The objective of this study was to undertake a comprehensive analysis of the western music composers' works which are mainly chosen from baroque to early twentieth century. As can be observed, the Golden Ratio can be defined, in its most basic sense, as the ratio of a part to a whole. However, musical notation is necessary to perceive music as a series of notes, provided that the entire composition is not perceived simultaneously. Furthermore, its temporal structure engages the memory. The most straightforward method for visualising the components of a musical work is to represent it graphically. This approach allows for the illustration of dynamics, a crucial aspect of music, and provides a visual representation of silences and dynamic shifts. To this end, the audio recordings of the selected works were transformed into graphic narratives using software capable of processing sound waves. These graphics were then subjected to analysis.

Another tool is the digital Golden Ratio ruler, designated as the 'Altrise Golden Section'. This ruler has been employed to identify time-related Golden Sections on the sound wave, and to validate analyses based on measurement calculations. Nevertheless, in a small number of cases, the visual compatibility with the result has been minimally affected by the interpretations of the performers or conductors, which, to some extent, are not contingent on the score itself. To illustrate, in a given piece of music, if the performer were to alter the tempo significantly in a manner that is not indicated in the score or were to play a passage with greater intensity than is written, the sound wave would reflect this change, or the relevant musical moment may shift slightly out of alignment with the original intention. Nevertheless, as the result is only marginally affected and the calculations are based on the score, this infrequent occurrence does not impede sound analysis. Additionally, the Golden Sections depicted in the analyses are also displayed in the scores of the corresponding works, employing the same color convention, to enhance the analysis process.

The Altrise Golden Section Ruler is a software program that can be hovered over any graphic or image on the screen. It has a transparent interface with adjustable dimensions. In this manner, the program can be positioned at the edges of the image, allowing the user to identify all the golden sections in a vertical or horizontal orientation. In this study, the

images were utilized in a temporal manner, as they represent the sound waveforms of the related works. The golden sections obtained with this program were represented on the musical notation with the same color as the corresponding measures were represented on the graph.

The works of western music under consideration exhibit multiple significant structural elements, which align with the golden sections observed in both the musical piece and the corresponding sound waveform. Given that the golden section on the horizontal axis is approximately $3/2$ of the length, this method can be practically applied as follows: digital music players typically display a bar indicating the duration and progression of the track, along with the total duration at the end. Since $3/2$ of the total duration approximates the golden section, it is relatively straightforward to discern the fundamental golden section and the anticipated structural components, if not the complete sections. As will be demonstrated in the analyses, these expected elements are predominantly recapitulations, instrumental cadences and tonic key modulations.

The selected well-known works of classical western music were chosen for analysis based on their established reputations. The role of golden section on the structural elements of music is also investigated through new studies, with a particular focus on contemporary music and composers.

“With the spread of serial techniques, the Fibonacci sequence became a common compositional tool. Along with works by Xenakis and Stockhausen, the Fibonacci sequence may also be recognized in the serial compositions of Luigi Nono, Ernst Kşenek and many others. Applications of this and similar arithmetic series to the parameters of music represent an easy way to achieve proportionality and a dynamic sort of symmetry, balancing between the traditional strict symmetry and its unpredictable opposite. By the end of the 20th century the Golden Section and the Fibonacci sequence have become legitimate parts of the Western compositional practice and found their place in numerous specialist writings, as well as in a range of composition textbooks.” (Zuvela, 2011, p. 277).

The graphical analysis method developed provides a rapid and effective means of identifying the fundamental structural divisions present in any musical work, with particular efficacy in the case of works exhibiting conventional formal patterns, such as sonata-allegro and rondo forms. Furthermore, it offers a straightforward approach to tracing the structures of works that deviate from these established forms, providing a clear temporal construct upon which these structures can be easily mapped. In addition to the performers, the composer candidates are afforded the opportunity to construct the musical structure with relative ease during the composition process. They are also able to judge and compare their works with the masterpieces of classical western music.

J. S. Bach BWV 537 Fantasia and Fugue Analysis

The Fantasy is structured in the form of an AB A¹B¹B¹, with two intertwined themes. The initial AB, which commences with a pedal on the C, is modulated to G minor, the dominant key, in measure 19 and concludes in a tense adagio in measure 21. A¹ commences in G minor in measure 21, this time on the G pedal, and connects to B¹ in measure 30. However, in contrast to B, B¹ is in G minor, and this time it is the beginning of a rising tension. Measure 30 marks the beginning of a continuous tension that will persist until the end of the piece. The fantasy concludes with a brief coda and half cadences in measure 48.

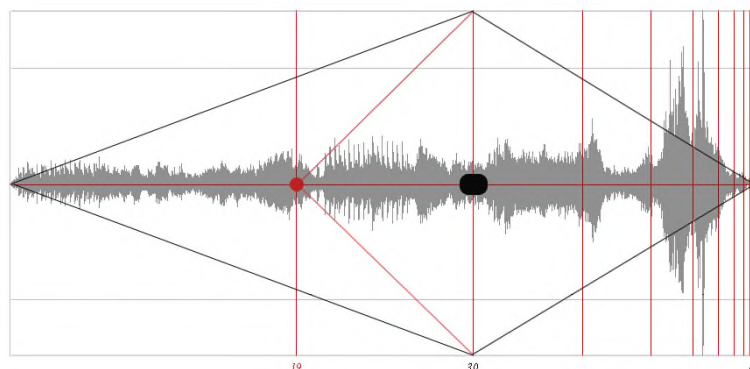


Figure 2. BWV 537 Fantasy Analysis

As illustrated in Figure 2, measures 19 and 30 represent the musical turning points, wherein the attractor tone of C minor is accentuated. It is also noteworthy that measure 30 represents the Golden Section of the Fantasy ($48/30 = \phi$), while measure 19 is the reverse Golden Section ($48/19 = \sim \phi^2$). As can be observed on the score (fig. 3), these are the points at which the tonal axis-gravitational relations are established, and new melodic divisions emerge. Above mentioned points can be seen through bars on figure 3.

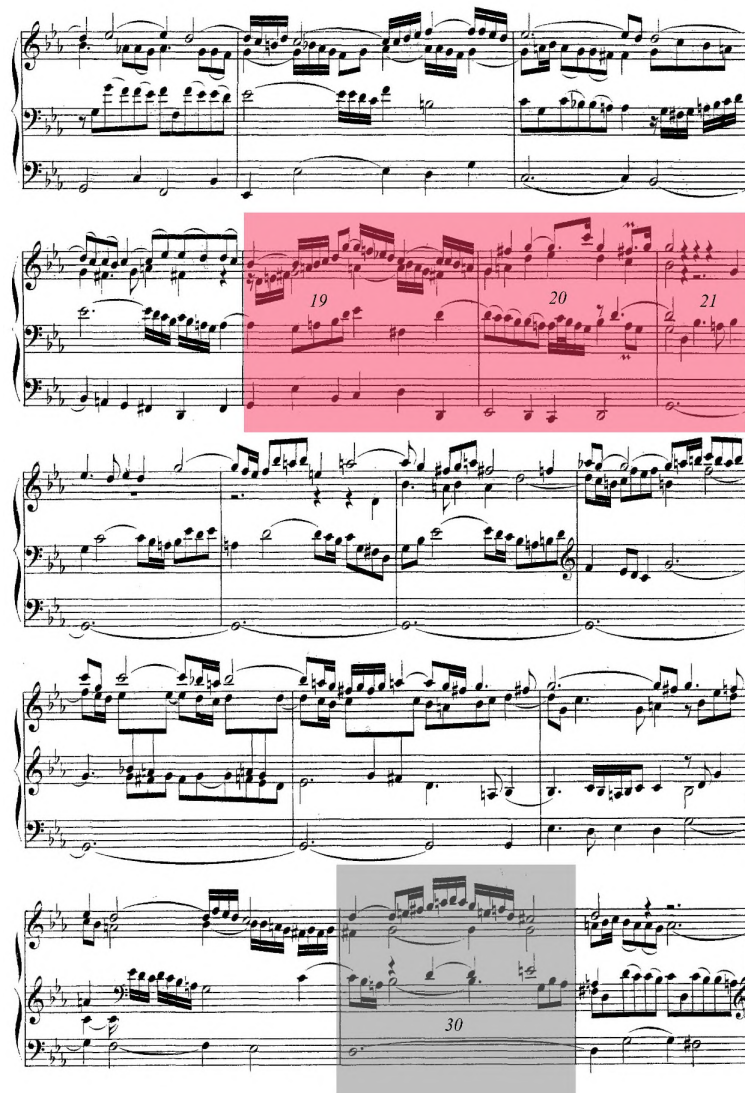


Figure 3. BWV 537 Fantasy Sheet Music

The Fugue is founded upon a dynamic and heroic theme, characterised by a rhythmic motif of repeated notes. Subsequent to the exposition, the subject and countersubject persist in entering continuously in both axis and recessive tones. The development section commences at a later point than anticipated, only in measure 58.

In contrast to the theme, the development section is constructed on a thematic material based on a chromatic ascent in second notes. Despite the presence of numerous diatonic elements as a consequence of the harmonisation of the chromatic ascent, the development commences in C minor and subsequently establishes a connection with the dominant tone, G minor, through a cadence in measure 78.

The second part of the development places an emphasis on G minor, the tonality of the fugue, and builds up a progressively increasing tension until it reaches its zenith in measure 102 with a trill occurring simultaneously in the soprano, alto and tenor parts. In measure 104, the technique of stretto is initiated with the fugue theme being heard once more in the main tone (dux). The Fugue reaches its conclusion in measure 131 with a brief coda, which follows a four-measure pedal point on G.

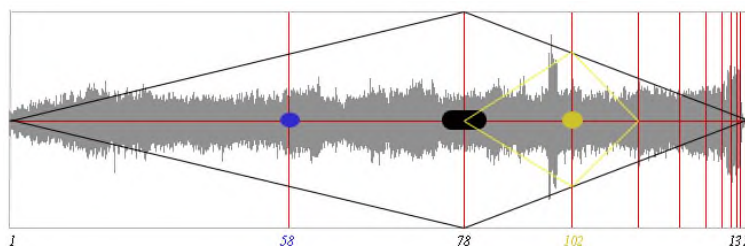


Figure 4. BWV 537 Fugue Analysis

Figure 4 illustrates that measure 78 represents the moment of tension in the second part of the development, preparing the climax to be reached in Measure 102. Additionally, Measure 78 can be identified as the Golden Section of the Fugue, with a ratio of 131:78, which is equivalent to the Golden Ratio (ϕ).

Measure 102, representing the culmination of the fugue, is situated within the Golden Section of the entire fugue, spanning from the development beginning in Measure 58 to the conclusion of the fugue. This placement is determined by an error of one measure ($131-58/1,618+58 = 103$). Indeed, depending on whether the beginning (102) or the end (103) of the climax is to be taken into account, the one-measure discrepancy can be disregarded. Measure 58 can be considered as approximately reverse Golden Section. These can be seen on score a figure 5 and 6.

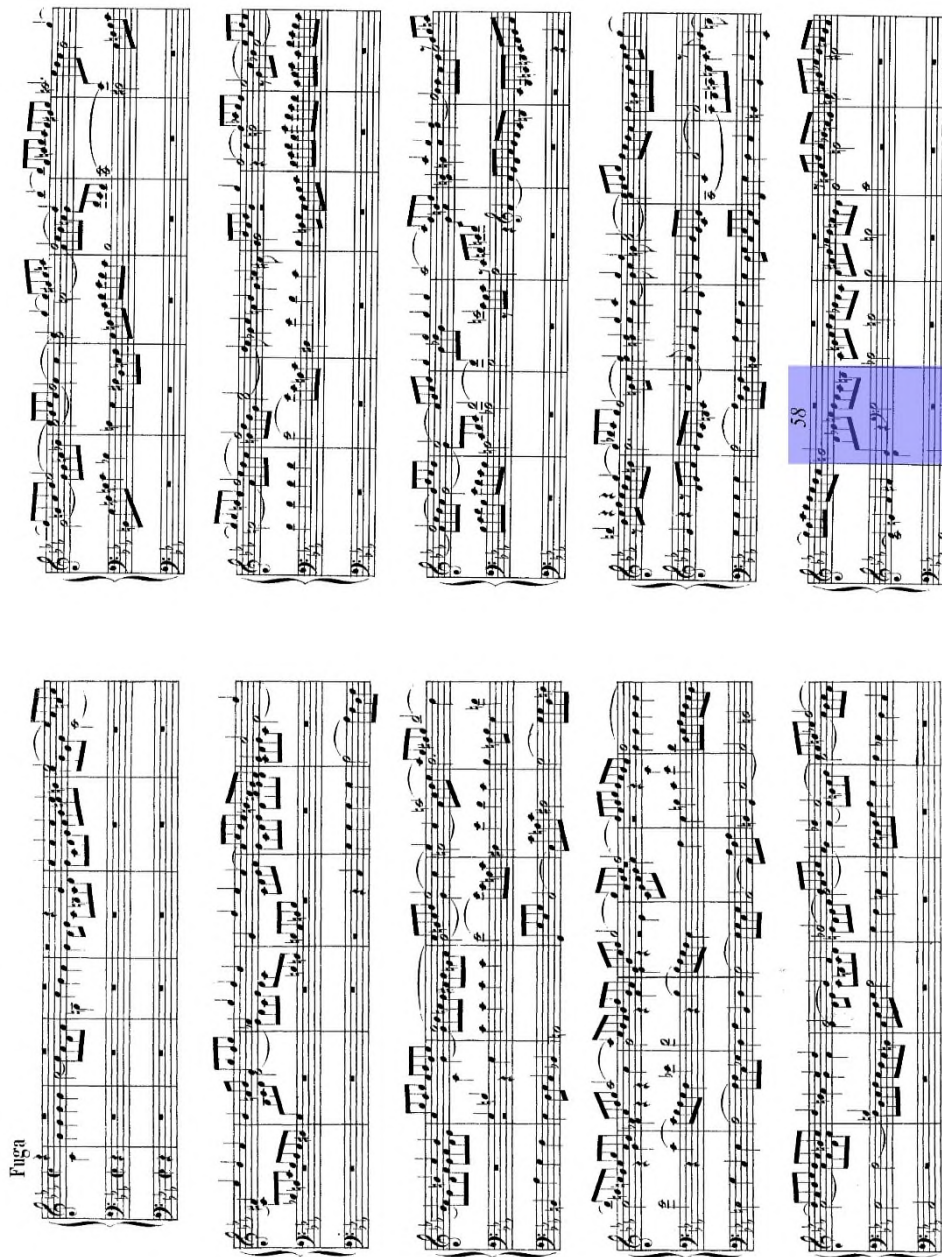


Figure 5. BWV 537 Fugue Sheet Music 1

Figure 6. BWV 537 Fugue Sheet Music 2

Mozart Requiem “Requiem aeternam” K 626

The piece commences with a fugato introduction, initially presented by the orchestra and subsequently by the choir. At measure 21, a second homophonic division commences in C major, featuring a soprano solo. In measure 32, the principal theme is reintroduced, and in measure 34, with the addition of the basses and polyphonic writing, the development section commences, accompanied by an increase in tension towards the climax, which is reached in measure 41. The culmination of the piece, occurring in measure 41, is emphasized by the highest A note in the sopranos, which is followed by the completion of the movement with strong chords in measure 43. The tension gradually decreases until measure 46, where it reaches its zenith, before gradually dissipating until the piece reaches its conclusion in measure 48. This is marked by a short coda connecting to the Kyrie on a half-step.

The intertwined Golden Chapters are readily discernible in Figure 7. In measure 32, the moment when the main theme returns in G minor, the tone of the lower register constitutes approximately the Golden Section of the piece ($48/32 = 1.5$). Measure 21 is in the Golden Section of the whole, from the beginning of the music to the introduction of the basses in measure 34 ($34/21 = \phi$).

The main theme and the Golden Section of the final section, which connects to the codas in measure 46, represents the culmination of the piece, reaching its zenith in measure 41 ($46-32/1,618+32 = 40.6$). Ultimately, the Golden Section between the culmination reached in measure 41 and the conclusion of the piece, measure 48, serves to connect the codas with the half-stay in measure 46 ($48-41/1,618+41 = 45.3$).

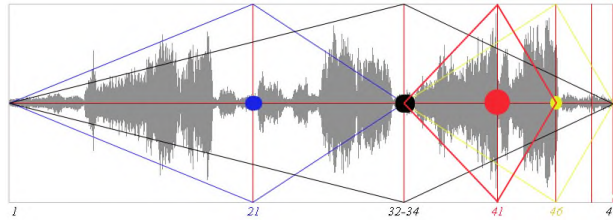


Figure 7. K626 Requiem Aeternam Analysis

All these Golden Ratio relationships can also be followed on the sheet music in Figure 8.

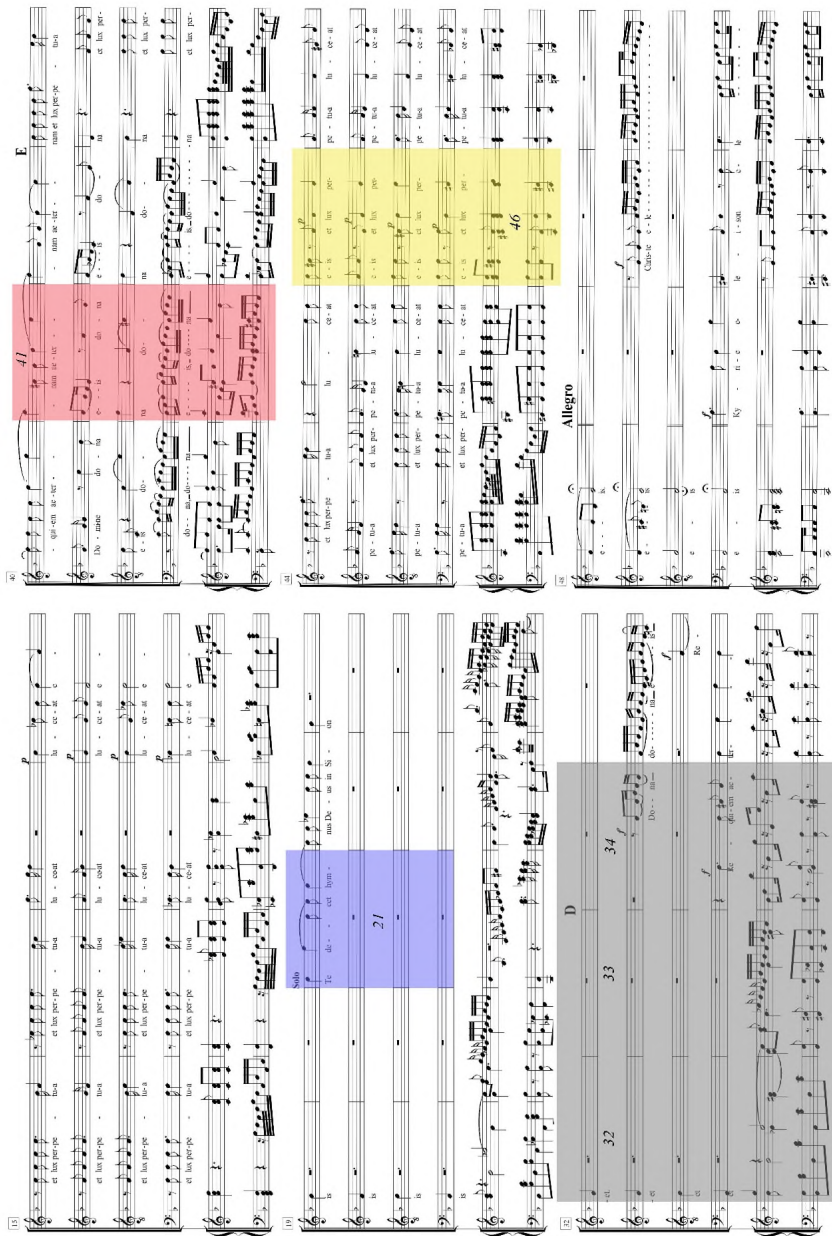


Figure 8. K626 Requiem aeternam Sheet Music

Johannes Brahms Concerto for Piano and Orchestra No:1 .Op.15

The movement reaches its conclusion in Measure 192, following the initial presentation of the primary theme group and the subsequent introduction of the secondary theme in F Major in Measure 157. The exposition then reaches its end in Measure 226. The subsequent development section is relatively brief but progresses through the skillful use of thematic material, reaching a climax of increasing tension before reconnecting to the re-exposition in Measure 310.

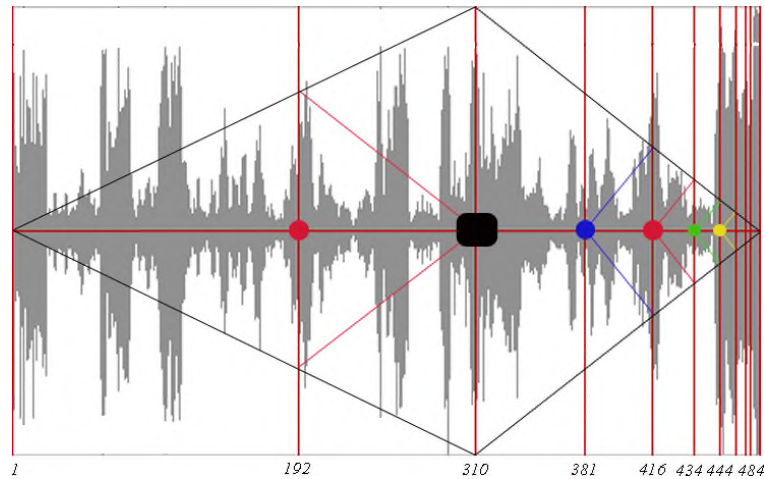


Figure 9. Op.15 1st Episode Analysis

As illustrated in Figure 9 and detailed in the accompanying score, all these measures are intertwined with Golden Sections. 299. The tension and crescendo that begins in measure 299 is concluded in measure 310, after which the exposition recommences in the Golden Section ($484/310 = 1.57$). Measure 192, which marks the commencement of the closing section of the exposition, is situated within the Golden Section of the exposition ($310/192 = 1.6$).

The Golden Section of the re-setting in measure 416 serves the same function as measure 192 ($484-310/1,618+310 = 417$). The re-setting of the second theme in measure 381 is situated approximately in the Golden Section of the re-setting up to the closing section ($416-310/1,618+310 = 375$). It is evident that other significant points are also situated within the approximate Golden Section. Figure 10-12 illustrates these golden points on score.

The image displays a page of sheet music for Op. 15 1st Episode. The page is divided into two systems. The top system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Bb) (Klar. (B)), Bassoon (Fag.), Horn (D) (Hr. (D)), Horn (Bb) (Hr. (B)), Trumpet (D) (Tpt. (D)), Percussion (Pk.), Piano (Klav.), 1st Violin (1. Viol.), 2nd Violin (2. Viol.), Bass (Br.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (K.-B.). The bottom system includes staves for Piano (Klav.), 1st Violin (1. Viol.), 2nd Violin (2. Viol.), Bass (Br.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (K.-B.). The music is in 3/4 time and features various dynamics and articulations. A red highlight covers measures 192-194, and a grey highlight covers measures 310-312. The page is marked with '188' and '192' at the beginning of the systems, and '310' at the end of the second system. The page is also marked with 'E' in a box at the end of the second system.

Figure 10. Op.15 1st Episode Sheet Music 1

The image displays two pages of musical notation for the first episode of Op. 15. The top page (measures 412-418) features a full orchestral score with parts for Flute, Oboe, Clarinet (B), Bassoon, Piano, Violin I and II, Trombone, Viola, and Cello/Double Bass. A red rectangular highlight covers measures 416, 417, and 418. The bottom page (measures 381-396) includes parts for Oboe, Bassoon, Horns I and II, Piano, Violin I and II, Trombone, and Cello/Double Bass. A blue rectangular highlight covers measures 387 and 388. The score includes various musical notations such as dynamics (cresc., dim., p, mf, f), articulation (accents), and performance instructions like 'Poco più moderato'.

Figure 11. Op.15 1st Episode Sheet Music 2

427 1.
Hr. 1 (D) 2.
Klav.
1Viol.
2Viol.
Br.
Vel.
K.-B.

430
Klav.
1Viol.
2Viol.
Br.
Vel.
K.-B.

434 1. Solo
Hr. 1 (D) 2.
Klav.
1Viol.
2Viol.
Br.
Vel.
K.-B.

438 1. 2.
Hr. 1 (D) 2.
Pk.
Klav.
Vel.
K.-B.

444 Tempo più animato
Klav.

449
Fl.
Ob.
Klar. (B)
Fag.
Hr. 1 (D) 2.
Tpt. (D)
Pk.
Klav.
1Viol.
2Viol.
Br.
Vel.
K.-B.

Figure 12. Op.15 1st Episode Sheet Music 3

Frederic Chopin Etude No: 11 Op. 25

This etude, also known as 'The Winter Wind', is one of the most accomplished and sonorous pieces of Chopin's piano music. Figure 13 illustrates a peculiar phenomenon: the analytical approach does not commence at the piece's outset. When the entire work is subjected to analysis, a structural imbalance in accordance with the Golden Ratio becomes evident. However, the addition of the four-bar introductory passage in a slow tempo by Chopin subsequent to the initial composition helps to resolve this issue. Consequently, this introductory passage will be excluded from the analytical process.

The piece is structured around a single theme, with an accompaniment consisting of descending chromatic broken chords in the right hand. It then progresses with an energetic and rhythmic continuity, which is interrupted by an unexpected chromatic march that begins in measure 53. This interruption serves to heighten the suspense and tension, acquiring significance upon the return to the principal tone and theme. It represents the most noteworthy moment in the piece. As illustrated in Figures 13 and 14, this point, specifically measure 53, represents the Golden Section of the 88-measure etude, with a ratio of $88/53 = \phi$.

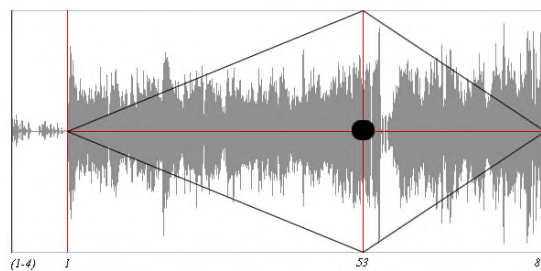


Figure 13. Op.25 no:11 Analysis



Figure 14. Op.25 no:11 Sheet Music

Franz Liszt Sonata in B Minor

The Sonata in B minor, completed in February 1853, constitutes one of the most distinctive formal contributions to 19th-century music. In addition to the incorporation of multiple sonata movements into a single composition, the work exhibits an unconventional and innovative approach to form. Specifically, the Sonata Form (exposition-development-sequel) is distributed across the four movements, with the form based on two simultaneous functions. This approach to form is reminiscent of that seen in Schoenberg’s first chamber symphony, which emerged approximately fifty years later.

Prior to analysing the Golden Ratio, it is essential to undertake a detailed examination of the thematic elements within the work. This will facilitate a comprehensive understanding of the intricate structural nuances. The majority of the structure is derived from a series of minor thematic cavities that are discernible in the introduction but do not indicate the presence of a tonal center. The initial material, the descending melody in the Gypsy scale, is employed at structurally pivotal points in the piece, in a manner evocative of the pitch at the conclusion of the scene. The initial thematic elements can be analysed in figure 15-17.



Figure 15. Initial Thematic Elements

Initial thematic elements the initial theme, which exemplifies Liszt’s thematic metamorphosis technique and accentuates the axis tone, is also derived from the second and third compartments.



Figure 16. Theme 1

The second theme group’s themes also emerge from the relative major introductory theme.



Figure 17. Other Themes

In consideration of these themes and structural material, the principal moments of the work and the relationships to the Golden Ratio can be demonstrated. Following the introduction and exposition (which commences in measure 32 and concludes in measure 331), the development in F-sharp major begins. Additionally, the development fulfils the function of the slow second movement within the broader context of the sonata conception. Composed in the same key as the slow movement Sonata (which may have had a religious significance for Liszt), 'Paradiso', from Liszt's Dante, this movement is linked to a fugato featuring a theme from the second and third sections, evoking Beethoven. The formal flexibility of the work makes it challenging to ascertain whether the fugato represents the start of a third movement or a reintroduction with a distinct formal structure.

Although the arrival of the main theme in measure 533 in the key of B minor requires the fugato to be treated as a third movement (in a similar manner to the scherzos of sonatas), aural perception of the fugato is such that it is heard as the antecedent of the recapitulation, with the latter being regarded as part of the former. Furthermore, in a considerable number of recordings, the work is divided into three movements.

The remarkable second theme of the second theme group arrives in measure 616, following the arrival of the main theme. The reintroduction is connected to the section where the coda, the most enthusiastic and joyful moment of the work, begins in measure 682. After the second eye in measure 729 and the opening theme in measure 750, the work ends in measure 760.

Figure 18 clearly shows that all these measures and key moments are in the Golden Section of the piece. Measure 331 is the approximate inverse Golden Section ($760 \div 331 = 2.3$), while measure 460 is the exact Golden Section ($760 \div 460 = 1.652$) and all are shown on score at figures 19-21.

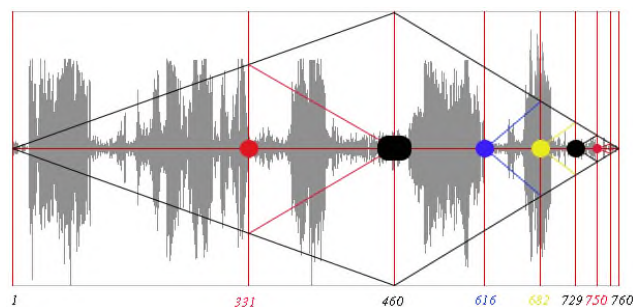


Figure 18. Sonata in B Minor Analysis

The image displays two pages of sheet music for a Sonata in B Minor. The top page (left) features a section marked *pendentost* with *ppp* dynamics. The bottom page (left) includes markings for *energico*, *marcato*, *poco a poco diminuendo*, *ritenuto*, *molto*, and *Andante sostenuto*. The right page (top) is marked *Allegro energico* with a tempo of 460 and *pp* dynamics. The right page (bottom) is marked *Andante sostenuto* with a tempo of 331 and *ppp* dynamics, including the instruction *una corda*. The music is written in treble and bass clefs with various rhythmic values and articulations.

Figure 19. Sonata in B Minor Sheet Music 1

The image displays a page of sheet music for the Sonata in B Minor, arranged in two columns. The left column contains measures 600-616, and the right column contains measures 617-682. Two sections are highlighted with colored boxes:

- Yellow box (measures 682-684):** This section is marked *Prestissimo.* and *ff*. It includes the instruction *Andoso assai* and the measure number 682.
- Blue box (measures 616-618):** This section is marked *cantando espress. senza slentare* and *p*. It includes the measure number 616.

Other markings and features include *Presto.* at the beginning of the right column, *accenuato il canto mf* in the first measure of the left column, and *dimin.* at the end of the right column. The score is written for piano and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figure 20. Sonata in B Minor Sheet Music 2

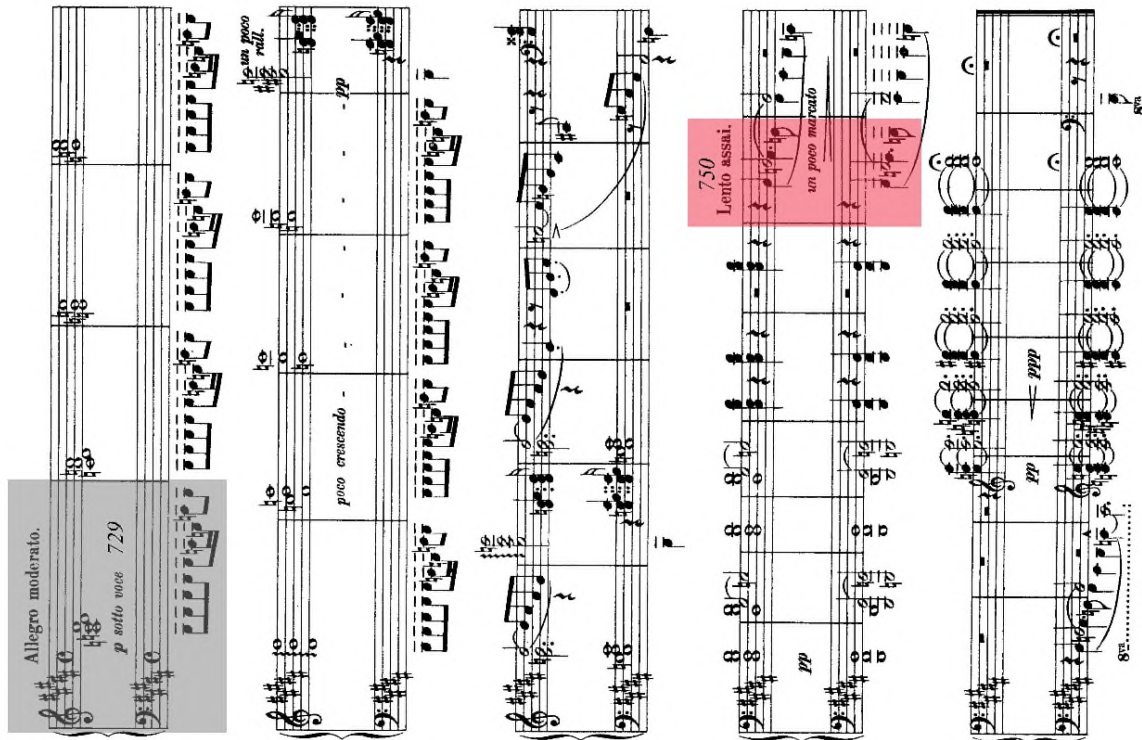


Figure 21. Sonata in B Minor Sheet Music 3

Maurice Ravel String Quartet in F Major 1st Episode

Following the introduction and bridge in F major, the second theme is introduced in the relative minor in measure 55. After the presentation of the second theme and the closing section, the development section commences in measure 84.

Following the adroit deployment of thematic material, the work reaches its zenith with the mounting tension and accelerated tempo. After a brief fade-out, the exposition section resumes in the primary tonality in measure 129. The coda is marked by the simultaneous presentation of both themes, and the work concludes in measure 213.

From the examples presented thus far, it can be surmised that the recapitulation occurs within the context of the Golden Section ($213/129 = 1.651$). In contrast, the initial phase of the development is situated within the inverse Golden Section ($213/84 = 2.534$). The ratio of the divisions in which the initial and secondary themes are presented is approximately the Golden Ratio ($84/55 = 1.527$). Measure 180 represents the Golden Section between the reopening and the conclusion of the work ($(213-129)/1.618 + 129 = 180$) as illustrated at figure 22. It appears that this is the optimal method for balancing the contrasting sections of a Sonata Allegro through the application of mathematical principles.

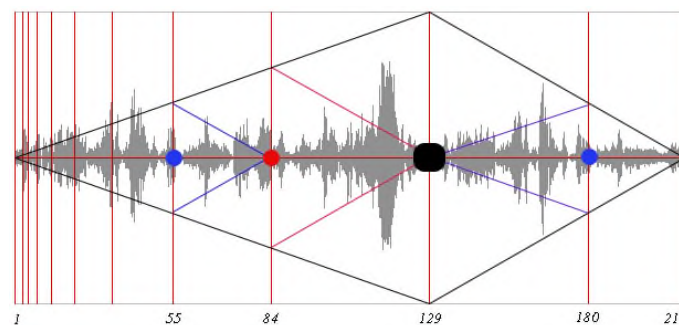


Figure 22. Quartet in F Major 1st Episode

In his book, Orenstein quotes Ravel as saying of this quartet: ‘My string quartet symbolises the concept of musical construction, incompletely executed, insecure, but much more meticulous and flawlessly written than my earlier works’ (Orenstein, 1990, p. 225) The golden points of work can also be examined on score at figures 23 and 24.

The image displays a musical score for the first episode of a quartet in F major. The score is presented in a standard four-staff format (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). Two specific sections are highlighted with colored backgrounds: a pink highlight covers measures 84-87, and a blue highlight covers measures 55-58. The pink section begins with a forte (F) dynamic and includes markings for *pppp*, *pp*, and *pp espress.* with the instruction *sur la touche*. The blue section is marked *a Tempo* and includes dynamics such as *pp*, *ppp*, *ppp espress.*, and *pizz.*. The score also features various performance instructions like *pizz.*, *arco*, *poco cresc.*, and *pp*. The notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings throughout the piece.

Figure 23. Quartet in F Major 1st Episode Sheet Music 1

The image displays a page of sheet music for a quartet in F Major, 1st Episode, Sheet Music 2. The score is presented in two systems. The first system (left) is marked "I.º Tempo" and includes measures 129 and 130. The second system (right) includes measures 180 and 181. The score features four staves with various musical notations including dynamics (pp, p, mf, f, ppespr., ppp, pppp), articulation (pizz., marcato), and performance instructions (rit., cresc., dim.). The lyrics "cen - do" and "diti - nuen - do" are visible in the lower staves of the second system.

Figure 24. Quartet in F Major 1st Episode Sheet Music 2

Igor Stravinsky Symphony in C 1st Episode

The initial movement of the symphony is structured in accordance with the classical form of a sonata allegro. However, it also exhibits a distinctive feature in that it is divided into three symmetrical sections, with the lengths of the sections surrounding the development being symmetrically equalised. This symmetrical circular structure can be succinctly summarised as follows, with the corresponding measure lengths provided for clarity:

Introduction.	25
Theme.	34
Bridge.	34
Second Theme.	58
Development.	67,5
Recapitulation 1st Theme.	56,5
Recapitulation, 2nd Theme.	34
1 st Coda.	34
2 nd Coda.	25

Following an ascending crescendo that commences at the exposition section, the reintroduction of the second theme is initiated in measure 227. This is followed by the reintroduction of the first theme in measure 278. Subsequently, the initial coda commences in measure 310 and is linked to the subsequent coda in measure 344, concluding the movement in measure 368. These measures, which can be characterised as pivotal points in the musical structure, represent the Golden Sections of the entire composition, as illustrated in Figure 25. These elements can also be observed in the graphical analysis.

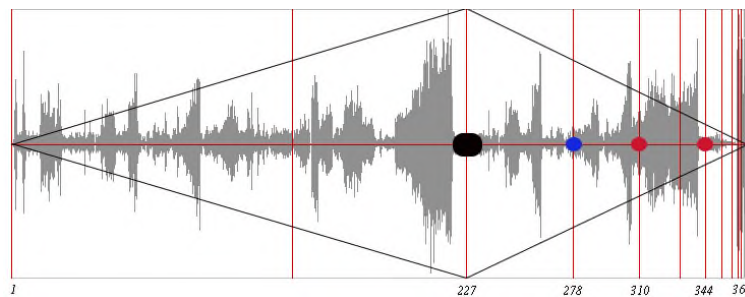


Figure 25. Symphony in C Analysis

As is frequently the case, the recapitulation is situated within the Golden Section of the entire composition, which is represented by the ratio of 367 to 227, equivalent to the Golden Ratio (ϕ). The point at which the recapitulation ends and the initial coda commences is also situated within the Golden Section between the recapitulation and the conclusion of the piece ($368-227/1,618+227 = 314$). Similarly, the second coda also forms the Golden Section between the first coda and the end of the piece ($368-310/1,618+310 = 345$). Furthermore, the ratio of the measures covered by the first and second themes to each other is also the Golden Ratio ($310-227/1,618+227 = 278$). Figures 26-29 illustrates these measures on score.

The image displays two pages of a musical score for a symphony. The top page, numbered 26, covers measures 214 to 220. It features a full orchestral ensemble including Flute (piccolo), Flute 1 and 2, Oboe, Clarinet in A and Bb, Cor Anglais, Trumpet 1, 2, and 3, Trombone 1, 2, and 3, Tuba, Violin 1 and 2, Viola, and Violoncello. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *pp*, and *ppicc.*, and performance instructions like *Tempo I* and *1. Solo*. A shaded area highlights measures 217-219. The bottom page, numbered 27, covers measures 227 to 236. It features a smaller ensemble including Oboe, Violin 1 and 2, Viola, Violoncello, Flute, Flute 1 and 2, Oboe, Cor Anglais, Violin 1 and 2, Viola, Violoncello, Flute, Flute 1 and 2, Oboe, and Cor Anglais. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, and *pp*, and performance instructions like *1. Solo* and *ppicc.*. A shaded area highlights measures 227-231.

Figure 26. Symphony in C Sheet Music 1

36

310 62

37

315 63 64 65

Fl 1 & 2, Fl 3, Ob 1 & 2, Cl 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Piccolo, Cor Anglais, Violin 1 & 2, Viola, Violoncello, Contrabasso, Tromba 1 & 2, Trombone 3, Timpani, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, Contrabasso

f marc., *mf*, *p*, *sf*, *sfz*, *Solo*, *sforzato*, *inf marc. non legg.*

Figure 28. Symphony in C Sheet Music 3

324

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

Solo

1. Solo

Fl 1

Fl 2

Ob 1

Ob 2

Cl 1

Cl 2

Bsn 1

Bsn 2

Cor 1

Cor 2

Tr 1

Tr 2

Tbn 1

Tbn 2

Vln 1

Vln 2

Vla

Vcl

Cb

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

Fl 1

Fl 2

Ob 1

Ob 2

Cl 1

Cl 2

Bsn 1

Bsn 2

Cor 1

Cor 2

Tr 1

Tr 2

Tbn 1

Tbn 2

Vln 1

Vln 2

Vla

Vcl

Cb

Figure 29. Symphony in C Sheet Music 4

Anton Webern Variations for Piano op. 27

The Variations for Piano, Op. 27, composed in 1936, exhibits a structural similarity to Bartók's Music for Strings, Percussion and Celesta, composed in the same year. Both compositions focus on the same tonal center, A.

It is widely acknowledged that both Bartók and Webern were fascinated by the natural world and its underlying scientific principles. They both held a profound appreciation for plants and their intricate forms, as evidenced by Sadie (2001, pp. 179–189).

In addition, Webern was interested in the structural similarities between architecture and music. In a letter to Josef Humplik dated 5 March 1933, he articulated this concept as follows:

Dear Pepo, I recently had the opportunity to view the Parthenon Frieze, which I found to be an astonishing feat of design. It is a remarkable reflection of our compositional method, manifesting in a multitude of forms. Its sheer scale is awe-inspiring, and it bears resemblance to Bach's "Fugue in D Minor".

Webern did not explicitly identify the design element that remained constant across the numerous forms. However, an analysis of the examples and the accompanying analyses suggests that he was likely alluding to the Golden Ratio.

Given that the work is written in serial method, an analysis employing Pitch Class Set Theory, a method developed in the 20th century, would be appropriate. However, to avoid digressing from the subject and to focus on the Golden Ratio, we will not delve into this detail.

The variations are treated in a single section and their structural form can be summarised as follows:

A B A B | B A B || A B A | A B B A
 A1 B1 B2 A2

These sections can be created according to the following criteria:

A1 and A2 are identified in the form according to their correspondence with each other, their sectional content, their tempo and low dynamics.

The distinctive feature of B1 and B2 is that they are single 8-note divisions. The second part is defined by its ternary structure, which varies from the first part with extreme dynamics, often alternating between *f* and *p*.

The sole section that features 16ths and 32nds, as well as uninterrupted alternations between '*ritardando*' and '*al tempo*', is B1.

The center of the splits is defined by the pause between B1 and B2, which divides the sequence in the middle.

Figure 30 exhibits the section reaches its zenith in the middle of Section 9 or Measure 33. In this instance, the dynamic *p* is situated between the two *f*'s. The presence of this *p* does not result in a reduction of the dynamic level at the peak; rather, it creates a contrast between the *f*'s, thereby drawing attention to the peak even more. Given that the weighing is constant, a calculation can be made for the section with the measure numbers, with the sole exception of the issue of delays. There are 54 measures in the movement, each comprising three 16ths. Their product thus yields 162 semiquavers. Upon multiplying this figure by the golden ratio number 0.618, the result is 100 quavers (162/100 = ϕ).

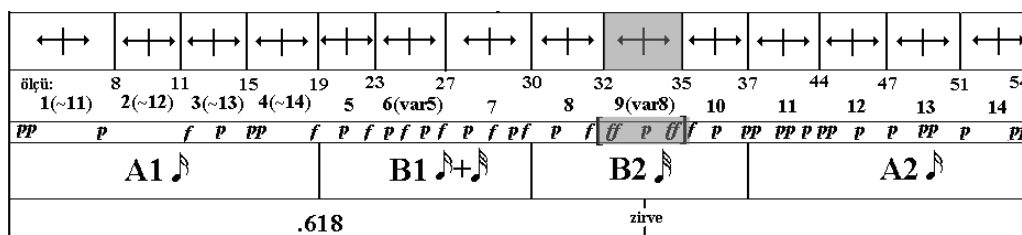


Figure 30. Op.27 Analysis (Solomon, 2002, p. 11)

The 33rd measure, which corresponds to the Golden Section, can also be calculated by the number of bars (54/33 = ϕ). Furthermore, the delays are also approximately evenly balanced, with 18 occurring before the climax and 17 occurring after, and do not disturb the overall proportion. In order to more accurately reflect the sequential structure of the work and the information provided, a different graphic representation has been selected than that used previously. The Golden Ratio point within the work are also illustrated in Figure 31.

Figure 31 displays a page of musical notation for Op. 27, featuring various annotations and markings. The page is divided into sections A1 and B2. The notation includes measures, dynamics (p, pp, f, sf), and tempo markings (tempo, rit.). Annotations include circled numbers (5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14) and circled letters (P1, P2, R1, R2, RI1, RI2, RI3, RI4, RI5, RI6, RI7, RI8, RI9, RI10, RI11, RI12). A grey shaded area highlights a section of the music between measures 34 and 36.

Figure 31. Op. 27 Sheet Music

Conclusion

In consideration of the aforementioned analyses, it can be observed that the Golden Ratio is employed in a functional and structural capacity within the domain of musical art. As an effective shaping and balancing element in musical composition, it has been demonstrated that the Golden Ratio is employed in a variety of contexts. A review of the literature on the Golden Ratio reveals that, based on historical evidence, its use was largely intuitive and instinctive, rather than based on mathematical calculations.

However, as evidenced in the work of Webern, it is evident that the Golden Ratio was a deliberate and intentional choice that evolved from being a mere means to an end, particularly in the 20th century. This may have been influenced by Schoenberg's musical system, which largely based its composition on mathematical and logical principles.

Concurrently with the aforementioned analyses, the composer and candidates of composition, are provided with guidance on matters of form and balance in their studies of composition. It is evident that there is no definitive, universally accepted methodology in art. However, from a formal perspective, the Golden Ratio represents a reliable and established approach.

A comparable advantage is observed in the case of performers. The application of the Golden Ratio enables the reliable identification of turning points in musical works, the substantiation of interpretations, and the formulation of opinions regarding disputed bars, unspecified dynamics, and expressions. Since the Golden Ratio can also be shown on a temporal graph, it can be a guide for the performer, especially for the common tempo changes (rubato) in the performance of romantic period music, and it can prevent overdoing in tempo interpretation by giving the opportunity to comply with the golden sections formed according to the tempo and number of measures specified by the composer.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

ORCID ID of the author / Yazarın ORCID ID'si

Sonat MUTVER 0000-0002-3433-0257

REFERENCES / KAYNAKLAR

- Bergil, M. S. (1992). *Doğada Bilimde Sanatta Altın Oran*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları. İstanbul.
- Stakhov, A. (2007). *Mathematical Connections in Nature, Science, and Art*. Museum of Harmony and the Golden Section.
- Tatlow, R. (2006). The use and abuse of Fibonacci numbers and the golden section in musicology today. *Understanding Bach, 1*, 69-85.
- Orenstein, A. (1990). *A Ravel Reader*. Columbia University Press.
- Solomon, L. J. (2002). Symmetry as a compositional determinant. *Perspectives of New Music*, 11, 2.
- Sadie, S. (2001). "The New Grove Dictionary of Music and Musicians", 2nd edition, Volume: 27, Oxford University Press.
- Kiš Žuvela, S. (2011). The Golden Section as a Source of Consistency in 20th Century Music. *Arti Musices*, 42(2), 274-280.
- Pareyon, G. (2011). On Musical Self-Similarity: Intersemiosis as Synecdoche and Analogy, International Semiotics Institute at Imatra Semiotic Society of Finland, *Acta Semiotica Fennica XXXIX Approaches to Musical Semiotics* 13.
- Kandinsky, W. (2001). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, Altukırkbeş Yayınları.
- J. S. Bach, BWV 537 Fantasia and Fugues, Classical Music Collection, Brousson Press.
- W. A. Mozart, Requiem aeternam K 626, G. Schimer, Inc. Hal Lenoard.
- Johannes Brahms, Piano Concerto No.1 in D minor, Op.15, Petrucci Library Press
- Frederic Chopin, Etudes – piano, G. Henle Verlag.
- Franz Liszt, Sonata in B Minor, Alfred Music, Kalmus Edition.
- Maurice Ravel, String Quartet in F Major Alfred Music, Kalmus Edition.
- Igor Stravinsky, Symphony in C, Edition Eulenburg.
- Anton Webern, Variations for piano - op. 27, for piano, Universal Edition.

How cite this article / Atf Biçimi

Mutver, S. (2024). Graphical Analysis of Golden Ratio on Selected Works of Western Music. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 449–477. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1558082>

A Comparative Study of Rhythmic Complexity Measures in Music Performance

Müzik Performansında Ritmik Karmaşıklık Ölçümleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma

Cihan YAYGIN¹ , Ozan BAYSAL² , Yavuz BURUK³ , Barış BOZKURT⁴ 

¹Istanbul Technical University, Graduate School, Musicology and Music Theory Doctor of Philosophy Program, İstanbul, Türkiye

²Istanbul Technical University, Turkish Music State Conservatory, Department of Musicology, İstanbul, Türkiye

³Istanbul Technical University, Graduate School, Music Doctor of Philosophy Program, İstanbul, Türkiye

⁴College of Interdisciplinary Studies, Zayed University, Dubai

Corresponding author/

Sorumlu yazar : Cihan YAYGIN

E-mail / E-posta : chnyygn@gmail.com

ABSTRACT

The study of rhythmic complexity aims to determine the perceptual complexity of rhythms and how easily they can be remembered and performed. This research report evaluates two preliminary studies that approached rhythmic complexity from two complementary perspectives: conceptual understanding and performance. The research focuses on five rhythmic complexity measures: Lempel-Ziv, Keith, Tanguiane, Weighted Note-to-Beat Distance (WNBD), and Pressing. The rhythms used in the studies were created by the algorithmic software designed based on the conservatory entrance exam questions. In the first study, three expert raters evaluated the suitability and difficulty of 80 patterns. Their scores were compared with the values obtained from the complexity scales. The second study involved 11 conservatory students (5 female, 6 male) performing 16 selected rhythms from the initial pool.

The results demonstrated varying degrees of alignment between different scales and expert predictions under different conditions. In first study, Pressing, WNBD, Keith and Tanguiane complexity scales were found to be consistent with expert raters. In the second study, the expert raters provided the most accurate predictions for rhythm repetition difficulty, followed by the WNBD scale and the Tanguiane scale. In addition, there was a significant negative correlation between the average time spent and performance scores.

Keywords: Rhythm cognition, rhythm performance, rhythmic complexity scales, rhythmic skill assessment

ÖZ

Ritmik karmaşıklık çalışmaları, ritimlerin algısal karmaşıklığını, ne kadar kolay hatırlanıp icra edilebileceğini belirlemeyi amaçlayan bir araştırma alanıdır. Bu makalede, ritmik karmaşıklığa iki tamamlayıcı perspektiften yaklaşan (kavramsal algı ve ritmik kalıpların icrası) iki ön çalışmanın sonuçlarını raporlanmıştır. Çalışmada beş ölçüğe odaklanılmıştır: Lempel-Ziv, Keith, Tanguiane, Weight Note-to-Beat Distance (WNBD) ve Pressing. Çalışmalarda kullanılan ritimler, Konservatuvar giriş sınavı soruları temel alınarak tasarlanan algoritmik yazılım tarafından oluşturulmuştur. İlk çalışmada, üç uzman değerlendirici, algoritmik olarak oluşturulan 80 ritim kalıbının uygunluğunu ve zorluğunu değerlendirmiştir. Verdikleri puanlar, karmaşıklık ölçeklerinden elde edilen değerlerle karşılaştırılmıştır. İkinci çalışmada 11 konservatuvar öğrencisi (5 kadın, 6 erkek) ilk havuzdan seçilen 16 ritmi icra etmiştir.

Sonuçlar, farklı koşullar altında farklı ölçekler ve uzman tahminleri arasında değişen derecelerde uyum olduğunu göstermiştir. İlk çalışmada, Pressing, WNBD, Keith ve Tanguiane karmaşıklık ölçeklerinin uzman puanlayıcılarla tutarlı olduğu bulunmuştur. İkinci çalışmada, ritim tekrarı zorluğu için en doğru tahminleri uzman puanlayıcılar yapmış, bunu WNBD ölçeği ve Tanguiane ölçeği izlemiştir. Ayrıca, her bir soru için harcanan ortalama süre ile performans puanları arasında anlamlı bir negatif korelasyon bulunmuştur.

Anahtar Kelimeler: Ritmik algı, ritim performansı, ritmik karmaşıklık ölçekleri, ritmik beceri değerlendirmesi

Submitted / Başvuru : 06.10.2024

Revision Requested /
Revizyon Talebi : 13.11.2024

Last Revision Received /
Son Revizyon : 27.11.2024

Accepted / Kabul : 29.11.2024

Online Yayın /
Published Online : 03.12.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

INTRODUCTION

Rhythmic complexity, a central theme in the domains of musicology, psychology, and information technologies, represents a focal point at their intersection. Known variously as *complexity of musical rhythm*, *rhythm complexity*, *temporal pattern complexity*, and *complexity of rhythm*, the field has witnessed the development of several tools aimed at enhancing the understanding of rhythmic complexity (de Fleurian et al., 2017; Shmulevich & Povel, 2000; Thul, 2008; Thul & Toussaint, 2008). In the psychology literature, researchers have not only delved into rhythmic structures but have also probed temporal perception and its cognitive underpinnings (Bolton, 1894; Buffardi, 1971; Clarke, 1987; Fraisse, 1956, 1982; Povel, 1981, 1984; Povel & Essens, 1985; Sternberg et al., 1982; Thomas & Brown, 1974). Researchers such as Povel have delineated the fundamental tenets and limitations of rhythmic complexity, while contributions from music theory and mathematics have illuminated the computational aspects of rhythm perception. Various scales have been proposed to measure the perceptual complexity of rhythm, allowing for the quantification of the inherent complexity within rhythmic structures. To date, the literature has presented 10 such scales (Arom & Ligeti, 1991; Essens, 1995; Gómez et al., 2005; Keith, 1991; Lempel & Ziv, 1976; Longuet-Higgins & Lee, 1984; Povel & Essens, 1985; Pressing, 1999; Shmulevich & Povel, 2000; Smith & Honing, 2006; Tanguiane, 1993, 1994; Toussaint, 2002, 2003, 2004, 2005).¹

This article reports two complementary studies comparing the predictive accuracy of different rhythmic complexity scales. An array of algorithmically generated rhythm patterns suitable for assessing rhythm skills was assessed according to five such scales (outlined below): Lempel-Ziv, Tanguiane, Keith, Weight Note-to-Beat Distance (WNBD), and Pressing. Utilizing Thul's classification, we primarily focused on the pattern-matching scales of Pressing (1999), Keith (1991), and Tanguiane (1993, 1994).² Each scale takes into account different factors underlying the perception of rhythm, emphasizing their relative importance. The effectiveness of these scales was assessed by asking experts to evaluate rhythm questions and student performers to reproduce the rhythms they were played.

Rhythmic complexity scales

The Lempel-Ziv scale

The Lempel-Ziv scale (1976) uses a compression algorithm that aims to create a system capable of evaluating the randomness and complexity of finite sequences using digital data. The application of the Lempel-Ziv scale, which is also used in areas such as heart arrhythmia, in musical rhythmic structures was introduced in Povel and Schumulevich's article (Shmulevich & Povel, 2000).

The method is illustrated in Figure 1. The smallest rhythmic/temporal unit in each pattern, such as a 16th note, is represented by 1 (beat) or 0 (rest). Each new sequence of digits is called a sub-sequence for example: '1' '00' '101' etc. Each new sub-sequence encountered in a rhythmic sequence, notated from left to right, is counted, and the rhythmic pattern is scored by evaluating consecutive connections. Povel and Schumulevich suggest that it would be more efficient to write the rhythmic line twice, as the musical rhythmic patterns would be too short for the Lempel-Ziv scale. This process continues until either a new sub-sequence cannot be found or the end of the loop, where the pattern occurs twice, is reached (Shmulevich & Povel, 2000).³ The total number of sub-sequences obtained reflects the complexity of the rhythmic sequence. In Figure 1-d, first sub-sequence (which is a unit) is "1" then second is "11" third is "10" . . . last sub-sequence will be "1101" and the total number of sub-sequences is 16 so the complexity score is 16. It should be noted that the triplet is considered the smallest unit for this rhythmic phrase.

Keith scale

In the Keith scale (1991) syncopated rhythms are classified into three categories: *Hesitation*, in which a note starts on the quarter note boundary but ends on the eighth note boundary, as in starting on the beat and ending off the beat (scored 1); *Anticipation*, in which the second event begins before the beat and ends on the beat (scored 2); and *Syncopation* (scored 3), in which hesitation and anticipation are combined, as shown in Figure 2. The scores are added together and the higher the score the more complex the rhythmic pattern. The Keith scale can be used only to classify rhythms consisting of units divisible by two.⁴

¹ A comprehensive comparison of these scales is presented in Thul's thesis (Thul, 2008), where basic evaluations are employed through a phylogenetic tree method to elucidate the interrelationships among these scales. As observed by Thul, the most successful scales are those that incorporate human-based measures of metrical complexity testing.

² Other scales in the field were excluded from the study as some of their assumptions were not clearly stated. For instance, the method proposed by Schumulevich and Povel (2000), extensively discussed in Thul's thesis (Thul, 2008), lacks clarity regarding the parameter "d," which they claim to impact rhythm repetition. Despite Thul's use of rhythms from Schumulevich and Povel's work, this ambiguity remained unaddressed, leading us to exclude this scale.

³ Uncertainties exist regarding the implementation of the method discussed in Shumulevich and Povel's article. The method described as follows: if a subsequence ends at the same

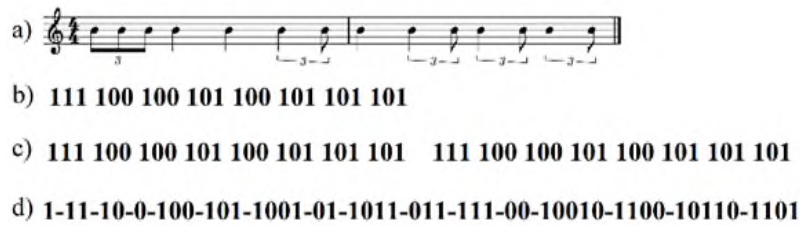


Figure 1. a) Rhythmic sequence in staff notation; b) Rhythmic sequence notated digitally in the binary system (The smallest unit into which 1 beat is divided, here is 1/3 for triplet); c) Final sequence in which the same pattern occurs twice; d) Each new subsection is divided by "-".

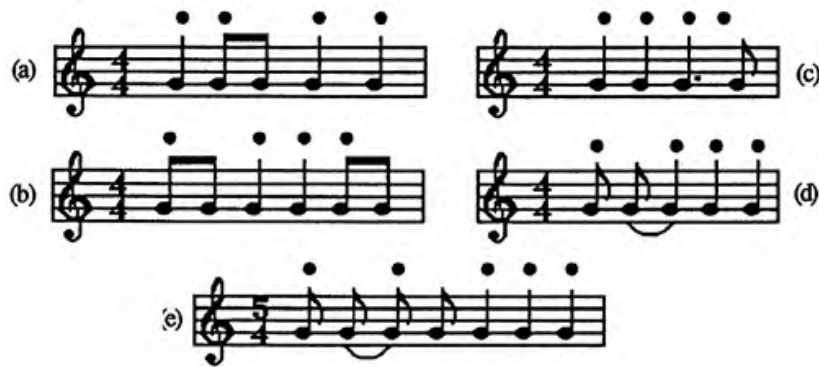


Figure 2. (a), (b): No syncopation; (c) hesitation; (d) anticipation; (e) syncopation. The dots represent the underlying metrical "beats" (Keith, 1991, p. 134).

Keith's work has a background that expresses the divisions of a beat in fractions. This approach was also the source of the Tanguiane and WNBD scales. However, Keith points out that the rhythmic expression he uses in his work can be ambiguous: "*Deciding on the relative rhythmical "strength" of a hesitation, anticipation, and syncopation is an interesting philosophical problem. Most listeners would probably agree that an anticipation is stronger than a hesitation, and a syncopation is strongest of all. For simplicity, therefore, we define the syncopation value (s) of these three types of events as follows: hesitation = 1; anticipation = 2; syncopation = 3 (= anticipation + hesitation)*" (Keith, 1991, p. 134). Despite its limitations, the Keith scale is significant as it provides a foundational approach for other rhythmic scales. It was also used by Povel and Schumulevich (2000). In our study, it was tested on human subjects for the first time in comparison with the WNBD and Tanguiane scales derived from it.

Tanguiane scale

Tanguiane's method divides rhythmic patterns into single notes and sub-units (Tanguiane, 1993), which can then be elaborated by subdividing the durations (Shmulevich & Povel, 2000). For example, a rhythmic pattern might be broken down into sub-units like 1000, 1111, 1010, etc., where each number represents a specific rhythmic duration. These sub-units are then analyzed to determine the complexity of the rhythm, with more sub-units indicating higher complexity. The complexity score of a rhythm is based on the number of distinct sub-units it contains, thus, a rhythm with sub-units such as 111, 100, and 101 would have a complexity score of 3. This method aligns with Gestalt psychology and builds on Lerdahl & Jackendoff's (1996) conceptual framework of rhythmic structures.

The Weighted Note-to-Beat Distance (WNBD)

The Weighted Note-to-Beat Distance (WNBD) scale measures the distance between the first beat (onset) and subsequent beats, establishing a criterion based on the tempo ratio and the distance from strong beats (Gómez et al.,

position as a predetermined subsequence during the second repetition of the rhythm, it is assumed that no new subsequences are generated in the remaining part of the rhythm. For the present paper, we shall abstain from addressing these matters and proceed by presenting the data from the source without attempting to rectify these errors

⁴ Although it may seem possible to adapt scales to measure rhythmic structures that do not follow divisions by two, this approach is susceptible to perceptual and functional misconceptions. It is crucial to consider the perceptual differences of structures like triplets (see Clarke, 1987). Therefore, the adaptation of scales to subdivisions, such as triplets, emerges as a significant area of research deserving detailed examination. Considering the focus of our paper, we will not delve into the intricacies of this topic. In our research, we chose not to include questions involving triplets when evaluating the Keith and Pressing scales to ensure methodological rigor and avoid potential misinterpretations.

2005; Thul & Toussaint, 2008), with greater distances indicating higher complexity. The measure is defined as the sum of the inverse distances of all notes from their nearest strong beats, normalized by the total number of notes. Unlike the Keith scale, this method integrates the tempo as a significant component. It assesses perceptual complexity by assuming that the rhythm is played according to a predetermined tempo. In the original article (Gómez et al., 2005), the method is described as follows:

“Firstly, notes are supposed to end where the next note starts. Let e_i, e_{i+1} be two consecutive strong beats in the meter. By strong beats we just mean pulses. Also, let x denote a note that starts after or on the strong beat e_i but before the strong beat e_{i+1} ; we first define $T(x) = \min(d(x, e_i), d(x, e_{i+1}))$, where d denotes the distance between notes in terms of duration. Here the distance between two adjacent strong beats is taken as the unit and, therefore, the distance d is always a fraction. . .

The WNBD measure $D(x)$ of a note x is then defined as follows: 0, if $x = e_i$; $1/T(x)$ if note $x \neq e_i$ ends before or at e_{i+1} ; $2/T(x)$, if note $x \neq e_i$ ends after e_{i+1} but before or at e_{i+2} ; and $1/T(x)$, if note $x \neq e_i$ ends after e_{i+2} . Let n denote the number of notes of a rhythm. Then, the WNBD measure of a rhythm is the sum of all $D(x)$, for all notes x in the rhythm, divided by n .” (Gómez et al., 2005).

In a simplified summary: Each beat is assigned a value, $T(x)$, and evaluated based on three conditions: 1) Note start on a strong beat do not receive any value. 2) If the syncopated note does not exceed the second strong beat, the value is $1/T(x)$. 3) If the beat intersects with the strong beats, the value is $1/T(x)$ but if the beat surpasses the second strong beat, the value is $2/T(x)$. The total value is then divided by the number of beats in the rhythm. To demonstrate this method with the example in Figure 1; the rhythm with 14 beats, there are 8 strong beats that will not take a value and 6 beats between these beats, each written as a triplet. Each of these beats is $T(x) = 1/3$ away from the strong beats. This means that each of them will score 3 points when processed. As a result, $3+3+3+3+3+3+3+3=18$ is divided by 14. WNBD score is 1.28 for same rhythm in Figure 1.

Pressing scale

The Pressing scale scores the complexity of rhythmic structures using values prepared in accordance with cognitive complexity perception (Pressing, 1999). The fundamental idea involves grouping rhythmic patterns, comprising any combination of 16th-notes in one beat structures and assigning a value to each group. Implementation-wise, it bears a strong resemblance to Keith scale. In his introductory work on the scale, Pressing defined the “pattern complexity(pc)” scores for specific rhythmic patterns (rhythmic cells), as depicted in Figure 3. To measure complexity in this method, the pc values in Figure 3 are summed as the associated rhythmic cell appears in the beats. The sum of all pc values gives the complexity of the rhythm.

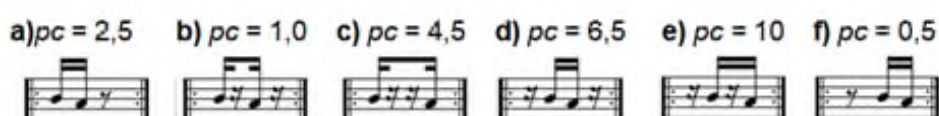


Figure 3. Rhythms with various pattern complexities (pc) in the Pressing Scale (Pressing, 1999)

METHOD

Our research involved two studies, drawing on the results obtained from two groups of participants, expert raters and student performers. Both studies were conducted using the Google Colab platform, enabling online data collection.

The survey tool was designed to anonymously store the information and voice recordings received from the participants. Participants involved in the research were provided with comprehensive information regarding the nature, purpose, and procedures of the study. Prior to the studies, ethical clearance was obtained from Izmir Democracy University, Publication Ethics Committee for Science and Engineering Sciences. Participants were assured of confidentiality and their voluntary participation. They were informed about their rights to withdraw from the study at any stage without penalty. Consent forms indicating their understanding and willingness to participate in accordance with ethical rules were obtained by all participants through the google colab tool with a checkbox.

Rhythm pattern generation

The rhythmic patterns utilized in this study were automatically generated through a custom rule-based generative tool coded in Python.⁵ Data recorded from a real exam was also taken into account to prepare the rules.⁶ These patterns were

⁵ For this tool: <https://github.com/yavuzburuk/ritim> (last access date: 24.11.2024)

⁶ MAST rhythm dataset. Zenodo. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7243752> (last access date: 24.11.2024)

designed to model rhythm questions commonly encountered in undergraduate conservatory entrance exams, serving as a reference point. Additionally, these generated patterns were converted into sound files, simulating the auditory environment encountered during exam scenarios (e.g., the sound of a pen tapping on a table in a reverberant room). The generative tool was employed to create random rhythmic patterns, focusing on two distinct levels, each featuring two different rhythm types (options). Level 1 consisted of patterns without syncopations, whereas Level 2 included syncopations within the second measures of each rhythmic phrase. Option 1 centered on triplet divisions, while Option 2 incorporated patterns utilizing eighth and sixteenth-note divisions. Each rhythm question spanned two measures and featured 12-14 beats, with nonrecurring patterns.

Study 1

In the first study, seven participants who were all expert raters evaluated a sample of 80 rhythms, generated as described above. All participants served as faculty members in the musicology, music theory, and composition departments of the conservatories affiliated to various universities. In addition to rating the questions, participants were also asked about their expertise in preparing questions for conservatory entrance exams and their experiences as jury members. Subsequently, they were tasked with assessing 20 questions from two different levels, each having two options, resulting in a total of 80 questions. The 5-point Likert-type scale they used ranged from 1 (very easy) to 5 (very difficult) to determine the suitability of the questions for inclusion in conservatory entrance exams. The results of the study clarified that questions rated 1 or 5 were considered unsuitable for exams (too easy or complex). The participants had the autonomy to view the questions randomly within their designated question set. The rhythms were presented in the form of notation, but the participants could listen to the MIDI-realized audio of each rhythm if they desired (Figure 4).



Figure 4. Study 1 – screenshot a question from the online survey

Study 2

The second study involved 11 participants; 5 female, 6 male and ages ranging between 18-28 (mean age 25). All participants were conservatory students, who were instructed to replicate 16 rhythms selected from the initial pool of 80 (Figure 5) by tapping them on a table using a pen. The 16 questions encompassed various levels of difficulty and were selected according to the evaluations of the expert raters in Study 1 and the scores obtained from different complexity scales. Particular attention was given to the ratings provided by the three expert participants with prior experience of preparing exam questions.



Figure 5. Algorithmically generated rhythm questions that were used in our study

The rhythm questions were presented randomly. Participants listened to the audio recording and were required to replicate the rhythms as described above. Each participant had three opportunities to listen, with the rhythm played immediately upon pressing the play button, and a repeat after a 4-second pause. The tool recorded the number of listening repetitions and the time taken for each question. Participants had the option to save their responses or request to play the question again after reviewing their recording. This process yielded a total of 176 audio recordings, which were subsequently evaluated by two experts and assigned one of the following labels: 1 (*unsuccessful*); 2 (*major mistake*); 3 (*minor mistake*) and 4 (*successful*).

RESULTS

Study 1

We assessed the reliability of expert evaluations using Cronbach’s alpha, yielding a high internal consistency of $\alpha = .866$. To measure inter-rater agreement, Krippendorff’s alpha coefficient was calculated, resulting in $\alpha = .400$ for the seven experts. To enhance reliability, we re-calculated Krippendorff’s alpha using a subset of three expert raters who were experienced in preparing conservatory entrance exam questions (P1, P3, P7). This produced the higher value of $\alpha = .512$, signifying moderate agreement. Subsequent analyses were based on the data from these three participants. Pearson correlations were used to assess the agreement between expert opinions and complexity scales. All units exhibited skewness and kurtosis values within the range of -1.5 to +1.5, indicating a normal data distribution.

As Keith and Pressing scales do not measure triplet values, the comparisons for these two scales were based on 40 questions without triplets. For the other scales, evaluations were made based on 80 questions. The Pearson correlation relationships between the scales, the means of the experts, the scales and the experts are as shown in Table 1. Accordingly, Pressing and Keith for 40 questions and WNBD, Tanguiane and Lempel-Ziv for 80 questions including triplets, respectively, are in line with the experts’ averages.

Table 1. Pearson correlations of expert ratings with five different rhythmic complexity measures

	M(SD)	N	P1	P3	P7	Mean P1, P3, P7	LZ	Pressing	Keith	Tanguiane	WNBD
P1	3.88(0.85)	80	1								
P3	3.57(1.30)	80	.741**	1							
P7	4.40(0.73)	80	.591**	.535**	1						
Mean P1, P3, P7	4.12(0.79)	80	.892**	.921**	.767**	1					
LZ	18,02(1.8 1)	80	.222*	.337**	.162	.296**	1				
Pressing	19.78(8.0 9)	40	.783**	.692**	.715**	.815**	.085	1			
Keith	7.07(3.04)	40	.672**	.687**	.737**	.780**	.326*	.866**	1		
Tanguiane	3.48(1.16)	80	.637**	.571**	.533**	.665**	-.054	.709**	.749**	1	
WNBD	1.52 (0.36)	80	.661**	.671**	.501**	.715**	.526**	.885**	.811**	.537**	1

LZ: Lempel-Ziv
* $p < .05$; ** $p < .01$.

Excluding triplet questions, the internal consistency for the remaining 40 questions, as determined by Cronbach’s alpha test, was $\alpha = .787$. Using the Krippendorff method, the scores of the three expert raters with expertise in question preparation (P1, P3, and P7) yielded $\alpha = .589$. Comparing the scales with the mean scores of these three participants ($M = 4.125$; $SD = 0.79$), Pearson’s correlations were $r = .815$ for Pressing ($M = 19.7875$; $SD = 8.09787$), $r = .800$ for WNBD ($M = 1.688$; $SD = .36319$), $r = .780$ for Keith ($M = 7.0750$; $SD = 3.0499$), $r = .724$ for Tanguiane ($M = 3.2750$; $SD = 1.2807$), and $r = .408$ for Lempel-Ziv ($M = 19.7250$; $SD = .6300$) (all $p < .001$). Consequently, the most successful scales among the 40 questions were Pressing, WNBD, Keith, Tanguiane, and Lempel-Ziv.

It is evident that the Pressing, WNBD, Keith, and Tanguiane complexity scales closely align with expert judgments regarding rhythm difficulty. These scales demonstrate high internal consistency and provide accurate approximations of expert opinions in predicting rhythm difficulty. However, their performance is less optimal when assessing triplet patterns. Additionally, the two difficulty levels in our question preparation algorithm consistently aligns with expert opinions.

Study 2

Krippendorff’s alpha coefficient, which did not yield a high result in the initial study, increased to $\alpha = .873$ for the 16 selected questions. Furthermore, the internal consistency test utilizing ratings from three participants demonstrated a

notably high Cronbach's alpha value of .948. In the case of these 16 questions, calculations indicated strong consistency (Cronbach's $\alpha = .949$) and agreement (Krippendorff's $\alpha = .6782$) among all seven participants in the first study. Thus, the reliability of both internal consistency and inter-rater agreement for these 16 questions can be confidently affirmed. Detailed expert ratings and complexity scores for the 16 questions utilized in Study 2 are presented in Table 2.

Table 2. Expert participants' ratings and rhythmic complexity scores for the 16 questions

Question	P1	P3	P7	Mean P1,3,7	LZ	Pressing	Keith	Tanguiane	WNBD
1	3	3	3	3	16			3	1,29
2	3	3	4	3,33	17			3	1,29
3	2	1	3	2	16			3	1,15
4	4	3	4	3,67	15			3	1,29
5	3	3	3	3	19	17	6	2	1,5
6	5	4	5	4,67	20	23	8	2	1,69
7	2	1	3	2	18	5	0	1	1
8	4	4	4	4	20	17	6	2	1,85
9	5	5	5	5	17			5	1,93
10	5	5	5	5	16			6	1,71
11	4	4	4	4	17			5	1,75
12	4	4	4	4	15			4	1,25
13	5	5	5	5	20	27	9	3	1,84
14	5	5	5	5	20	33	12	4	2,33
15	4	4	4	4	20	11,5	4	5	1,28
16	4	4	5	4,33	20	25,5	10	5	1,71

The scores of the student participants were then compared to these complexity ratings. Pearson correlations between the experts' ratings and students' performances for the 16 questions revealed a significant and strong relationship, indicating that as complexity, as assessed by the experts, increased, student performances significantly declined (Table 3). The mean scores of the 16 questions provided by the seven initial study participants also significantly correlated with student performance scores ($r = -.853, p < .001$), affirming the accuracy of expert predictions in assessing rhythm repetition difficulty.

Table 3 presents a summary of the interplay between complexity scores derived from three raters, five complexity scales, and student performance. Notably, the Lempel-Ziv scale exhibits no significant correlation with students' performances ($r = -.395, p = .13$), a result possibly influenced by the relatively small sample size and the scale's focus on longer sequences. Similarly, the Pressing scale, with only eight questions, does not significantly correlate with student performances ($r = -.533, p = .174$). The Keith scale, tested on eight questions, also lacks a significant correlation with student performance ($r = -.589, p = .124$). In contrast, the Tanguiane Scale displays a significant correlation with students' success in rhythm repetition ($r = -.570, p = .021$), indicating moderate alignment. Notably, the WNBD scale shows the highest performance, with a significant correlation with student achievements ($r = -.661, p = .005$), making it the most successful in predicting rhythm difficulty.

In summary, the expert participants provided the most accurate predictions for rhythm repetition difficulty, followed by the WNBD scale and the Tanguiane scale. The Pressing and Keith scales, tested with a limited question pool, may not have yielded significant results due to the small sample size. The Lempel-Ziv scale, despite its focus on longer sequences, also exhibited low efficiency, emerging as the least successful scale in both studies. Additionally, it is noteworthy that there is a significant negative correlation ($r = -.606, p = .013$) between the mean time spent on each question and performance scores, implying that for highly complex rhythms, repeated listening does not contribute significantly to performance success.

Table 3. Pearson correlations of the experienced graders and the complexity measures with student performance scores (SPS)

	SPS	Mean Time	P1	P3	P7	Mean P1,3,7	LZ	Pressing	Keith	Tanguiane	WNBD
SPS	1	-.606*	-.830**	-.843**	-.738**	-.839**	-.395	-.533	-.589	-.570*	-.661**
Mean Time	-.606*	1	.571*	.612*	.583*	.611*	.157	.555	.596	.418	.534*
N	16	16	16	16	16	16	16	8	8	16	16

SPS: Student Performance Score

LZ: Lempel-Ziv

* $p < .05$; ** $p < .01$.

DISCUSSION AND CONCLUDING REMARKS

In this study we investigated two fundamental aspects of rhythmic complexity: the cognitive processes related to understanding rhythmic structures and the complexity linked to their execution. The first study focused on experts, allowing us to observe the scales' success in predicting difficulty within a relatively stable group. In the second study, despite the expectation of consistent results from conservatory students, the desired clarity still needs to be achieved. Nevertheless, the findings suggest potential success with an increased sample size. We found a notable consistency between students with early rhythmic training and the assessments made by expert raters with expertise in evaluating rhythmic proficiency. This alignment suggests a potential for agreement in human judgments, even in the face of the inherent subjectivity associated with complexity. However, each complexity scale offers a distinctive perspective on the conceptualisation of rhythm. Consequently, the measurability of rhythm is also related to the manner in which it is expressed.

The scales under investigation utilize diverse methods to represent rhythmic structures, which they define as stimuli over time. For instance, the Tanguine scale focuses on the divisibility hierarchy between rhythmic structures, the WNBD scale emphasizes the proportions to the strong beat, whereas the Lempel-Ziv scale assigns binary codes to the rhythmic units. The WNBD scale offers a comprehensive approach to measuring rhythmic structures by defining a distance proportion within the time framework. However, this method requires an understanding of the rhythm as a whole, necessitating the identification of strong beats. However, it necessitates knowledge of the rhythm as a whole, requiring the identification of strong beats. On the other hand, the Lempel-Ziv scale quantifies each value (either 1 or 0) according to a predetermined unit (as for example one millisecond), enabling the expression and measurement of the rhythm without prior knowledge. Nevertheless, it disregards the musical attributes of these units and lacks a perceptual basis, but completely ignores human pattern recognition information, thereby permitting distinct values to be assigned at the basic unit level.

The results demonstrated that the complexity scales did not consistently yield results across different attempts. The inadequacies of the scales in this regard have been previously identified in the field (Thul, 2008); nevertheless, through these two conducted studies, one can discuss the reasons behind these inadequacies more effectively in further research. The differences between the two studies can be attributed to their distinct focuses - judgmental difficulty in Study1 and performative challenges in Study2. While achieving an average level of success for both studies is possible, the significant discrepancy observed with the Pressing scale requires further examination. The Pressing scale, based on human-based cognitive methods, showed substantial alignment with expert opinions in Study1 but did not demonstrate significant agreement with students' performances in Study2. This raises questions about the suitability of cognitive-based scales in assessing rhythmic complexity in a performative context.

Despite their differences, the scales, utilizing unit-based scoring approaches to represent rhythm, yield similar results when used to assess perceptual complexity. However, it is important to note that pattern-matching scales may sometimes be misleading. Our selected sample revealed significant variations for rhythms predicted to be of similar difficulty. This discrepancy highlights the limitations of these scales in capturing the nuanced perceptual differences in rhythm. The expression of rhythm greatly influences the structure of these complexity scales, and these assumptions may not consistently align with perceptual aspects. Therefore, further testing of complexity scales with grouped rhythms or matching according to selected criteria is essential to ensure their consistency and necessitates reevaluation.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval was received for this study from the ethics committee of Izmir Democracy University, Publication Ethics Committee for Science and Engineering Sciences (Date: September 1, 2022, Number: 2022/04).

Informed Consent: Written informed consent was obtained from participants who participated in this study.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Conception/Design of Study- C.Y., O.B.; Data Acquisition- C.Y., O.B.; Data Analysis/Interpretation- C.Y., O.B., B.B., Y.B.; Drafting Manuscript- C.Y., O.B., B.B., Y.B.; Critical Revision of Manuscript- C.Y., O.B., B.B., Y.B.; Final Approval and Accountability- C.Y., O.B., B.B., Y.B.; Material and Technical Support- B.B., Y.B.; Supervision- O.B.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: This study was supported by Scientific and Technological Research Council of Türkiye. Grant Number: 121E198. The authors thank TUBITAK for their support.

Etik Komite Onayı: Bu çalışma için etik komite onayı İzmir Demokrasi Üniversitesi, Fen ve Mühendislik Bilimleri Yayın Etiği Kurulu'ndan (Tarih: 1 Eylül 2022, Sayı: 2022/04) alınmıştır.

Katılımcı Onamı: Yazılı onam bu çalışmaya katılan katılımcılardan alınmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Çalışma Konsepti/Tasarım- C.Y., O.B.; Veri Toplama- C.Y., O.B.; Veri Analizi/Yorumlama- C.Y., O.B., B.B., Y.B.; Yazı Taslağı- C.Y., O.B., B.B., Y.B.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- C.Y., O.B., B.B., Y.B.; Son Onay ve Sorumluluk- C.Y., O.B., B.B., Y.B.; Malzeme ve Teknik Destek- B.B., Y.B.; Süpervizyon – O.B.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Bu çalışma Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu tarafından desteklenmiştir. Hibe Numarası: 121E198. Yazarlar destekleri için TÜBİTAK'a teşekkürlerini sunarlar.

ORCID IDs of the author(s) / Yazar(lar)ın ORCID ID'leri

Cihan YAYGIN	0000-0002-3329-3650
Ozan BAYSAL	0000-0002-7271-9095
Yavuz BURUK	0009-0001-2223-6087
Barış BOZKURT	0000-0002-0177-0758

REFERENCES / KAYNAKLAR

- Arom, S., & Ligeti, G. (1991). African Polyphony and Polyrhythm. (*No Title*). <https://doi.org/10.1017/cbo9780511518317>
- Baysal, O., & Bozkurt, B. (2022). MAST rhythm dataset [Data set]. Zenodo. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7243752>
- Bolton, T. L. (1894). Rhythm. *The American Journal of Psychology*, 6(2), 145. <https://doi.org/10.2307/1410948>
- Buffardi, L. (1971). Factors affecting the filled-duration illusion in the auditory, tactual, and visual modalities. *Perception & Psychophysics*, 10(4), 292–294. <https://doi.org/10.3758/bf03212828>
- Clarke, E. F. (1987). Levels of structure in the organization of musical time. *Contemporary Music Review*, 2(1), 211–238. <https://doi.org/10.1080/07494468708567059>
- de Fleurian, R., Blackwell, T., Ben-Tal, O., & Müllensiefen, D. (2016). Information-Theoretic Measures Predict the Human Judgment of Rhythm Complexity. *Cognitive Science*, 41(3), 800–813. <https://doi.org/10.1111/cogs.12347>
- Essens, P. (1995). Structuring temporal sequences: Comparison of models and factors of complexity. *Perception & Psychophysics*, 57(4), 519–532. <https://doi.org/10.3758/bf03213077>
- Fraisse, P. (1956). Fraisse (Paul). — Les Structures Rythmiques. Etude psychologique, Erasmé, 1956, Bruxelles-Paris. *Bulletin de Psychologie*, 13(177), 655–657. https://www.persee.fr/doc/bupsy_0007-4403_1960_num_13_177_8359_t1_0655_0000_1
- Fraisse, P. (1982). Rhythm and Tempo. *Psychology of Music*, 1(1), 149–180. <https://doi.org/10.1016/b978-0-12-213562-0.50010-3>
- Gómez, F., Melvin, A., Rappaport, D., & Toussaint, G. (n.d.). *Mathematical Measures of Syncopation*. Retrieved January 31, 2024, from <https://research.cs.queensu.ca/home/daver/Pubs/MyPDF/MeasureSycop.pdf>
- Keith, M. (1991). From Polychords to Pólya: Adventures in Musical Combinatorics. Vinculum Press.
- Lempel, A., & Ziv, J. (1976). On the Complexity of Finite Sequences. *IEEE Transactions on Information Theory*, 22(1), 75–81. <https://doi.org/10.1109/tit.1976.1055501>
- Lerdahl, F., & Jackendoff, R. S. (1996). A Generative Theory of Tonal Music, reissue, with a new preface. MIT Press.



- Longuet-Higgins, H. C., & Lee, C. S. (1984). The Rhythmic Interpretation of Monophonic Music. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 1(4), 424–441. <https://doi.org/10.2307/40285271>
- Povel, D.-J. (1981). Internal representation of simple temporal patterns. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 7(1), 3–18. <https://doi.org/10.1037/0096-1523.7.1.3>
- Povel, D.-J. (1984). A theoretical framework for rhythm perception. *Psychological Research*, 45(4), 315–337. <https://doi.org/10.1007/bf00309709>
- Povel, D.-J., & Essens, P. (1985). Perception of Temporal Patterns. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 2(4), 411–440. <https://doi.org/10.2307/40285311>
- Pressing, J. (1999). *Cognitive complexity and the structure of musical patterns*. <http://dub.ucsd.edu/Mu206/CogComplex-music.pdf>
- Shmulevich, I., & Povel, D. J. (2000). Measures of Temporal Pattern Complexity. *Journal of New Music Research*, 29(1), 61–69. [https://doi.org/10.1076/0929-8215\(200003\)29:01;1-P;FT061](https://doi.org/10.1076/0929-8215(200003)29:01;1-P;FT061)
- Smith, M. L., & Honing, H. (2006). Evaluating and Extending Computational Models of Rhythmic Syncopation in Music. *International Computer Music Conference Proceedings, 2006*. <http://hdl.handle.net/2027/spo.bbp2372.2006.139>
- Sternberg, S., Knoll, R., & Zukojsky, P. (1982). *The Psychology of Music* (pp. 181–239). Academic Press. <http://www.musicalobservations.com/publications/timing.pdf>
- Tanguiane, A. (1993). Artificial Perception and Music Recognition. In *Springer eBooks*. Springer Berlin, Heidelberg. <https://doi.org/10.1007/bfb0019384>
- Tanguiane, A. (1994). A Principle of Correlativity of Perception and Its Application to Music Recognition. *Music Perception*, 11(4), 465–502. <https://doi.org/10.2307/40285634>
- Thomas, E. C., & Brown, I. (1974). Time perception and the filled-duration illusion. *Perception & Psychophysics*, 16(3), 449–458. <https://doi.org/10.3758/bf03198571>
- Thul, E. (2008). Measuring the complexity of musical rhythm. *Escholarship.mcgill.ca*. C3S2E '08: Proceedings of the 2008 C3S2E Conference. <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/r494vp484>
- Toussaint, G. (2002). *Mathematical Connections in Art, Music, and Science A Mathematical Analysis of African, Brazilian and Cuban Clave Rhythms*. <https://archive.bridgesmathart.org/2002/bridges2002-157.pdf>
- Toussaint, G. (2004). *A Comparison Of Rhythmic Similarity Measures*. International Society for Music Information Retrieval Conference. <https://www.ee.columbia.edu/~dpwe/ismir2004/CRFILES/paper134.pdf>
- Toussaint, G. (2005a). *Classification and Phylogenetic Analysis of African Ternary Rhythm Timelines*. <https://cgm.cs.mcgill.ca/~godfried/teaching/mir-reading-assignments/Classification-and-Phylogenetic-Analysis-of-African-Ternary-Rhythm-Timelines.pdf>
- Toussaint, G. (2005b). *The Euclidean Algorithm Generates Traditional Musical Rhythms*. <https://cgm.cs.mcgill.ca/~godfried/publications/banff-extended.pdf>

How cite this article / Atf Biçimi

Yaygın, C., Baysal, O., Buruk, Y., & Bozkurt, B. (2024). A comparative study of rhythmic complexity measures in music performance. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 478–487. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1562373>

Muammer Sun'un “Keman ve Piyano İçin Üç Parça” Başlıklı Eserinin Piyano İcra Pratiği Açısından Değerlendirilmesi

Considerations on Muammer Sun's “Three Pieces for Violin and Piano” in Terms of Piano Performance Practice

Elif ÖNAL¹ , Arda ERDEM¹ 

¹Ankara Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü, Ankara, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Elif ÖNAL

E-posta / E-mail : elifonal@ankara.edu.tr

ÖZ

Cumhuriyetimizin 3. kuşak bestecilerinden Muammer Sun'un *Keman ve Piyano için Üç Parça* (1955) isimli eserinin, bestecinin en çok icra edilen oda müziği eserlerinden birisi olduğu görülmektedir. Eser birçok sanatçının konser programlarında yer almakta, yurt içinde ve yurt dışında sıklıkla seslendirilmektedir. Türk bestecilerinin oda müziği eserleri arasında da kompakt disk kaydı en çok yapılan eserler arasında yerini almaktadır.

Sun bu eseri Konservatuvar öğrenciliğinin ikinci yılında, Ahmed Adnan Saygun ile armoni ve kontrpuan çalışmaya yeni başladıkları, ancak form ve müzikal analiz konusunda henüz çalışmadıkları bir dönemde bestelemiştir. Buna rağmen eserinin armoni ve form açısından belirli bir olgunluk düzeyine işaret ettiği düşünülmektedir. Üstelik Sun, besteledikten altı yıl sonra Devlet Konservatuvarı Yayınları'ndan basılan bu öğrencilik eserinin bir tek notasını bile ömrü boyunca değiştirme gereği duymadığını belirtmiştir.

Bir eserin icra pratiği birçok alanda bir ön çalışma ve araştırmayı gerekli kılmaktadır. İcra edilecek eser öncelikle formal ve armonik açıdan incelenmeli, notasyondaki ayrıntılarla ilgilenilmeli, ardından çalma pratiği çalışmalarına geçilmelidir. Bu sırada eserin, varsa kayıtları da yol gösterici olabilmektedir.

Bu çalışmada *Keman ve Piyano için Üç Parça* öncelikle yapısal olarak ele alınmış, Devlet Konservatuvarı Yayınları basımı editöryal açıdan incelenerek basım hataları ve eksiklikler tespit edilmiş, piyanistik açıdan icra pratiği önerileri sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Muammer Sun, Piyano, Çağdaş Türk Müziği

ABSTRACT

Three Pieces for Violin and Piano (1955) by Muammer Sun, one of the third-generation composers of the Turkish Republic, stands out as one of his most frequently performed chamber music works. This piece regularly features in the concert programs of numerous artists and is often performed both in Turkey and abroad. Additionally, it is one of the most frequently recorded chamber music works by Turkish composers.

Sun composed this piece during his second year as a conservatory student, at a time when he had just started studying harmony and counterpoint with Ahmed Adnan Saygun, but had not yet delved into form and musical analysis. Despite this, the work is thought to display a certain level of maturity in terms of both harmony and form. Moreover, Sun stated that throughout his life, he never felt the need to change even a single note of this student work, which was published by the State Conservatory Press six years after it was composed.

Performing a musical work requires preliminary research and preparation in various areas. The piece to be performed should first be analyzed in terms of its form and harmony, with careful attention given to the details of its notation before moving on to performance practice. During this process, any available recordings of the piece can serve as useful reference points.

In this study, *Three Pieces for Violin and Piano* has been structurally analyzed. The edition published by the State Conservatory Press has been reviewed for editorial accuracy, with errors and omissions identified, and performance practice suggestions from a pianistic perspective have been provided.

Keywords: Muammer Sun, Piano, Contemporary Turkish Music

Başvuru/Submitted : 10.10.2024
Revizyon Talebi/
Revision Requested : 13.11.2024
Son Revizyon/
Last Revision Received : 27.11.2024
Kabul/Accepted : 29.11.2024
Online Yayın /
Published Online : 05.12.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

Muammer Sun holds an important place in Contemporary Turkish Music as one of the third-generation composers of Turkish Republic. Born in 1932, Sun developed an early interest in music and worked to refine his craft. He is particularly known for his works that aim to build a bridge between traditional Turkish music and Western music. His piece titled *Three Pieces for Violin and Piano* is among his most frequently performed chamber music works. This piece is often included in concert programs both in Turkey and internationally. Additionally, it is one of the most recorded chamber music works by Turkish composers, which reflects its popularity and value.

Sun composed *Three Pieces for Violin and Piano* in 1955, during his second year as a student, while studying harmony and counterpoint with the renowned Turkish composer Ahmed Adnan Saygun. Six years after composing it, the piece was published by the State Conservatory Press, and throughout his life, Sun never felt the need to change a single note. This fact suggests his satisfaction and contentment with the work.

In 1972, Sun adapted this piece for orchestra and added a section for solo violin titled *Taksim*. This new work became known as *Four Pieces for Violin and Orchestra* or *Suite for Violin and Orchestra*.

The first performance of *Three Pieces for Violin and Piano* was given by the composer and his friend Ersan Alper at the conservatory concert hall while he was still a student. The piece has since been recorded on compact disc by Suna Kan-Ferhunde Erkin, Jülide Yalçın Dittgen-Yeşim Gökalp, Atila Aldemir-Şevki Karayel, and Sevil Ulucan-Gülnare Şekinskaya.

The performance of a piece often requires detailed preliminary research in various areas. First, the work to be performed should be analyzed formally and harmonically. This process continues by reviewing the details of the printed or, if available, manuscript version of the piece. When pianistic studies begin, previous recordings can guide the performer and play an important role in shaping the performance.

Harmonically, this piece can be said to be composed using Kemal İlerici's "Quartal Harmony" system. Sun, who instinctively used quartal harmonies in his earlier compositions, was introduced to Kemal İlerici by his chamber music teacher Orhan Barlas. He then learned this system from İlerici while continuing his composition education at the State Conservatory.

When Sun composed this piece, he was studying harmony and counterpoint with Ahmed Adnan Saygun but lacked experience in form and musical analysis. Despite this, the piece displays a mature structure in terms of form. Formally, *Türkü* consists of a theme and three variations following an introduction. Each variation is connected by a bridge. *Şarkı* is composed in a song form frequently used in traditional Turkish music (A B C B). Sections A and B are in the *Segah* maqam, while section C is in *Eviç* maqam. *Köçekçe* follows a compound A B A form and is in the *Karcıgar* maqam, with bridges between sections.

Upon examining the score published by the State Conservatory, some typos are observed. Dynamics, pedal markings, notes, rests, accidentals, legato ties, and octave indications, which appear to be missing, misplaced, or incorrect, are presented with supporting evidence.

In terms of piano performance, suggestions have been made to make it easier for pianists to execute certain passages or to better convey what is written in the score. Recommendations, such as having the other hand play notes intended for one hand, aim to reduce the risk of errors in large leaps or to achieve the desired note values. While making these adjustments, care was taken to ensure that the musical lines remained intact and that the music was not negatively impacted. Additionally, a few fingerings and pedal indications were proposed.

The most important clue regarding the performance of this piece is an anecdote in which Muammer Sun, listening to a rehearsal by Fethi Kopuz and Mithat Fenmen before a concert, expressed that he wanted the piece to be played not like Chopin, but more roughly, with vigor and vitality.

The composer specified the tempo of each piece with a metronome marking and clearly indicated tempo changes within the pieces. When comparing the recordings of the piece with the tempo markings specified by the composer, it is concluded that the recording by Suna Kan and Ferhunde Erkin is the closest to the original indications.

1. GİRİŞ

Muammer Sun, 1953 yılında Askeri Mızık Okulu'ndan ayrılarak Ankara Devlet Konservatuvarı kompozisyon bölümüne sınıf atlayarak girmiş ve Adnan Saygun'un öğrencisi olmuştur. Konservatuvar'daki¹ öğrencilik yılları beste çalışmaları yönünden oldukça verimli geçmiştir. 1954'te *Yurt Renkleri 1. Defter'i*, 1955'te *Keman ve Piyano için Üç Parça'yı*, 1956'da *Yurt Renkleri 2. Defter'i*, 1959'da ise yaylı çalgılar için *Demet'i* bestelemiştir.

Muammer Sun 1955'te bestelediği *Keman ve Piyano için Üç Parça'nın* piyano partisini 1972 yılında orkestraya uyarlamış, ayrıca esere solo keman için Taksim isimli bir bölüm daha eklemiştir. Bu yeni eser *Keman ve Orkestra için Dört Parça ya da Keman ve Orkestra için Süit* olarak literatüre geçmiştir. Eserin ilk seslendirilişi 1974 yılında Güler Aykal yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası eşliğinde Suna Kan tarafından yapılmış, ayrıca orkestranın Anadolu turnesi programına alınmıştır. Eser daha sonra İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası tarafından da satın alınmıştır (Yener, 2006, s. 82).

Eserin ilk sahne performansını Muammer Sun henüz öğrenci iken, arkadaşı Ersan Alper ile Konservatuvar konser salonunda gerçekleştirmiştir. Aynı ikili, eseri daha sonra 1958'de Ankara Müzik Festivali kapsamında Milli Kütüphane'de de birlikte çalmışlardır (Sun, 2011, s. 74).

Eserin sonraki icralarından birini de Fethi Kopuz ve Mithat Fenmen yapmışlardır. Konser öncesi provalarına giden Muammer Sun'un, Mithat Fenmen'e: "Değerli hocam siz benim eserimi Chopin gibi çaluyorsunuz. Ben köylüyüm, köylü gibi yazdım. Biraz daha kaba, etli, canlı çalar mısınız?" dediği bilinmektedir (Sun, 2011, s. 75).

Suna Kan-Ferhunde Erkin, Cihat Aşkın-Türev Berki gibi sanatçıların yanı sıra, Berlin Senfoni Orkestrası'nın baş kemancısı ile o sırada Konservatuvar'dan yeni mezun olan Fazıl Say da bu eseri konserlerinde seslendirmişlerdir. Muammer Sun: "Eserin ezgi dili, armonisi, formu, kemana ve piyanoya uygunluğu ve içtenliği, onun sevilmesine, sık çalınmasına neden olmuş olabilir" demektedir. (Sun, 2011, s. 75-76).

Eserin günümüze kadar yapılmış olan kompakt disk kayıtları şunlardır:

- Suna Kan ve Ferhunde Erkin: "İnönü Vakfı CD'si" TRT kaydı.
- Jülide Yalçın-Dittgen ve Yeşim Gökalp: "Kırsallardan Ezgiler" Proje: Şefik Kahramankaptan, Türk Traktör, 2004.
- Atilla Aldemir ve Şevki Karayel: "Türk Müziğinin Çağdaş Sesi" A.K. Müzik, 2009.
- Sevil Ulucan ve Gülnare Şekinskaya: "Sevdana" Kalan Müzik, 2009.

Yapılan literatür taraması, eserin, Kemal İlerici tarafından *Türk Müziği ve Armonisi* (İlerici, 1981) isimli kitapta ortaya konulan ve literatürde aynı zamanda *Dörtlü Armoni* olarak da anılan sistem ile yazılmış erken örneklerden olduğunu göstermiştir. İlerici, Muammer Sun'un sistemin "en yalın uygulayıcılarından" olduğunu ifade etmiştir (Sun, 2022, s. 210). Bestecinin erken dönem eserlerinde en yalın haliyle karşılaşılan bu sistem, ortaya koyduğu yeni müzik dili açısından, Çağdaş Türk Müziği oda müziği literatürü açısından oldukça önem arz etmektedir. Bu sebeple bu eser günümüze kadar sıklıkla icra edilmiş, eğitimde de kullanılmıştır. Eserin çalışılmasının icracıya, geleneksel müziklerin Çağdaş Türk Müziği içerisindeki kullanımına ilişkin bir bakış açısı sağlamasının yanı sıra, cümleme ve kadans gibi geleneksel icra-yorum parametrelerinin dörtlü armoni içerisinde başka bir açıdan değerlendirilerek yeni olanaklar sunabileceği düşünülmektedir.

2. ESERİN PİYANO İCRA PRATIĞI AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Bir eserin icra pratiği, birçok alanda bir ön çalışma ve araştırmayı gerekli kılmaktadır. İcra edilecek eser öncelikle armonik ve formal açıdan incelenmeli, notasyondaki ayrıntularla ilgilenilmeli, ardından çalma pratiği çalışmalarına geçilmelidir.

2.1. Esere Erişim

Çalışmada kullanılan nota, Devlet Konservatuvarı Yayınları tarafından 1968 yılında basılmıştır. Eserin bu tarihten sonra herhangi bir basımı yapılmamıştır. Günümüzde aktif olmayan Devlet Konservatuvarı Yayınevi'nin eski basımlarına, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Kütüphanesi'nden veya BESOM² ile irtibata geçilerek ulaşılabilir.

Bu çalışma 2021 yılı içerisinde, yazarların kendi arşivlerinde bulunan Devlet Konservatuvarı yayını üzerinden gerçekleştirilmiştir.

¹ Bu çalışma kapsamında "Konservatuvar" kelimesi, Ankara Devlet Konservatuvarı'nı ifade ettiği yerlerde büyük harf ile yazılmıştır.

² Besteciler, Orkestra Şefleri ve Müzikologlar Birliği Derneği. [www.besomder.org]

2.2. Armonik ve Formal Açından Bakış

Keman ve Piyano için Üç Parça, Kemal İlerici tarafından ortaya konulan "Türk Müziği Armonisi" kuralları içinde bestelenmiştir. Eser, Dörtlü Armoni'nin³ klasik kullanımına yalın bir örnek sayılabilir (Sun, 2011, s. 291).

Muammer Sun, henüz Mızıka Okulu'nda okurken bestelerinde içgüdüsel olarak dörtlü armoniyi nasıl kullanmaya başladığını şöyle anlatmaktadır:

"... Ağabeyim bağlama çalardı. Türkü söylerken de re, sol ve la seslerine göre akort edilmiş bütün tellere vururdu. Ben niye bu sesler kulak tırmalamıyor? diye düşündüm. Onu daha sonraki anlayışımızdaki tonik düşüncesi olarak kavradım. Ve kendim ona bir de dominant uydurdum: Do, fa, si bemol ve mi bemol. Buna uygun olarak da birkaç parça yazdım. Hem re hem de fa diyezden..." (Yıldız, 2002, s. 11).

Muammer Sun'un Mızıka Okulu'nda yaptığı beste çalışmalarında dörtlü armonileri gören oda müziği öğretmeni Orhan Barlas, onu Kemal İlerici ile tanıştırmıştır. Kemal İlerici'nin sistemini gören Sun çok sevinmiştir. Çünkü o, beste yaparken bilinçsizce kullandığı sistemin, İlerici'de sistematize edilmiş halini görmüştür. Tanışmalarından sonra Kemal İlerici ile çalışmaya başlamış, sıkı ve sıcak dostlukları İlerici'nin ölümüne kadar sürmüştür (Yener, 2006, s. 34). Bu süreçte İlerici'den özel olarak Türk Musikisi makam sistemi ve armonisi dersi almıştır (Sun, 1981, s. 47).

Eserin Türkü başlıklı ilk bölümü, türkü teması ve temanın köprüler ile bağlanan çeşitlemelerinden oluşmaktadır. Eserin yazıldığı yıl Muammer Sun, Adnan Saygun ile armoni ve kontrpuan çalışmaktaydı, ancak form ve müzikal analiz çalışmaya henüz başlamamışlardı. Çeşitleme konusunda da henüz Saygun ile çalışmamış olmalarına rağmen, incelediği eserlerden edindiği bilgilerle, Sun, bu bölümdeki çeşitlemeler konusunda başarılı bir kompozisyon yaptığını düşünmektedir (Sun, 2011, s. 73-74).

Keman ve piyanonun sunduğu kısa bir giriş müziğinden sonra sergilenen türkü temasını, piyanonun sergilediği bağlantı teması izler. Bundan sonra, türkü temasının ve bağlantının üç çeşitlemesi sunulur. Üçüncü çeşitleme, türkü ve bağlantının yoğunlaştırılmış bir sunumudur. Bu bölüm, giriş müziğinin koda olarak duyurulmasıyla sona erer (Tablo 1). Bölümdeki türkü ve bağlantı temaları, halk müziği tarzında, Hüseyini ve Karcıgar makamlarında bestelenmiştir (Sun, 2011, s. 290).

Tablo 1. Türkü'nün form şeması

Giriş	Tema	Köprü 1	Var.I	Köprü 2	Var.II	Köprü 3	Var.III	Koda
1-8. ölçüler	8-24. ölçüler	24-42. ölçüler	42-58. ölçüler	58-76. ölçüler	77-92. ölçüler	92-110. ölçüler	110-126. ölçüler	127-135. ölçüler

İkinci bölüm olan *Şarkı*, geleneksel Türk Sanat Müziği'nde sıkça kullanılan şarkı formunda bestelenmiştir. Bu formun bölmeleri A B C B veya geleneksel ifadeyle, zemin-nakarar-meyan-nakarar şeklindedir (Tablo 2).

Tablo 2. Şarkı'nın kesitleri

A	B	C	B
1-6. ölçüler	7-10. ölçüler	11-15. ölçüler	16-19. ölçüler

A ve B kesitleri Segâh makamındadır. 5. ve 8. ölçülerde 4. derecenin pesleşmesi ile (mib) Hüzzam rengi duyulmaktadır. C kesiti Eviç makamındadır. Bölüm, C kesitini izleyen B kesitiyle, Segâh makamında ve dörtlü armoninin durak akoru olan [Si-Mi-Fa] akoru ile bitmektedir.

Üçüncü bölümdeki *Köçekçe*, katlı şarkı formunda ve Karcıgar makamındadır. A temasını, keman ve piyano birlikte sergiler ve bir sekizli inceden yinelerler. B teması, 4 ölçülük bir ara müziğinden sonra piyano tarafından sergilenir. Aynı tema, başka bir perdeden kemanda duyulur ve 4 ölçülük bir ara müziğiyle biter. Bunu izleyen kesimde, daha önceki kuruluşuyla A teması gelir ve bölüm 2 ölçülük bir koda ile son bulur (Sun, 2011, s. 291) (Tablo 3).

Muammer Sun, o yıllarda köçekçelerin yalnızca Karcıgar makamında yazılabileceğini düşündüğünü, oysa daha sonra başka makamlarda yazılmış köçekçelerin de olduğu öğrendiğini ifade etmektedir (Sun, 2011, s. 74).

³ Kemal İlerici'nin ortaya koyduğu sistem, "Dörtlü Armoni" veya "İlerici Armonisi" olarak da adlandırılmaktadır.

Tablo 3. Köçekçe'nin kesitleri

A		Köprü	B		Köprü	A		Koda
a1	a2	1	b1	b2	2	a1	a2	
1-8. ölçüler	9-16. ölçüler	17-20. ölçüler	21-28. ölçüler	29-36. ölçüler	37-40. ölçüler	41-48. ölçüler	49-56. ölçüler	57-58. ölçüler

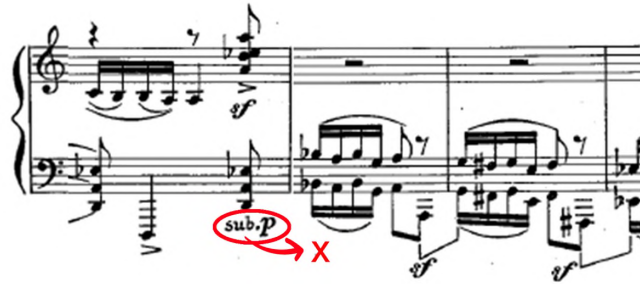
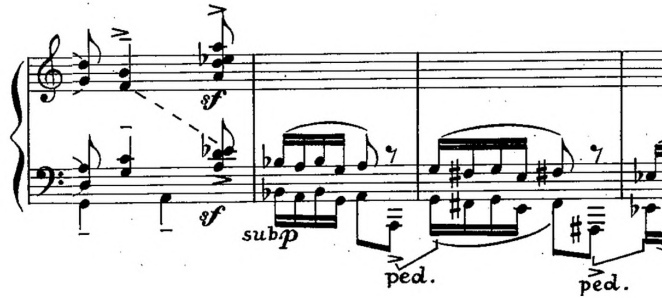
2.3. Editoryal ve Piyanistik Açından Bakış

Bir eserin icra pratiği öncesi hazırlığında eserin armonik ve formal açıdan incelenmesinin ardından, eserin çalışacağı basılı veya el yazması nota bütün ayrıntıları ile incelenmeli ve bütün bunların ardından piyanistik çalışmalara geçilmelidir.

1955 yılında bestelenen *Keman ve Piyano için Üç Parça*, 1961 yılında Ankara Konservatuvarı Yayınları arasında basılmıştır. Ancak Devlet Konservatuvarı Yayınları'nın basmış olduğu eserde bir takım yazım ve basım hataları ile eksiklikler gözlemlenmiştir.

2.3.1. Türkü

Bölümde basım veya yazımdan kaynaklı net olmayan kısımlar ve olası hatalar gözlemlenmiştir. 33. ölçüde dinamik işaretinin yeri net gözükmemektedir (Şekil 1a). *sub.p* 32. ölçünün son sol el akoruna konmuştur. Ancak sağ elde aksanlı bir akor varken sol el akorunda *sub.p* bulunması bir yazım hatası olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca bu ölçünün 67. ölçüdeki benzerinde *sub.p* işareti tam ölçü başında bulunmaktadır (Şekil 1b). Sonuç olarak *sub.p* işaretinin yanlışlıkla 32. ölçünün son sol el akoruna konduğu ve bu dinamik işaretinin 33. ölçü başında olması gerektiği düşünülmektedir.

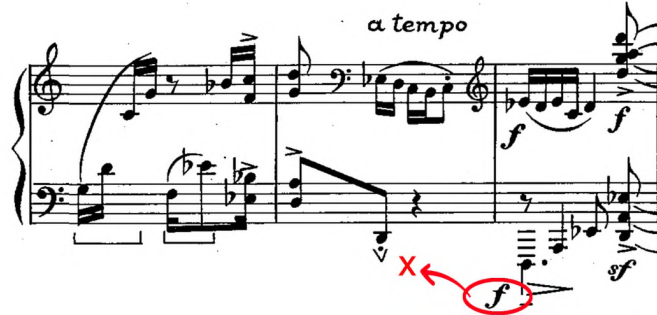
Şekil 1. (a): *Türkü*, 32-34. ölçülerŞekil 1. (b): *Türkü*, 66-68. ölçüler

Dikkat edilmesi gereken bir başka konu da, 67. ölçüdeki *sub.p* yazısının sol elin altında olmasına rağmen, her iki eli de kapsaması hususudur. Bu ölçüde iki el de aynı dizekte olduğu için, sol elin altına yazılan bir dinamik işareti, her iki eli de kapsayacaktır.

Var.I'in başında piyano partisinde herhangi bir dinamik işareti görülmemektedir. Bu durum, hali hazırda geçerli olan dinamiğin devam edeceği anlamına gelmektedir. Var.I'den hemen önceki bağlantı kesitinin sonu *mf*'den başlayan bir crescendo ile, yani en az *f* ile bitmektedir. Dolayısıyla Var.I'e en az *f* dinamikte başlanması gerektiği düşünülmektedir. Ancak nota dikkatlice incelendiğinde Var.I'in başında keman partisinde *mf* görülmektedir. Bu durum, piyano partisine dinamik işareti yazılmasının unutulduğu yorumu yapılmasına sebebiyet vermektedir.

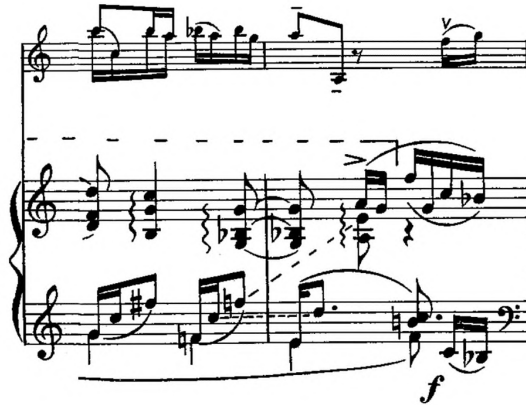
Aynı şekilde Var.II'nin başında ve 85. ölçüsünde de piyano partisinde dinamik işareti olmamakla beraber keman partisinde *p* bulunmaktadır. Buralarda da piyano partisinin dinamik işaretinin basım hatası olarak unutulduğu düşünülmektedir.

Meno mosso ve genel olarak *p* dinamikte olan Var.II'nin bittiği ve bağlantı yerinin başladığı 92. ölçüde, direkt a tempo olarak başlayan bağlantı yerinin, önceki benzerleri gibi *f* olması gerektiği düşünülmektedir. Bu düşünce kapsamında, *f* işareti yazım hatası olarak ileriye yazılmış olup, a tempo'ya geçilen 92. ölçünün 1. vuruşunun zayıf zamanına yazılmalı yorumu uygun olacaktır (Şekil 2).



Şekil 2. Türkü, 91-93. ölçüler

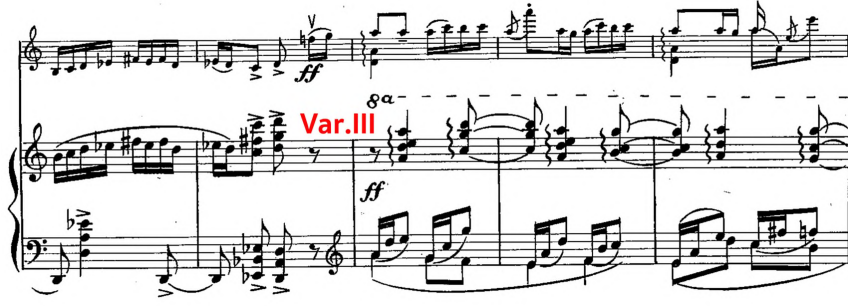
111. ölçüde başlayan Var.III'te türkü teması 4 ölçü *f* ve 4 ölçü *p* olarak duyulmaktadır. 118. ölçü, *p* dinamikte olan son ölçüdür ve bu ölçünün son zayıf vuruşunda tema *aufтакт* ile tekrar başlamaktadır (Şekil 3). Yeni başlayan tema için sadece piyano partisinin sol eline *f* işareti konmuştur. *f-p* dönüşümleri de dikkate alındığında bu *aufтакт*'ta keman partisinde de *f* dinamik işareti bulunmalıdır. Ayrıca *f* işaretinin piyano partisinden sadece sol eline konmuş olması da soru işareti doğurmaktadır. Sonuç olarak 118. ölçünün sonundaki *aufтакт*'ta keman partisinde *f* işareti olması gerektiği ve piyano partisindeki işaretin iki dizek arasına yerleştirilmesinin daha net olacağı düşünülmektedir.



Şekil 3. Türkü, 117-118. ölçüler

Aynı Varyasyonda keman partisinden 123. ölçüsünde başlayan ve 3 ölçü süren *decresc.* işareti piyano partisine yazılmamıştır. İki parti arasındaki uyum düşünüldüğünde, piyano partisine *decresc.* işaretinin yazılmasının unutulmuş olabileceği sonucuna varılabilir.

Bölümdeki basım hataları arasında belki de en önemlisi, 3 varyasyondan oluşan (Sun, 2011, s. 290) *Türkü*'nün 110-126. ölçüler arasındaki kısmının 3. varyasyon olduğunu belirten herhangi bir yazı olmamasıdır (Şekil 4). 110. ölçüde başlayan türkü temasının, ana temanın yeni bir varyasyonu olduğu net bir şekilde göze çarpmaktadır. Sonuç olarak 110. ölçünün son zayıf vuruşu olan varyasyon *aufтакт*'ı hizasında "Var.III" yazması gerektiği düşünülmektedir.



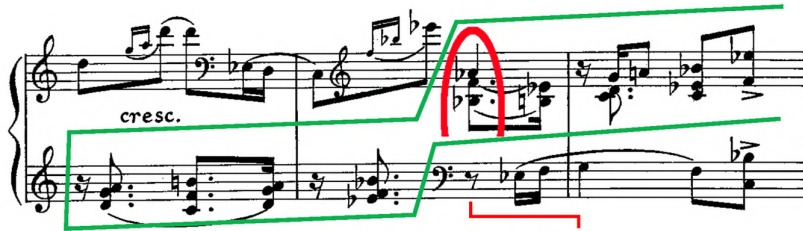
Şekil 4. Türkü, 109-113. ölçüler

Bölümün icra pratiği için birkaç piyanistik öneri getirilebilir: 12. ölçünün son vuruşunda iki elin çaldığı 1 oktav aralıklı [La] notaları vardır. Bunlar yazıldığı gibi iki el olarak çalındıklarında, oktavın hemen ardından her iki elin de hızlı bir tempoda sekizlik bir sus süresinde yaklaşık iki buçuk oktav sağa girmeleri gerekecektir. Bu atlayışın kaza riskini azaltmak için 12. ölçüdeki [La²-La³] notalarının ikisini de sol elin çalması tavsiye edilebilir (Şekil 5). Böylece sol el bu oktavı çaldığı sırada sağ el uzun mesafesini gitmeye başlayacak, sol elin gitme sırası geldiğinde ise tüm dikkat sol elde olacağından bu atlayış daha rahat olacaktır. Bu [La²-La³] notalarının çalınmasında hangi seçenek tercih edilirse edilsin, hemen öncesindeki 1. vuruşunun zayıf zamanındaki sol el [La³] notası için en iyi parmak numarası "1" olacaktır. Aynı durum 20. ölçü için de geçerlidir.



Şekil 5. Türkü, 12-13. ölçüler

Buna benzer bir öneri 22. ölçü için de getirilebilir (Şekil 6a). Bu ölçünün sağ elinin 1. vuruşunun zayıf zamanındaki [Mib⁶]’dan 2. vuruştaki [Sib⁴-Fa⁴-Lab⁴] akoruna hızlı bir tempoda büyük bir atlayışla gidilmektedir. Üstelik bu akorun çalma pozisyonunda [Fa⁴] çalan 3. parmak, siyah tuşlara doğru içeriden basmak zorunda olduğu için sıkışmaktadır ve hızlı bir atlayışla denk getirilmesi zorlayıcıdır. Ancak bu ölçüden önce gelen benzer ölçülerdeki (Şekil 6b) sağ el – sol el çizgilerine bakıldığında, bu akor ve sonrasının aslında sol el çizgisinin bir devamı olduğu, ancak bu hattın sağ ele geçirildiği görülür. Dolayısı ile [Sib⁴-Fa⁴-Lab⁴] akorunun sol el ile basılması, müzikal çizgiyi bozmayacağı gibi sağ elin bu atlama ile yapacağı kaza riskini ortadan kaldıracaktır. Bu akor önerdiğimiz şekilde sol el ile çalınırsa, akor ile beraber pedal basılmalı ve ardından gelen [Si^{#4}-Mib⁴] akoruna bağlanmalıdır.

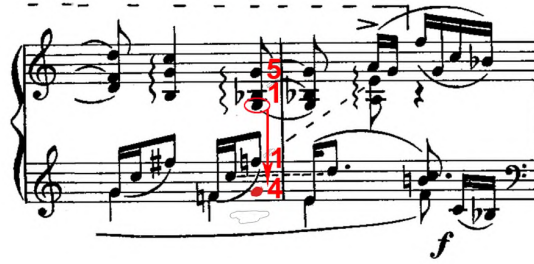


Şekil 6. (a): Türkü, 21-23. ölçüler

117. ölçünün ikinci vuruşundaki sol el notaları çalınırken sağ el ile [Sol-Sib-Sol] kırık akorunun çalınması, eller üst üste bineceği için imkânsız görünmektedir (Şekil 7). Burada tek çıkar yol, sağ el akorunun alt sesi olan [Sol³] notasını, sol elin çalmasıdır. Sonuç olarak 117. ölçünün son vuruşunda sol el 5. parmakta [Fa⁴] tutulu iken 4-1 ile [Sol⁴-Fa^{#5}] akoru çalacak, sağ el ise sol elin üzerinden 1-5 ile kırık [Sib⁴-Sol⁴] aralığı çalacaktır.



Şekil 6. (b): *Türkü*, 17-19. ölçüler



Şekil 7. *Türkü*, 117-118. ölçüler

Sağ elin, 122. ölçüden 123. ölçünün ilk notası olan [Re⁴]’ye hızlı tempoda yetişmesi zorlayıcıdır (Şekil 8). Üstelik bu geçiş noktasında kemanda aukt ile başlayan yeni bir cümleye girilmiştir ve piyanonun [Re⁴]’ye geçişindeki en ufak bir gecikme, birlikteliği bozacaktır. Bu [Re⁴] notası aslında 122. ölçünün sol el bas partisindeki [La⁴-Si⁴-Do⁴] çizgisinin devamıdır. Dolayısı ile çizgiyi bölme anlamında da bir sakınca oluşturmayacağı için, sağ eli rahatlatma anlamında bu [Re⁴] notasının sol ele verilmesi önerilebilir.



Şekil 8. *Türkü*, 122-123. ölçüler

Türkü bölümünün temposu için besteci $J = 96-108$ metronom hız aralığı istemiştir. Bölümün kompakt disk kayıtlarında sanatçılar 82-90 aralığındaki hızları tercih etmişlerdir. Suna Kan ve Ferhunde Erkin’in kaydı ise bestecinin istediği tempo aralığındadır.

Kayıtlar incelendiğinde, *meno mosso* olan Var.II’de bazı icracıların, geldikleri tempodan daha yavaş bir tempoya inmeyi tercih ettikleri gözlemlenmiştir. *Meno mosso* terimi genellikle bir bölümün içerisinde, daha yavaş bir tempoya geçişi göstermektedir. Ancak bu tempo yavaşlaması aşırı değil, bölümün yapısını bozmayacak şekilde makul bir yavaşlama olmalıdır. Üstelik bu kısmın varyasyonlardan biri olduğu da düşünüldüğünde, temanın temposundan çok uzaklaşılacak bir tempo, varyasyon yapısını hissetmemizi zorlaştıracaktır.

2.3.2. Şarkı

Şarkı’nın 4., 10. ve 19. ölçüleri, ölçü sonları dışında birbirleri ile tamamen aynı duyulmaktadır. Ancak üzerinde düşünülmesi gereken birkaç durum ile karşılaşmıştır. 10. ölçünün 2. vuruşundaki [Do⁴] notası üst dizeğe yazılmış ve sol elin [Do²]’su ile arasına kesik çizgi konmuştur (Şekil 9b). Bu eserde bu tür bir kesik çizginin iki amaçla kullanıldığı görülmektedir: İki elin aynı anda çalması gereken notaları belirtmek için (4. ölçü) ve parti takibi için (7. ölçü). 10. ölçüdeki kesik çizginin her iki amaçla da konmuş olmadığı düşünülmektedir. Amacın ancak üst dizedeki [Do⁴]’nun,

4. ve 19. ölçülerdeki gibi sol el ile çalınmasını istemek olduğu yorumu yapılabilir. Bu karışıklığa sebebiyet vermemek için, 10. ölçü de diğerleri gibi yazılabilir.



Şekil 9. (a): Şarkı, 4. ölçü



Şekil 9. (b): Şarkı, 10. ölçü



Şekil 9. (c): Şarkı, 19. ölçü

4. ölçüdeki karşımıza çıkan kesik çizgiler iki elin aynı anda çalması gereken notaları belirtmek için kullanılmıştır. Ancak ölçüdeki ilk kesik çizginin kullanıldığı sol el onaltılığı ve sağ el akorunda bu tür bir işarete gerek bulunmadığı, bu ilk kesik çizginin yazım hatası olduğu düşünülmektedir.

4. ölçüdeki ikinci pedal işareti diğerlerinde yoktur. Ancak sol el, üçüncü vuruştaki dörtlük [Si²] notasını basar basmaz onaltılıklara gidecek olup bu [Si²], pedal basılmazsa dörtlük uzunluğunda duyulmayacaktır. 10. ölçüde aynı [Si²] notasına *ses uzatma bağı*⁴ konmuş olması, pedal işareti olmadan da pedal kullanımına ihtiyaç duyulmasına sebebiyet vermektedir. Ancak 19. ölçüdeki [Si²]'de ses uzatma bağı da pedal işareti de bulunmamaktadır. Bunun sonucunda, pedal işareti eksikliğinin bir yazım hatası olduğunu düşünülmektedir.

19. ölçünün bas partisinde ölçü başından 3. vuruşa kadar uzayan bağ işareti, benzer diğer ölçülerde bulunmamaktadır. Bas partisindeki [Do²] ile beraber pedal basıldığında, sol el, 2. vuruştaki [Do⁴]’e gitse bile, [Si²] için geri geldiğinde pedaldan ötürü zaten bağlı olarak duyulacaktır. Bu sebeple bu ölçülerde bağ işareti bulunmasına bir ihtiyaç olmadığı düşünülmektedir. Ancak tutarlılık bakımından, 3 ölçüde de bağ işaretlerinin aynı olması beklenmektedir.

Birbirinin aynı olan 7. ve 16. ölçülerin sol elinde bağ işareti tutarsızlıkları görülmektedir (Şekil 10). 16. ölçüde sol elin ilk iki bağının 7. ölçüde basım hatasından kaynaklı olarak unutulduğu düşünülmektedir. Sol elin 3. vuruşundaki [Sol³-Si⁴-Fa⁴] akorunun 4. vuruştaki [La⁴-Re⁴] akoruna bağlantısında da karışıklığa sebebiyet verebileceği düşünülen bağ işaretleri ile karşılaşılmaktadır. 3. ve 4. vuruşların alt partisindeki dörtlük [Sol³] ile [La⁴] arasında bir bağ ve aynı

⁴ Bu tür bir bağı ifade eden bir terime ulaşılamamış olup bu işaret *ses uzatma bağı* olarak ifade edilmiştir.

vuruşlarda hemen üst partideki [Si⁴-Do⁴-Re⁴] notalarında da 3 notayı kapsayacak bir bağ işareti olması ve bunların net olarak gösterilmesi gerektiği düşünülmektedir.



Şekil 10. (a): Şarkı, 7. ölçü



Şekil 10. (b): Şarkı, 16. ölçü

Şarkı'nın son ölçüsü olan 19. ölçünün son vuruşundaki kırık akorun bir oktav inceden çalınması istenmiştir (Şekil 11a). Ancak sağ ve sol elin beraber çaldığı bu akorun tamamının mı yoksa sadece sağ elin çaldığı kısmın mı bir oktav inceden istendiği, yazıdan net olarak anlaşılmamaktadır.

Eserin, yukarıda anılan kayıtları dinlendiğinde, piyanistlerin bu akorun sadece sağ el kısmını ince oktavda, sol el kısmını ise yazıldığı oktavda çalmış olduğu tespit edilmiştir. Ancak bestecinin, kırık akorun tamamının ince oktavdan çalınmasını istediği düşünülmektedir. Bu çıkarıma şu fikirler sebebiyet vermiştir:



Şekil 11. (a): Şarkı, 19. ölçü



Şekil 11. (b): Şarkı, 10. ölçü

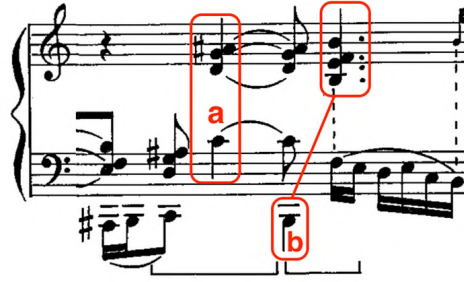
1. 19. ölçüdeki kırık akorun 10. ölçüdeki benzerinin, yazıldığı oktavda çalınması istenmiştir (Şekil 11b). Yazım, iki oktavlık büyük bir akorun iki ele bölünerek çalınmasını ifade etmektedir ve doğal olarak iki el arasında fazladan bir mesafe bulunmamaktadır. Bu düşünce ile, 19. ölçüdeki akorun da benzeri gibi tek parça bir akor olduğu ve iki elin bir oktav incede bu akoru çalınmasının istendiği düşünülmektedir.
2. Şarkı'daki iki ele bölünmüş bütün büyük akorlar (kırık veya değil) aynı sistem ile, yani iki el arasında fazladan mesafe olmadan, büyük bir akorun iki ele bölünerek çalınması şeklinde yazılmıştır. Dolayısı ile bu akorun diğer benzerlerinden farklı çalınmasını gerektirecek bir sebep bulunmadığı yorumu yapılabilir.
3. Akorun solunda yer alan ve kırık akoru ifade eden dalgalı dik çizgi, tüm akor boyunca bir bütün halinde olup sağ ve sol el arasında kesilmemektedir. Bu durum, akorun bir bütün olarak ve bölünmeden düşünülmesine işaret etmektedir.
4. Sun bu eserde koral bir yazı kullanmış ve dörtlü armoni kurallarını sıkı bir şekilde uygulamıştır. Bu perspektiften bakıldığında bestecinin, iki ele böldüğü bu büyük akorda iki el arasındaki mesafeyi açtığı vakit, akorun özellikle de ince bölgelerde çok zor ve dengesiz tınlayacağını düşünmüş olduğu beklenmektedir.

Sonuç olarak bu akorun sol elin çaldığı kısmının da bir ince oktavda çalınmasının istendiği, ancak notada bu durumun net olarak ifade edilemediği sonucuna varılabilir. Bu akorun yazımında *Köçekçe* bölümünün 15. ölçüsündeki gibi bir işaret kullanılması (Şekil 12), istenen durumu çok daha iyi ifade etme anlamında önerilmektedir.



Şekil 12. Köçekçe, 15. ölçü

Şarkı'nın 4. ölçüsünün 2. vuruşundaki $[Do^4-Re^4-Sol^4-La\sharp^5]$ akorunun bas partisindeki $[Do^4]$ notasının (a) sol el ile çalınması istenmektedir (Şekil 13). 3. vuruşa bağlı giderek uzayan bu akorun altına, ardından gelecek $[Si^4-Mi^4-Fa^4-Si^5]$ akorunun önceden duyulması (antisipasyon) olan bir $[Si^2]$ notası (b) eklenmiştir. Sol elin çaldığı bu $[Si^2]$ 'nin üzerinde tınlamaya devam eden bir önceki $[Do^4-Re^4-Sol^4-La\sharp^5]$ akorunun, $[Si^2]$ basıldığında pedal değişimi yapıldığı için elle tutulması gerekmektedir. Ancak akorun $[Do^4]$ notasını tutan sol el $[Si^2]$ 'ye gideceği için artık $[Do^4]$ 'yu tutamayacak ve akor eksik duyulacaktır. Bunun çözümü olarak sol elin $[Do^4]$ 'yu basar basmaz bu sesi, sağ elin $[Re^4]$ 'yi tutan 1. parmağına aktarması, dolayısıyla sağ elin 1. parmak ile $[Do^4]$ ve $[Re^4]$ seslerini beraber tutması önerilebilir. Böylece akorun tamamı $[Si^2]$ sesi üzerinde tınlamaya devam edebilecektir.



Şekil 13. Şarkı, 4. ölçü

Şarkı'nın 8. ölçüsünde güçlü zamanlarda bas notaları, zayıf zamanlarda ise iki ele bölüştürülmüş akorlar bulunmaktadır (Şekil 14). Bu bas notaları, ardından gelen akorlara ait seslerin önceden duyulmalarıdır. Dolayısıyla akorlar, bu bas notası geldiğinde, bu notanın üzerinde ve bir sonraki akora kadar tınlamaya devam etmelidirler. Bu akorların sağ el ile çalınan kısımları el ile dörtlük sürede tutulabilirken, sol el ile çalınan kısımları olan dörtlü aralıklar (bas notası ile dörtlü aralık arasındaki mesafe uzak olduğu için) tutulamazlar. Üstelik pedal değişimi bas notaları ile beraber olduğu için, pedal de bu konuda yardımcı olmayacaktır. Bu duruma bir çözüm olarak; sol eldeki dörtlü aralıkların sadece alt seslerini sol elin çalması, üst seslerinin ise sağ el akoruna eklenmesi, aralığın her iki sesinin de dörtlük sürede tutulabilmesini ve tınlayabilmesini sağlamak adına önerilebilir.



Şekil 14. Şarkı, 8. ölçü

Şarkı bölümünün temposu için besteci *Çok ağır* ifadesini kullanmış ve $\text{♩}=88$ metronom hızı istemiştir. Ancak bölümün kayıtlarında icracıların, istenenden daha yavaş tempoları tercih ettikleri gözlemlenmiştir. Suna Kan ve Ferhunde Erkin kaydı, bestecinin istediği tempoya en yakın olarak 82 metronom hızında olup, diğer üç kompakt disk kaydında 72-74 metronom hızları tercih edilmiştir. Üstelik bütün kayıtlarda, bu tempolarda başlayan piyano girişinin ardından 3. ölçüdeki keman girişinden itibaren tempo daha da yavaşlamaktadır.

Bu bölüm için besteci çok kesin bir şekilde 88 metronom hızı yazmış olmakla beraber, bu temponun *Çok ağır* ifadesi ile uyumadığı düşünülmektedir. Kayıtları yapan icracıların da daha ziyade *Çok ağır* tanımlamasını dikkate alıp metronom hızını göz ardı ettikleri yorumu yapılabilir. Bölümün melodik yapısı ve karakteri düşünüldüğünde 88 metronomun, oldukça hızlı bir tempo olarak karşımıza çıktığı ve bölümün karakterine uymadığı düşünülmektedir. Bu durum, kayıtlardaki tempo tercihlerine ilişkin bir fikir de vermektedir. Ayrıca Suna Kan ve Ferhunde Erkin'in, Muammer Sun ile yakınlıkları düşünüldüğünde, bestecinin, bölümlerin tempolarına ilişkin fikirler vermiş olabilme ihtimali de atlanmaması gereken bir detay olarak düşünülebilir.

Şarkı'nın 11. ölçüsünde başlayan C (meyan) kesitine bir önceki ölçüden *ritardando* ve *puandorg* ile gelmektedir. C kesitinde *ritandando*'nun ardından tekrar tempoya dönüşü ifade etmek için *a tempo* yazılmıştır. Notalarda yazan *a tempo* ifadesi, A kesitinin temposunu referans göstermekle beraber, *ritandando*'nun ardından tempoya dönüşü de kastedebilmektedir. Şarkı'nın üç kompakt disk kaydında da C kesitinin, A ve B kesitlerinin temposundan daha hızlı çalınmış olduğu gözlemlenmiştir. Dolayısı ile *a tempo* işareti bu kayıtlarda, "*ritardando*'nun ardından tempoya dönüş" anlamında yorumlanmıştır. C kesitindeki piyano yazısının senkoplu yapısından dolayı organik olarak ileriye doğru gitmesinin ve 3. ölçüden itibaren *stringendo* istenmiş olmasının, bu kesitin daha akıcı bir tempoda çalınmasını makul kıldığı düşünülmektedir.

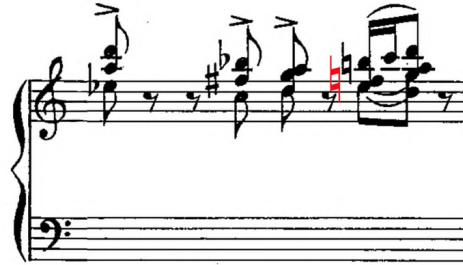
Bu kesit ile ilgili bir diğer gözlem ise, yapılan taramalarda, C kesitinin başında yazan *destinto* kelimesinin anlamına ilişkin bir karşılık bulunamamış olmasıdır. *Destinto* kelimesine en yakın karşılığı bulunan kelime, İtalyanca *belirgin* veya *ayrı/bağımsız* anlamlarına gelmekte olan *distinto* olarak karşımıza çıkmaktadır. Her iki sıfatın da bu kesitin müziğini ifade etmek için uygun olduğu düşünülmektedir. Bestecinin burada *distinto* ifadesini düşünmüş olabileceği yorumu yapılabilir ancak hangi anlamını kastettiğine ilişkin bir veri bulunmamaktadır. Her durumda, bestecinin veya basımevinin *distinto* sıfatını kastederek yanlışlıkla *destinto* yazmış olduğu düşünülmektedir.

2.3.3. Köçekçe

Köçekçe'nin A kesitinin 6. ölçüsü (Şekil 15a), armonik olarak tamamen aynı olacak şekilde 14. ölçüde iki oktav inceden gelmektedir (Şekil 15b). A kesitinin ikinci gelişi de ilk gelişi ile tamamen aynı olduğu için 6., 14., 46. ve 54. ölçüler armonik olarak birbirleri ile aynıdır. Bu durum, notadaki farklılıkların, basım hataları olarak değerlendirilmelerine sebebiyet vermektedir.



Şekil 15. (a): *Köçekçe*, 6. ölçü.



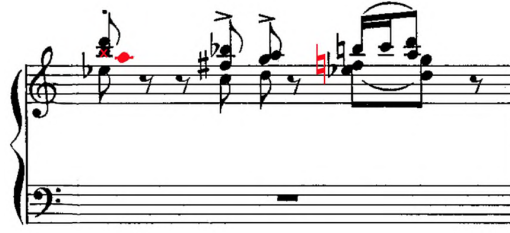
Şekil 15. (b): *Köçekçe*, 14. ölçü

Birbirleri ile tamamen aynı olması gereken 6. ve 46. ölçülere bakıldığında, 46. ölçünün ikinci akorundaki [Si^4] notasının bemol işareti eksiktir (Şekil 15c). Her iki ölçüde de bir sonra gelen [Si^4] notası bekar'a dönüştürüldüğü için ve bu ölçülerin bir oktav inceden tekrarı olan 14. ve 54. ölçülerde de [Si^4] notasında bemol işareti bulunduğu için, 46. ölçüdeki [Si^4] notasının [Sib^4] olması gerektiği düşünülmektedir.



Şekil 15. (c): *Köçekçe*, 46. ölçü

54. ölçünün ilk akorunun, benzeri diğer ölçülerin ilk akorları ile aynı olması beklenmektedir (Şekil 15d). Dolayısı ile benzerleri gibi [$Mib^5-La^6-Re^6$] olması gerektiği düşünülen akorda [La^6] yerine [Si^6] sesi ile karşılaşılması, bir hata olarak değerlendirilmiştir.



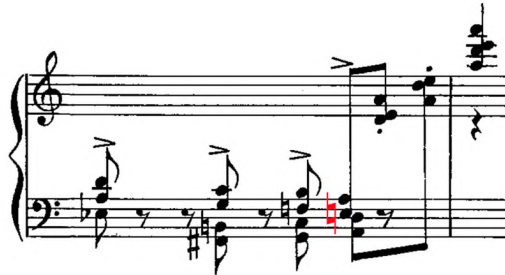
Şekil 15. (d): Köçekçe, 54. ölçü

Diğer ölçülerle karşılaştırıldığında, 6. ölçünün ilk akorundan sonra iki tane sekizlik sus olması gerekirken bir tanesinin basımda unutulduğu görülmektedir.

Bu ölçülerin 4. vuruşlarındaki [Mi–Fa–Si] akorlarına ilişkin, karışıklıklara sebebiyet veren kimi durumlar ile karşılaşmıştır. Öncelikle 6. ve 46. ölçülerde akorun [Fa³] sesi *bekar*'dır. Ancak her iki ölçünün de iki oktav incedeki tekrarlarında bu [Fa⁵] notasının önünde bir arıza bulunmamaktadır. Armonilerin ve seslerin tamamen aynı olduğu ikinci oktavdaki tekrarda, [Fa⁵] sesinin diyez olarak kalması için hiçbir sebep bulunmadığı, dolayısı ile bu tekrarlarda [Fa⁵] notasının bekar işaretinin unutulduğu yorumu yapılabilecektir.

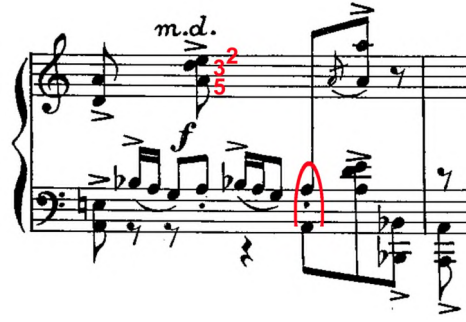
Aynı akorun [Mi⁵] notasında ise, sadece 54. ölçüde bemol işareti olup diğer ölçülerde bulunmamaktadır. Diğer ölçülerdeki [Mi] seslerinin önünde bekar işareti bulunmadığı için ve ölçü başlarında birer [Mib] bulunduğu için, bu [Mi]'nin de bemol çalınması beklenmektedir. Ancak eserin notasında, arıza değişikliklerinin yoğun olduğu ölçülerde yer yer arızalar, ihtiyaç haricinde hatırlatma amaçlı yazılabildikleri için, piyanistin gözü de bu tür bir okumaya şartlanabilmektedir. Dolayısıyla bu ölçüde bemol işareti tekrar yazılmadığı zaman bekar çalınma ihtimali yüksek olduğu düşünülmektedir. Olası bir hataya sebebiyet vermemek amacıyla 6., 14. ve 46. ölçülerin 4. vuruşlarındaki akorun [Mi] notalarına hatırlatma amaçlı bemol işaretinin eklenmesi önerilmektedir.

Köçekçe'nin 8. ölçüsünün 4. vuruşundaki akorun [Mi³] notasında herhangi bir arıza işareti olmadığı için, ölçü başındaki [Mib³]’den kaynaklı olarak bemol çalınması gerektiği düşünülebilir (Şekil 16). Ancak bu akorun devamında üst oktavlarda gelen akorlar bu akor ile aynıdır ve onlardaki [Mi] notalarında da herhangi bir işaret bulunmamaktadır. Bu akorlardaki [Mi] notaları bekar çalınacak ise 4. vuruştaki akorun [Mi³] sesi de bekar olmalıdır. Üstelik bu ölçünün A kesitindeki paralel ölçüsü olan 48. ölçüde, bu [Mi³] notasına bekar işareti konmuştur. Sonuç olarak 8. ölçünün 4. vuruşundaki akorun [Mi³] notasının bekar işaretinin unutulduğu düşünülmektedir.



Şekil 16. Köçekçe, 8. ölçü

21-26. ölçülerde sol elin sağ el üzerinden çapraz olarak sağ tarafa geçerek çaldığı akorlar bulunmaktadır (Şekil 17). Sol elin, sağ elin üzerinden geçerek klavyenin ince bölgesinde gidip, çalmanın hemen ardından hızlı bir şekilde geri döneceği bu akorlarda, 5-3-2 parmak numarası önerilmektedir. Akorların üst seslerinde 1. parmak yerine 2. parmak kullanılmasının, sol el pozisyonunun bilekte açı yapmayacak şekilde düz ve doğal halini korumasını ve bu sayede çok hızlı bir şekilde akorlara “çarpıp” hemen geri dönebilmesini sağlayacağı düşünülmektedir.



Şekil 17. Köçekçe, 21. ölçü

21. ve 23. ölçülerin 4. vuruşlarındaki $[La^3-La^4]$ ve $[Mi^2-Mi^3]$ oktavlarının alt sesleri sol elin çaldığı partiye, üst sesleri ise sağ elin çaldığı partiye aittirler. Ancak bu oktavdan hemen sonra iki el de hızlı tempoda sağ tarafa büyük atlamalar yapacak, hatta sol el tekrar geriye atlayacaktır. Burada en azından sağ elin atlamasını rahatlatıp sol ele daha çok odaklanabilmek için oktavın tamamını sol ele vermek, parti devamlılığını bozuyor olsa da çalma kolaylığı adına önerilebilir.

37–39. ölçülerde 1 ölçülük motifin, her ölçüde bir basamak indiği görülmektedir (Şekil 18). 38. ve 39. ölçülerin 4. vuruşlarında ifade bağı bulunurken, bu bağ 37. ölçüde yoktur. Bu 3 ölçünün, paralel inen basamaklar oldukları düşünüldüğünde, 37. ölçünün 4. vuruşundaki ifade bağının unutulmuş olduğunu söylenebilecektir.



Şekil 18. Köçekçe, 37-39. ölçüler

37. ölçünün başında, tüm pasajın pedallı çalınmasını belirten *ped.* işareti konmuş olup, pedalın tam olarak nasıl kullanılması gerektiği belirtilmemektedir. Bu ölçülerin 2. vuruşlarının zayıf zamanlarında dörtlük değerinde tutulacak aksanlı notalar vardır. Bu aksanlı notaları net bir şekilde belirtmek ve rahatça tutabilmek için, ölçü başında basılan pedallı 2. vuruşun zayıf zamanındaki bu nota ile değiştirmek ve aynı şekilde ardından gelen aksanlı notalar ile tekrar değiştirmek önerilebilir.

Köçekçe bölümünün temposu için besteci *Çok hızlı* ifadesini kullanmış ve =132-144 metronom hız aralığı istemiştir. Bölümün kayıtlarında icracılar bu hız aralığının alt limitini tercih etmişlerdir. *Şarkı* bölümünün aksine burada bestecinin istediği metronom hızı aralığı, *Çok hızlı* ifadesi ile tutarlı görünmektedir.

SONUÇ

Muammer Sun'un 1955 yılında Konservatuvar öğrenciliğinin ikinci yılında bestelediği ve daha sonra "bir tek notasını bile değiştirme gereği duymadığını" (Sun, 2011, s. 75) ifade ettiği bu eser, bestecinin sık icra edilen oda müziği eserlerinden biri olarak görülmektedir. Pek çok sanatçının konser programlarında yer almakta, yurt içinde ve yurt dışında seslendirilmektedir. Türk bestecilerinin oda müziği eserleri arasında da kaydı en çok yapılan eserler arasındadır.

Yapılan literatür taraması, esere ilişkin özgün çalışmaların eksikliğini ortaya koymuştur. Muammer Sun, kendi yayın ve röportajlarında eserin formal özelliklerini kendisi ortaya koymuş ve dilini açıklamıştır. Bu sebeple eser üzerinde, bestecinin yapmış olduğundan daha farklı analitik herhangi bir çalışma ile karşılaşılmamıştır. Ancak eserin çalınma sıklığı ve kayıtlarda karşılaşılan çeşitli farklılıklar, eser üzerinde yapılacak bir çalışmanın önünü açmıştır. Zira nota ve kayıtlar üzerinde yapılan karşılaştırmalı çalışma, baskı hatalarını ortaya koymuştur. Erişilebilen kayıtlar ile de icraya yönelik değerlendirmeler yapılmıştır. Tüm bunların sonucunda, tüm eserin performans pratiğine yönelik öneriler sunulmuştur. Ayrıca çalışmanın, armonik ve formal yaklaşımlar merkeze alınmadığında da bir esere farklı açılardan analitik yaklaşılabileceğine bir örnek teşkil etmesi açısından literatüre katkısı bulunduğu düşünülmektedir. İcra kayıtlarının da özellikle basımı yalnızca bir kere yapılmış eserler için yol gösterici olabileceği ve karşılaştırmalı analizler için önemli bir katkı sağladığı düşünülmektedir. Özellikle, notanın yanı sıra, besteci ile birlikte çalışmış olan icracıların kayıtları, önemli bir kaynak olarak değerlendirilmelidir.

Eserin bölümleri formal ve armonik açıdan incelendiğinde, bestecinin öğrencilik eseri olmasına rağmen yapısının net bir şekilde planlandığı ve dörtlü armoni temel prensiplerinin ustalıkla uygulandığı görülmüştür.

Devlet Konservatuvarı Yayınları tarafından basılan notasında, ağırlıklı olarak dinamikler ve arızalarda, basımdan veya yazımdan kaynaklanan eksiklikler ve hatalar tespit edilmiş, bunlara ilişkin çözümler ve öneriler sunulmuştur. Piyanistik açıdan zorlayıcı pasajlar için çalma kolaylığı sağlayacak ya da notada isteneni yansıtmaya yardımcı icra önerileri de ortaya konulmuştur. Eserin kompakt disk ve TRT kayıtlarına başvurulmuş, özellikle tempolar konusunda kıyaslamalar yapılmış, orijinal tempolara en yakın olan kaydın Suna Kan ve Ferhunde Erkin kaydı olduğu sonucuna varılmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Çalışma Konsepti/Tasarım- E.Ö., A.E.; Veri Toplama- E.Ö., A.E.; Veri Analizi/Yorumlama- E.Ö., A.E.; Yazı Taslağı- E.Ö., A.E.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- E.Ö., A.E.; Son Onay ve Sorumluluk- E.Ö., A.E.; Malzeme ve Teknik Destek- E.Ö., A.E.; Süpervizyon – E.Ö., A.E.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Conception/Design of Study- E.Ö., A.E.; Data Acquisition- E.Ö., A.E.; Data Analysis/Interpretation- E.Ö., A.E.; Drafting Manuscript- E.Ö., A.E.; Critical Revision of Manuscript- E.Ö., A.E.; Final Approval and Accountability- E.Ö., A.E.; Material and Technical Support- E.Ö., A.E.; Supervision- E.Ö., A.E.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Elif ÖNAL 0000-0002-8223-2512

Arda ERDEM 0000-0002-0416-2440

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Aydın, Y., & Ergur, A. (2004). Nationalizing the harmony? A system of harmony proposed by Turkish composer Kemal İlerici. Proceedings of International Conference on Music Perception and Cognition / European Society for the Cognitive Sciences of Music. Graz, Austria: Centre for Systematic Musicology, University of Graz.
- Erdem, A. (2019). Dörtlü Armoni'nin Temel İlkeleri ve Muammer Sun'un Uzun Hava - Kırık Hava İsimli Piyano Eserinin Analizi. H. Yücel ve S. Türkel-Oter (Ed.), Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler II kitabı içinde (s. 247-258). Konya: Eğitim Yayınevi.
- İlerici, K. (1981). *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sun, M. (1981). *Çoksesli Türküler*. İstanbul: Çağdaş Müzik Yayınevi.
- Sun, S. (2011). *Karnında Güneş Olan Adam Muammer Sun*. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Sun, S. (2022). *Müziğin Kanatlarında Bir Yaşam*. İstanbul: Deniz Kültür Yayınları.
- Yener, Ö. (2006). *Muammer Sun'un Yaşamı ve Eğitim Müziğine Katkıları*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk Müsıkisi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Yıldız, D. (2002, Haziran). Besteci Muammer Sun'la Söyleşi. *Orkestra Dergisi*, 331.

Kompakt Disk ve Diğer Kayıtlar

- Aldemir, A., & Karayel, Ş. (2009). *Türk Müziğinin Çağdaş Sesi*. Keman ve Piyano için Üç Parça [CD] içinde. İstanbul: A.K. Müzik.
- Kan, S., & Erkin, F. *İnönü Vakfı CD'si*. Keman ve Piyano için Üç Parça [CD] içinde. Ankara: TRT.
- Ulucan, S., & Şekinskaya, G. (2009). *Sevdana*. Keman ve Piyano için Üç Parça [CD] içinde. İstanbul: Kalan Müzik.
- Yalçın-Dittgen, J., & Gökalp, Y. (2004). *Kırsallardan Ezgiler*. Keman ve Piyano için Üç Parça [CD] içinde. Ankara: Türk Traktör.

Nota

- Sun, M. (1968). *Keman ve Piyano için Üç Parça*. Ankara: Devlet Konservatuvarı Yayınları.

Atf Biçimi / How cite this article

Önal, E., & Erdem, A. (2024). Considerations on Muammer Sun's "Three Pieces for Violin and Piano" in Terms of Piano Performance Practice. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 488–503. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1564519>

One Concept, Multiple Realizations A Case Study on Notation in Compositional Practice: *Dark Bright*

Bir Kavram, Çoklu Uygulamalar: Notasyon Kullanımı Üzerine Bir Örnek Uygulama Çalışması: *Dark Bright*

Amy T. SALSGIVER¹ 

¹Istanbul Technical University Graduate School,
Centre for Advanced Studies in Music (MIAM),
İstanbul, Türkiye

**Corresponding author /
Sorumlu yazar** : Amy T. SALSGIVER
E-mail / E-posta : salsgiver@itu.edu.tr

ABSTRACT

This paper explores how diverse modes of notation, grounded in a single germinal idea, can yield multiple, distinct musical outcomes. Through a practice-based approach, the study investigates how different iterations of a musical work can emerge by employing, suppressing, or accentuating compositional, improvisational, and transcriptional techniques. Rather than focusing on fixed forms, the study highlights the creation of musical atmospheres, spaces for exploration, and sound-based interaction, promoting a post-colonial approach to musical scores and notation that moves beyond Eurogenetic traditions. This approach encourages collective authorship and empathy within the process of musical generation. Each work employs a different approach to the communication of musical ideas to performers, with the choice of notational or scoring modality tailored to the specific circumstances of each piece. The resulting compositions, and conclusions based on comparing their outcomes, underscores the fluidity between composer and performer roles, reflecting on how shifting creative ownership can lead to more collaborative and transcultural music-making, while still allowing for a recognizable cohesion connecting the composition to its composer.

Keywords: Composition, improvisation, notation

ÖZ

Bu makale, tek bir temel müzikal fikirden yola çıkarak kullanılan notasyon biçiminin nasıl farklı ve özgün müzikal sonuçlar doğurabileceğini incelemektedir. Uygulama odaklı bir yaklaşım izleyerek ve bestecilik, doğaçlama ve transkripsiyon tekniklerinin farklı şekillerde kullanılması ve bilinçli bir şekilde öne çıkartılması veya göz ardı edilmesi gibi yöntemlerle bir müzik eserinin farklı versiyonlarının nasıl ortaya çıkabileceği araştırılmaktadır. Burada sabit formlara odaklanmak yerine, müzikal atmosferler, keşif alanları ve ses tabanlı etkileşimlerin gerçekleşmesi ön planda tutularak, müzikal partiyonlar ve notasyonlara ilişkin Avrupa-merkezli geleneklerin ötesine geçen ve müzikal üretim sürecinde kolektif yaratım ve empatiyi teşvik eden post-kolonyal bir yaklaşım savunulmaktadır. Süreçte ortaya çıkmış olan her bir eser müzikal fikirlerin icracılara aktarılması boyutunda da farklı bir yaklaşıma karşılık gelmektedir. Ayrıca eserlerde kullanılan notasyon biçimi her bir eserin kendi özel şartlarına uygun olarak belirlenmiştir. Ortaya çıkan müzik eserleri ve bunların karşılaştırılması ile elde edilen bulgular, bir yandan besteci ve icracı rollerinin arasındaki akışkanlığı vurgularken, bir yandan da—besteci ile beste arasında gözle görülür bir uyumun kaybolmamasına özen göstermek şartıyla—yaratıcı sorumluluğun dağılımındaki değişimin daha sıkı bir işbirliği barındıran ve kültürel geçişlere izin veren müziklerin icrasına tanyacağı olanaklara işaret etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Bestelemek, doğaçlama, notasyon

Submitted / Başvuru : 23.10.2024
**Revision Requested /
Revizyon Talebi** : 23.11.2024
**Last Revision Received /
Son Revizyon** : 02.12.2024
Accepted / Kabul : 03.12.2024
**Online Yayın /
Published Online** : 09.12.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

INTRODUCTION

This paper presents a practice-based research project exploring the development of four distinct compositions, all derived from a singular compositional concept, and sharing the title *Dark Bright*. One of the benefits of working in composition which incorporates a high degree of input from the performer through improvisation is that it can be highly adaptable to a variety of situations. A work may be open for interpretation by performers ranging from the professional to amateur, with varying degrees of comfort with notational complexity versus those who thrive with on-the-fly creative freedom. This adaptability can also be a drawback, in that the performance outcome may not be recognizable as belonging to the composer's concept. My intention here, which was not initially set up as an experiment, was to explore the viability of a work-concept through several iterations which incorporated various approaches to scoring. This unfolded over a two-year period, which overlapped with COVID-19 and the need to find new ways for collaborative musicking during periods of isolation as a result of enforced distance-learning and lockdown. Within the paper, each version of the work is attended to separately, with reflection on each part of the process. In the conclusion section, a more generalized look is taken at the project as a whole.

Each work employs a different approach to the communication of musical ideas to performers, with the choice of notational or scoring modality tailored to the specific circumstances of each piece. Improvisation plays a central role in all these works, functioning both as a performance technique and a compositional language. The decision to incorporate improvisation stems from two key motivations. First, it reflects a personal response to the intricate and often restrictive notational practices prevalent in contemporary Eurogenetic Art Music, informed by decades of experience as a performer in this field.¹ This shift towards improvisation facilitated a more organic form of musicianship, fostering deep listening and collaborative creativity. Within this project, the focus lies in the interplay between composition and improvisation, seeking to create empathetic musical environments where performers contribute directly to the outcome, generating spaces for collective sound-making. Ultimately, it is to be determined if this model for generating multiple versions of a work can succeed in creating performances which are recognizable as coming from the same material.

Contemporary scores and notation

The nature of what constitutes a score and notation continues to shift over time. Beginning roughly in the 1940s, Eurogenetic music composers experimented greatly with musical language, which necessitated novel approaches to express those ideas through notation and score. Paulo de Assis (2013) offers a contemporary definition for notation, stating "'notation' can be seen as the totality of words, signs and symbols encountered on the road to a concrete performance of music" (p. 5). Building on this broad definition, de Assis aligns with Ferneyhough's (1983) three fundamental elements of notation: a score offers a *sound-picture* for the events it represents, it offers the essential *instructions* necessary for performance, and implies an ideology of its process of creation (p. 3). De Assis further qualifies his definition "every period of music history used not only the best possible, but also the most adequate notation for its own music (2013, p.7). These considerations permit a great deal of freedom in naming something as a musical score. Virginia Anderson (2013) adds that what is considered a score also refers to cultural distinctions: "A score (or notation or composition) is a score (or notation or composition) if the culture uses it as a score (or notation or composition)" (p. 136). This definition makes space for a variety of cultural contexts and traditional forms of knowledge which may be unknowable to one from outside the community. Taking this thought further, a score or notation is an entangled system that goes beyond composer and performer: it is context dependent and communicative. This is reflected by Yolande Harris (2013), who thinks of scores "more in terms of facilitating and articulating *relationship*; relationship between time and space, the visual and the sonic, one person and another" (p. 196). Further expanding the spectrum of notational possibilities, composer Sandeep Bhagwati (2013) positions notational practices along a continuum: this spectrum ranges from works that are intended to be context-independent and repeatable to those that are contingent and flexible, often incorporating elements of improvisation or indeterminacy (p. 170). This range is especially notable in transcultural works that are pursuing methods for connecting music of different cultures, and where the Eurological methodologies are not suitable. An open approach to notation and score is particularly practical in works where performer and composer are co-creators, as in works that incorporate improvisational musical language.

This evolving understanding of notation is exemplified in the work of composer-performer Pauline Oliveros, whose *Sonic Meditations* (1974) marked a significant shift from traditional Western music, challenging the necessity for standard notation and advocated prose instructions. This led to her development of "Deep Listening" discipline in

¹ The term 'Eurogenetic' was coined by ethnomusicologist Dr. Robert Reigle in 2004. It refers "...to music with one or all components originating in Europe, as a more precise and more neutral alternative to terms such as 'Western,' 'Eurocentric,' 'non-Eastern,' or 'pan-European'" (Reigle, 2014: p.234)

1980, which emphasized listening as an art form. In 1985, she established the Deep Listening Institute to advance these ideas. She distinguished between active listening and passive hearing, advocating for listening as a means to enhance creativity and reshape the composer-performer-audience dynamic. Oliveros likened her works based in Deep Listening practices as being “attention strategies” rather than scores. She developed this approach after observing that many musicians failed to truly listen during performances, resulting in a disconnect from both the environment and the audience (Oliveros, 2005, p. xvii). Her Deep Listening philosophy expanded the scope of experimental music, fostering a more collaborative, democratic experience, and encouraging deeper awareness of sound, environment, and consciousness. Throughout her career she employed a wide variety of scoring methods, including conventional staff notation, graphic notation, metaphors, prose, oral instruction, and recorded media, with different methodologies selected contingent upon the circumstances of their performance and could be adapted to suit the needs of the time, place, and participants.

Musical atmospheres: form and process in contemporary composition

The concept of form takes on a different meaning when analyzed outside common-practice musical parameters like organized harmony and rhythm. In improvisational works, form is intertwined with the unfolding process of creation. George Lewis (1996) suggests that form is a naturally occurring part of life, stating: “. . . both in our musical and in our human, everyday-life improvisations, we interact with our environment, navigating through time, place, and situation, both creating and discovering form. On the face of it, this interactive, form-giving process appears to take root and flower freely, in many kinds of music, both with and without preexisting rules and regulations” (p. 117). This perspective contrasts with the common-practice derived focus on a work’s final form, emphasizing instead that meaning emerges from the act of creation, especially in works involving improvisation and collaboration. Tim Ingold (2021) further supports this idea with his contemporary analysis, advocating “an ontology that assigns primacy to the processes of formation as against their final products, and to the flows and transformations of materials as against states of matter” (p. 210). This shift moves the focus away from the end result, placing importance on the processes, relationships, and interactions that bring a work to life.

In this context, form can be understood as generating an atmosphere. Musical atmosphere, like the meteorological, consists of internal interactions which have a collective impact. Just as weather affects a local population, a collaborative musical work influences both the performers and listeners. Friedlind Riedel (2020) offers two ways to consider musical atmosphere: first, by understanding how “music and sound are (made) environmental... and modulate spaces, collectives, situations, and relations” (p. 4). Secondly, she emphasizes that musical atmosphere fosters entanglement among multiple bodies, extending beyond the composer-performer relationship to include performers and listeners, creating “auditory experience as an acoustemology of atmospheric relations” (Riedel, 2020, p. 5). Harris M. Berger (2010) builds on this by suggesting that compositions in the imagination possess a limited autonomy from the composer, stating that “acknowledging the limited autonomy of entities in imagination does not deny the social and bodily ground of imagination; indeed, it allows us to better account for that grounding” (p. 11). This is particularly crucial for collaborative or improvisational works, where the composer is just one among many forces shaping the musical atmosphere.

When engaging with improvisational and comprovisational scores, communication becomes essential. This paper explores how different modes of notation combined with a single germinating idea can produce multiple, distinct musical outcomes. Each outcome is analyzed in terms of its creation and considered in the context of contemporary thoughts on notation, transcription, and musical communication. The intention is not to cover the entirety of modern notation but to offer insight into the author-composer’s perspective in a world of seemingly limitless musical possibilities. Ultimately, the aim is to show that what emerged was not a work defined by form, but rather a space for exploration—a musical atmosphere in which to sound.

Practice-based artistic research

This research project follows a qualitative model by looking at four iterations of the author’s composition, *Dark Bright*, as a case study. The research follows a practice-based artistic research paradigm, which means that that qualitative is viewed alongside the creative. The composer, as a research-practitioner engaged in this artistic practice moves through stages of research as it approaches its result, revising and transforming itself according to the collection of data, most usually in the form of experience and self-reflection.

Just how music composition fits into the research paradigm has been contested over time. John Croft (2015) made the argument that “Composition is not Research”, citing the problems that arise from trying to generate research questions and criteria within the academic setting. His explanation of the problem was that research “*describes* the world” while

composition "*adds something*" to it (emphasis from original) (Croft, 2015, p.8). This represents a very limited view of the nature of both research and composition. It could be argued that research outcomes in the sciences, for example, are adding something to the world, such as medicine or technology. Conversely, music has often been used to describe the world - one only needs look to the long history of pastoral or soundscape compositions which set to reproduce the natural world through the sonic. Croft's statement that "the idea of composition as research is not only objectively false but inimical to genuine musical originality" reads as being out of touch with reality (Croft, 2015, p. 6).

As a response to Croft, Ian Pace (2015) penned an article in defense of composition: "Composition and Performance Can Be and Often Have Been, Research". He states a composer should "verbally articulate the questions, issues, aims and objectives, and stages of compositional activity, to open a window onto the process and offer the potential of use to others" (Pace, 2015, p. 67). The real issue, he believes, is not about accepting the output of practice-based research as such, but rather how equivalence is ascertained with other types of research (Pace, 2015, p. 69). This refers to how composition is viewed in comparison to other graduate-level areas of study; even if criteria is clearly stated by an institution, creative work will often present difficulties in adhering to them by the default nature of being a unique work. Going deeper, Anette Vandsø (2020) states that art has "epistemological potential", meaning that it can go beyond what is already known and open the door for unconsidered possible ways of knowing (p. 23).

This case study explores the evolving relationships between the composer, score, notation, performer, and outcome, examining how approaches to scoring and notation adapted to each iteration. Each version is identified with the title and a sequential number based on its order of creation. The first, *Dark Bright 1*, was conceived in May 2020 and immediately given as an audio score for *Dark Bright 2*. Versions 3 (transcribed) and 4 (reflective) came in 2021, with Version 4 being an improvised reflection by performers following the recording of Version 3. Each work will be considered individually in relation to its method of score and notation, and how this was determined by the context surrounding the performance situations.

Dark Bright 1

Dark Bright 1 was initially conceived as an audio score for what later became *Dark Bright 2*, though the decision to leave it as a stand-alone work came after its completion.² The compositional process followed a set of instructions that specified the instrument, playing techniques, a pitch collection, and a procedure for generating audio material. These elements were organized along a visual timeline, but no traditional musical notation was considered due to its original purpose as an audio score.

The inception of *Dark Bright 1* came about serendipitously when a friend left an electric guitar and e-bow at my home. As a non-guitarist, I found myself unable to play the instrument idiomatically, yet was intrigued by the sustained drones and timbral shifts produced by the e-bow. Following experimentation with recording layers into a Digital Audio Workstation (DAW), Ableton Live, the idea emerged to record a sonic backdrop that could be utilized in my university's Improvisation class. The goal was to craft a recorded audio track for members of the ensemble to perform with - one that was spacious enough to leave room for additional voices while also giving players time to acclimate to the sounds. A pitch collection of six notes was selected for this, based on their harmonic properties and the relationships they formed—primarily perfect fourths and fifths, which create an open, resonant space, alongside leading tones to introduce tension.

The six-note pitch collection reflected an intention to avoid conventional diatonic patterns in favor of a more flexible tonal framework. This manner of thinking stems from the author's work in Afrological performance practice using the Ghanaian xylophone, the *gyil*. The *gyil* is a pentatonic instrument with 14 wooden bars which often employs four-note scales. Performances are rhythmically vital, but the influential element here was the way that harmony ceases to operate according to Eurogenetic Classical music's practice. In this work, the idea to create a musical "skeleton" where all pitches were equally effective, was meant to alleviate some of the pressure that improvisers in the class might feel. By limiting the available pitches, all sounds within this framework could serve as powerful compositional tools. As Kofi Agawu (2016) remarks, "Pitches and intervallic sequences are meant to enable individuals and groups, not to disable them" (p. 207). This approach allowed performers the freedom to explore the material fully, without the constraints of traditional harmonic expectations.

In this work, pitch functioned more like a percussive or timbral element than as a harmonic foundation. Pitches are understood as compositional tools with broad interpretive latitude, akin to how one might think of a drum or cymbal,

² It can be beneficial to the reader to hear the works being discussed. link to performance of *Dark Bright 1*: <https://youtu.be/4Hu26oJpeLQ>

where variations are accepted as part of their identity. This approach grants performers significant interpretive agency, inviting them to shape the piece according to their personal playing techniques and timbral preferences.

With these parameters in place, the recording of the piece began in a home studio using a laptop and Ableton Live. Being a non-guitarist, it was decided that each pitch group would be recorded as a separate track, retuning the guitar for each take to align with the chosen pitch set. Although the waveforms of the previous tracks were visible on the screen while recording, there was no monitoring or listening to the cumulative sound during this process. The visual representation on Ableton's interface functioned as a graphic score, providing a sense of the piece's dynamic flow and density without hearing it directly (Figure 1). A challenge that arises when creating individual lines in isolation, particularly through an improvised process, is the risk of overplaying or conversely leaving insufficient negative space. This issue parallels challenges described by Ekmektsoglou (2017), who notes that when independent materials are combined, "the result of their connection does not guarantee a macro-scale direction" (p. 28). To mitigate this, I remained conscious of space and silence while recording, ensuring that no individual line dominated the overall texture. The only alterations made post-recording were to enhance the sound and balance the volume levels. No further edits were made to the structure or content of the piece which helped maintain the integrity of an improvisational approach.

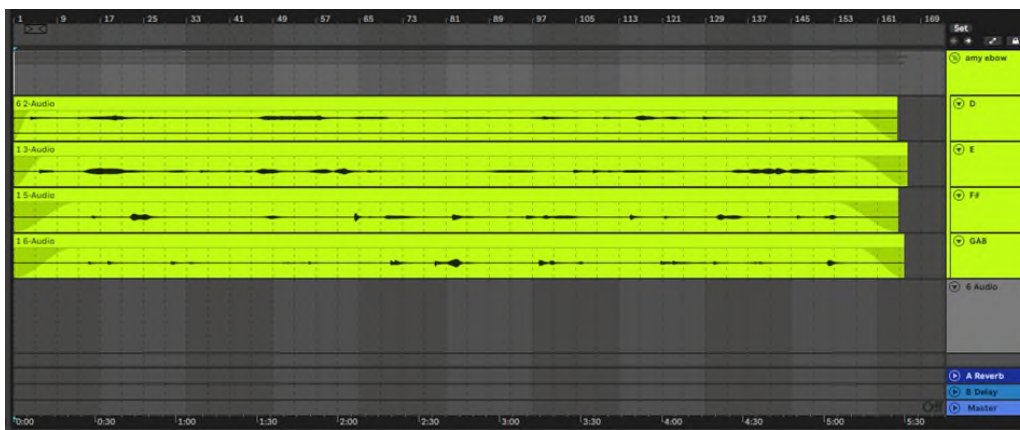


Figure 1. *Dark Bright 1* - Four individual tracks in Ableton session view

Although the initial intent was for *Dark Bright 1* to serve as a guide track for *Dark Bright 2*, the resulting work was compelling enough to stand alone as a fixed media piece. Nonetheless, it would also serve as the foundation for the next iteration of the composition.

Dark Bright 2

Dark Bright 2 was the actual realization of the original concept: a collaborative piece with the MIAM Improvisation Ensemble, guided by an audio score (*Dark Bright 1*).³ This version incorporated concise performer instructions indicating the duration and pitch collection (Figure 2), along with additional verbal guidance provided during class regarding how the performers should record their material—an essential consideration given our unconventional workflow as an improvisation ensemble during this period.

The timing of this composition was significant, as it was created in 2020, two months into Istanbul's COVID-19 lockdowns. With our ensemble forced to move online along with the rest of our university courses, we were experimenting with developing improvisational works that could be realized independently while in isolation. In this remote setting, the process was for a student composer to present a score or concept, which could range from written instructions for improvisation to visuals or metronomic information—essentially, whatever the composer deemed necessary. Each ensemble member would then record their individual part using whatever technology was available (whether a laptop, phone, or home studio setup), and these recordings would be sent back to the composer for assembly in a DAW, with only minimal editing allowed for sound quality or dynamic balance.


³ Link to performance of *Dark Bright 2*: https://www.youtube.com/watch?v=_RlxPeBu0CM

Dark Bright

for improvising ensemble

amy salsgiver
03.06.2020

5 min.



- Using these pitches in any order, any register, create a slow-moving line.
- Fade away after 5 minutes.
- Single notes only.

Figure 2. Performance instructions for *Dark Bright 2*

Dark Bright 2 was created with this system of remote collaboration in mind. Each performer was instructed to listen to the audio score (*Dark Bright 1*) once while recording their performance alongside it. The aim was to maintain the spontaneity of free improvisation. Additional verbal instructions were also given to encourage the performers to “visualize” the entire ensemble playing together, hoping this would lead them to leave space for the others, even though they could not hear each other while recording. Silence, especially in improvisation-based music, becomes even more challenging when performers must work in isolation. The goal was to balance ensemble cohesion with the individuality of each performer’s expression: a real challenge with the constraint of not being able to hear each other.

Once all the individual recordings from the ensemble members were received, they were assembled along with the guide track, *Dark Bright 1*, in a DAW (Figure 3). The initial plan had been to remove the original guide track (*Dark Bright 1*) after layering the ensemble’s recordings, but at the ensemble’s insistence, it was left intact. This decision by the group may have been influenced by the psychological impact of the lockdown; retaining the guide track gave a sense of togetherness, even though the performances were recorded in isolation.

The first audition of the piece took place in an online class via Zoom, where the ensemble was pleased with the result. Only minimal volume adjustments were made to balance the layers, and no edits were applied to the performance material itself. Later, EQ settings were fine-tuned in the mastering phase. A visual element was added for an online concert performance after the piece had been completed.



Figure 3. *Dark Bright 2* - combined ensemble tracks in Ableton’s session view

Dark Bright 3

The third iteration of this piece, *Dark Bright 3* for chamber ensemble, returned to the original version in the form of a transcription and orchestration.⁴ The idea for transcription arose in response to a reading by ethnomusicologist Michael Tenzer (2017), who, in calling for a re-evaluation of transcription's pedagogical value, suggests that transcription is one of the most salient tools for cultivating musicality in musicians of all abilities (p. 175). Tenzer goes a step further by arguing that transcription fosters empathy, allowing composers to step outside of their own egos and immerse themselves in a musical world beyond their own (Tenzer, 2017, p.178). While Tenzer's ideas specifically concern the transcription of others' music, they resonated with my teaching ethos and compositional approach, where improvisation was a platform for encouraging listening and fostering a deeper sense of agency in the community. With this in mind, the transcription process of *Dark Bright 1* began, engaging with it as a compositional exercise to explore the potential of transcription as a tool for re-imagining the original work.

The process began by dividing the original audio into manageable segments, approximately 20-30 seconds each, and used Ableton Live for playback while transcribing. Transcription and orchestration were handled simultaneously, writing first on paper and then transferring each section into the notation software Sibelius. The focus was on timbre, not pitch, therefore the step to create a piano reduction was skipped. The instrumentation was determined by the opportunity for collaboration between Hezarfen Ensemble and the MIAM Composition department, where selected student works would be recorded. The ensemble included violin, viola, cello, double bass, flute, clarinet, piano, and percussion, and these instruments were kept in mind throughout the process.

A decision was made early on to ignore the subtle fluctuations of intonation in the original recording that were a result of the performance skills from an amateur guitarist. Although the Hezarfen Ensemble performers were more than capable of handling microtonal nuances, specific intonation was not a compositional priority. In fact, the original version's slightly out-of-tune guitar and preference for distorted sounds reflected the compositional intention to treat pitch within a wide margin of tolerance. Connecting again to studies of *gyil* music, Agawu's (2016) notion of "fuzziness" in intonation was adopted, where imprecision is not a lack of control but rather an aesthetic choice that embodies flexibility and openness (p. 207). In *Dark Bright 3*, this concept guided choices such as the use of natural harmonics in the strings and multi-phonics in the woodwinds, as the performers were encouraged to allow their instruments to resonate naturally without worrying about precise tuning relationships. Timbre, rather than pitch, became the central concern, and the interaction of open harmonies and tight dissonances, combined with varying tone colors, shaped the atmosphere of the transcription.

Noise artifacts from the original version—such as accidental guitar string strikes or the sound of placing the e-bow on the guitar's body—were embraced as compositional features. These "happy accidents" became integral to the transcription, turning what might be considered extraneous sounds into musical material. This can be referred to as a transcriptionally-informed composition, where transcription influences the incorporation of elements that might otherwise be overlooked. It underscores the capacity of transcription to reveal new possibilities for composers, exposing sounds that may not typically be perceived as musical material.

Both transcription and improvisation share similar goals: they present musical material that allows for interpretive freedom. In this case, the transcription was not an analytical exercise aimed at reproducing a single rendition for ethnomusicological study, but a dynamic process that allowed the score to evolve as a living document. Improvisation and transcription both exist in a state of becoming, with their true essence emerging in performance rather than as static written scores. As composers, choices must be made about how to represent the vitality of the music being transcribed. Through transcription, improvisational potential can be cultivated, even within the framework of a Eurogenetic notational score. Transcription, when approached this way, is a vibrant, living practice that can open up possibilities for collaboration and spontaneity. It can either be a snapshot frozen in time or a window onto an ever-changing landscape that retains its core identity.

However, notation became a point of frustration within this project. While the process of orchestrating and exploring new timbres was enjoyable, attempting to fit everything into a musical staff notation rubric felt stifling. Unlike the improvisatory nature of the previous iterations, *Dark Bright 3* required a conductor to relay its more precise instructions, limiting the performers' ability to trust their own judgment and ears in the moment. Though some moments of indeterminacy in the score allowed for moments of freedom in the composition, for example via non-stemmed note heads indicating flexibility in placement in time (Figure 4), these attempts were ultimately ineffective. In hindsight, it

⁴ Link to performance of *Dark Bright 3*: https://youtu.be/uY_cXDZ33kA

would have been better to fully commit to one notational approach—either utilizing free-notation devices throughout or adhering to a fully notated, unambiguous score.

The work was recorded at the MIAM studio in a single take, with no edits made to the performance material. While the recording captured the overall atmosphere intended, the rigid structure of traditional notation contrasted with the initial vision of the piece as a fluid, improvisational work.

The figure shows a musical score for four instruments: Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into three measures. In the first measure, the Vln. has a fermata, and the Vla. has two notes marked with '*freely CLB' and 'ppp'. In the second measure, the Vln. has two notes marked with '*freely CLB' and 'ppp', and the Vc. has a fermata. In the third measure, the Vln. has two notes marked with '*freely CLB' and 'ppp', the Vc. has two notes marked with '*freely' and 'p', and the Cb. has two notes marked with '*freely' and 'p'.

Figure 4. Improvisational elements in *Dark Bright 3*

Dark Bright 4

While spending time in the recording studio with meeting the specific notational demands of *Dark Bright 3*, there was something missing which was not related to the performance. The performances were excellent and the result was compositionally satisfying, however the collaborative engagement of the previous versions was noticeably absent. The thought arose about how this same ensemble, Hezarfen, who have been together for over 10 years and which excels at reading complex notation, might respond to an improvisational framework. This led me to reconsider Pauline Oliveros's (2005) Deep Listening practice, which encourages performers to engage in "ways of listening and responding in consideration of oneself, others, and the environment", a practice which had been instrumental in uniting the musicians of the MIAM Improvisation Ensemble (p.29). *Dark Bright 4* draws inspiration from this discipline, shifting away from detailed notation towards what I called a reflective improvisation.⁵

For this iteration, the performers were asked individually to reflect on their experience recording *Dark Bright 3* before being led into the studio one at a time to record while listening to the original material, *Dark Bright 1*. One small addition was made to the original audio: a count-in to coordinate the beginning of the piece. Written instructions (Figure 5) were placed in the studio, as well as given by the composer immediately before each recording. Players were asked to consider themselves as part of a larger, collective "meta-instrument", and to imagine their counterparts were playing with them. The pitch collection was reminded, with the added instruction to insert the pitch C# one time at any moment in their improvisation. Then the performers were individually left in the recording room, with headphones on, to capture their reflective improvisation. A strict no-peeking policy was enforced, and any performer who attempted to sneak into the control room to listen was quickly relocated to the break room. Once all the individual recordings were completed, we came together to listen to the composite performance as an ensemble.

The atmosphere during this session was notably warmer and friendlier. As the performers listened back to the recording, they smiled and remarked on how certain passages distinctly embodied each musician's personality. In some ways, this process echoed *Dark Bright 2*, as each performer was recorded in isolation while following the original audio score. However, the narrative power of *Dark Bright 4* was more pronounced, likely because the performers had spent

⁵ Link to performance of *Dark Bright 4*: <https://youtu.be/Ddy27x9e7BY>

several hours engaging with the composed version *Dark Bright 3* immediately prior and were now deeply immersed in the work's ethos.

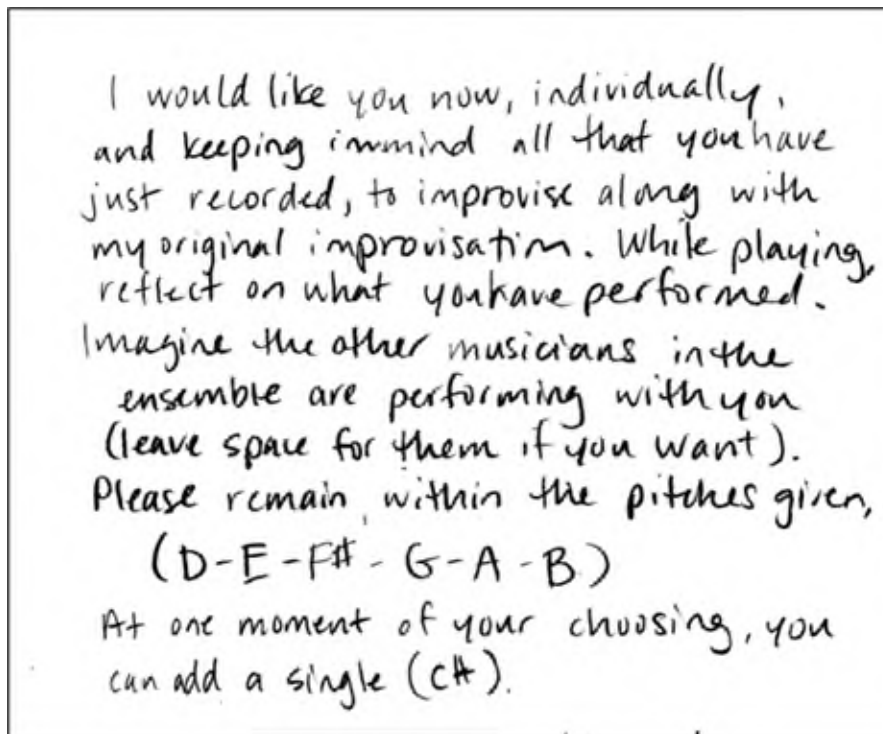


Figure 5. From the hand-written instructions for *Dark Bright 4*

As a composer, the only element which was not satisfying was the absence of silence, which once again proved elusive. There remains a shared struggle among many musicians with the challenge of navigating empty spaces in improvisation, a tendency to fill the void rather than embrace it. Nevertheless, *Dark Bright 4* allowed the performers more room to explore this tension, creating a reflective and nuanced dialogue between presence and absence in sound.

CONCLUSIONS

"Practitioners, I contend, are wanderers, wayfarers, whose skill lies in their ability to find the grain of the world's becoming and to follow its course while bending it to their evolving purpose" (Ingold 2021, p. 211). These words from Tim Ingold encapsulate my perspective on the dynamic role of both composer and performer in improvisational works, particularly within the context of socio-cultural relations. In collaborative performance, the ear embarks on many detours, and the ability to listen and interact becomes a vital skill that allows participants to trust in the process.

Listening back on the works, my reactions are more emotional than critical, according to the circumstances of each recording.⁶ As most of the performances are improvised, it requires a different style of listening - one that is not focused on the traditional element of score accuracy according to pitch and rhythm. What I hear is a melding of the personalities of the composer with the individual performers within the composition's concept. Overall, the recordings maintain cohesion through their atmosphere - that is they share a sense of sameness. Their tempi and pitch content are controlled by the composer's instructions, whether written, spoken, or through the audio score. *Dark Bright 3*, the fully notated version, feels the most abstract and the most constrained. I believe the improvised versions all had an internalized organicism to their approaches to gesture, as each gesture was a personal choice by the individual performer rather than an instruction by the composer. However there are moments, for example around 2:00 in *Dark Bright 3*, where the ensemble has dynamic swells which connect it more closely to the improvised versions of *Dark Bright 1* and 2.

The most direct commentary can be made between *Dark Bright 2*, with MIAM Improvisation Ensemble, and *Dark Bright 4*, the reflective version of Hezarfen Ensemble. Both were recorded with each performer in isolation, and using the original track (*Dark Bright 1*). *Dark Bright 4* benefits from being a studio production with quality microphones,

⁶ Link to comparison of four excerpts here: <https://youtu.be/zevNVy1V3dw?si=IjHULLewHvGKHkr>

sound isolation, and a professional mixing. I suspect that by including the instruction "While playing, reflect on what you have performed" (as shown above in Figure 5), it created a pervasive sense of nostalgia which is apparent in the performance. It is also possible that this sense of nostalgia is in the mind of the composer, as I have a deeper connection with the entirety of the process as well as a long-standing relationship with Hezarfen Ensemble.

Given the opportunity for further research, I would like to conceive of a version using a graphic score. Here, I believe a group of improvising musicians may feel limited by trying to follow a timeline. This is suggested to me by observing the outcomes of exercises and improvisations which used timing devices or timelines with the MIAM Improvisation Ensemble. One question that arises with a graphic score is how to indicate pitch - and if I would like to attempt a version without pitch, or a version where the performing ensemble chose a pitch collection. It would also be interesting to interview performers for their after-thoughts, however this is where the demands of preparing a performance conflict the weight of research. Often there is much activity around rehearsal and recording or performing - editing scores, solving problems, organizing equipment, space, and musicians' time - that the tasks of research fall to the wayside. This could be solved by better planning - and going forward I know now that a questionnaire would be very beneficial to have prepared in advance. Experience always leads to better planning and methodology in aspects of music production as well as in research.

Ultimately, I have come to realize on a deeper level that score and notation are merely tools designed to serve the particularities of each situation. Each context demands its own mode of representation. The initial concept of a work begins within the composer, but it is also inherently situated beyond them, in a social and interactive space. Composer İlhan Mimaroglu illustrates this point well, saying "Notated music is music only to the degree a blueprint is a building or a screenplay a motion picture" (in Cage, 1974, p. 273). My compositional ideas, therefore, possess limited autonomy; they only achieve completion when they interact with the performers for whom they are intended. This mereological approach to music-making—where no single, predetermined outcome exists—replaces fixed forms with a more fluid musical atmosphere. Rather than a pre-defined harmonic structure, there is an open space for sound to unfold, which resonates with Riedel's notion of "atmospheric relations." Riedel (2020) suggests that music is not a collection of related experiences but a relation in itself (p. 4). Similarly, Tere Vaden and Juha Torvinen (2020) frame atmosphere as a way of recognizing meaning in place of form: "Atmospheric experience is ecological since it highlights the mutual interconnectedness of all being" (p. 51).

On a broader philosophical level, this compositional approach gestures towards Jeremy Woodruff's (2020) vision of "composing Sociality." In this vision, the composer becomes an integral member of a sounding musical community—something more profound than a performing ensemble—that participates in generating the work. In an ideal scenario, the composer's individual role is subordinated to the collective, and all potential outcomes are embraced, regardless of their aesthetic alignment with the composer's personal preferences. Perhaps a future iteration of such works could involve even fewer instructions from the composer, approaching the ideals of a truly social experiment in musical communication (Woodruff, 2020, p. 48).

Improvisation, in this sense, emerges as a versatile compositional tool. It allows for the exploration of ideas, the serendipitous emergence of musical outcomes, and the creation of listening-based works. Most importantly, it offers a way for composers to transcend their own inclinations, opening up new possibilities for sonic discovery. Improvisation also keeps music practitioners—composers, performers, and listeners alike—on a path of continual learning, as they expand and refine their sonic palettes. Score and notation, therefore, become just one part of the larger equation for new modes of sounding, functioning as platforms for empathy and connection among all participants in the musical experience. Whether between composer and performer, transcriber and original material, or composer and audience, this connective tissue underscores the relational nature of music.

This practice-based research project has solidified for me the value of improvisation, particularly in contexts that extend beyond professional stage settings, welcoming amateurs and musicians from diverse backgrounds. Dylan Robinson (2020) calls on composers, artists, curators, and musicians to explore post-colonial approaches to listening (p. 72). By rebalancing the roles of composer and performer through works that employ improvisation, and by moving away from traditional tropes of harmony and form, we can gradually shift away from the Eurogenetic ideals of the 18th and 19th centuries towards a post-colonialist approach to musical scores and notation. Put another way, improvisation enables collective authorship within a creative ecology (Bhagwati, 2018, p. 123). By sharing musical space through improvisational works, we are not just creating sound, but fostering a musical practice that embodies empathy, social awareness, and an evolving sense of community.

Acknowledgments: I would like to thank the performers of the MIAM Improvisation Ensemble and Hezarfen Ensemble for their performances of the works discussed in this article. I also thank the MIAM Studio for recording Dark Bright 3 and 4. Special thanks to my thesis advisor Assoc. Prof. Dr. Emmanouil Ekmektsoglou for his assistance in the preparation of the compositions and paper.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Teşekkür: Bu makalede ele alınan eserlerin icrası için MIAM Doğaçlama Topluluğu ve Hezarfen Topluluğu icracılarına teşekkür etmek istiyorum. Ayrıca Dark Bright 3 ve 4'ü kaydettiği için MIAM Stüdyosu'na da teşekkür ederim. Kompozisyonların ve makalenin hazırlanmasında bana yardımcı olan tez danışmanım Doç. Dr. Emmanouil Ekmektsoglou'ya özel teşekkürler.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

ORCID's ID of the author(s) / Yazar(lar)ın ORCID ID'leri

Amy T. SALSGIVER 0000-0002-6911-8416

REFERENCES / KAYNAKLAR

- Agawu, Kofi. (2016). *The African Imagination in Music*. Oxford University Press.
- Anderson, Virginia. (2013). The Beginning of Happiness: Approaching Scores in Graphic and Text Notation: Notational Perspective and Comprovisation. In P. deAssis, W. Brooks, & K. Coessens (Eds.), *Sound & Score, Essays on Sound, Score and Notation* (pp.130-142). Leuven University Press.
- Berger, H. M. (2010). *Stance*. Wesleyan University Press.
- Bhagwati, Sandeep. (2013). Notational Perspective and Comprovisation. In P. deAssis, W. Brooks, & K. Coessens (Eds.), *Sound & Score, Essays on Sound, Score and Notation* (pp.165-177). Leuven University Press.
- . (2018). What is critical curating? / Qu'est-ce que le commissariat engagé? RACAR: Revue d'art Canadienne / Canadian Art Review, 43(2), 123. <https://doi.org/10.2307/26530771>
- Cage, John. (1969). *Notations*. Something Else Press.
- Croft, J. (2015). Composition is not Research. *Tempo*, 272, 6–11. <https://doi.org/10.1017/s0040298214000989>
- de Assis, Paulo. (2013). Prelude. In P. deAssis, W. Brooks, & K. Coessens (Eds.), *Sound & Score, Essays on Sound, Score and Notation* (pp.5-11). Leuven University Press.
- Ekmektsoglou, Emmanouil. (2017). *Folio of compositions and the Selective Subtraction of Tone and Rhythmic Material composition method*. (Unpublished doctoral thesis). University of York.
- Ferneyhough, Brian. 1998. "Aspects of Notational and Compositional Practice." In *Brian Ferneyhough: Collected Writings*, edited by James Boros and Richard Toop, 2–13. London/New York: Routledge.
- Harris, Yolande. (2013). "Score as Relationship: From Scores to Score Spaces to Scorescapes." In P. deAssis, W. Brooks, & K. Coessens (Eds.), *Sound & Score, Essays on Sound, Score and Notation* (pp.195-217). Leuven University Press.
- Ingold, Tim. (2021). *Being Alive*. Routledge.
- Lewis, George. E. (2002). Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives. *Black Music Research Journal*, 215. <https://doi.org/10.2307/1519950>. Accessed 31 May 2023.
- Oliveros, Pauline. (2005). *Deep Listening*. iUniverse.
- Pace, I. (2015). Composition and Performance Can Be, and Often Have Been, Research. *Tempo*, 275, 60–70. <https://doi.org/10.1017/s0040298215000637>
- Reigle, Robert. (2014). "Reconsidering the Idea of Timbre: A Brief History and New Proposals." In *MusiCult '14: Music and Cultural Studies Conference*, 233–43. Istanbul: DAKAM [Eastern Mediterranean Academic Research Center]
- Riedel, Friedlin. (2020). Atmospheric relations: theorising music and sound as atmosphere. In F. Riedel & J. Torvinen (Eds.), *Music as Atmosphere: Collective Feelings and Affective Sounds* (pp. 1–42). Routledge.
- Robinson, D. (2020). *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*. University of Minnesota Press.
- Tenzer, Michael. (2017). In Honor of What We Can't Groove to Yet. In R. D. Moore, *College Music Curricula for a New Century* (pp. 169–190). Oxford University Press. <http://dx.doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190658397.003.0009>
- Vaden, T., & Torvinen, J. (2020). Musical Meaning In Between: Ineffability, Atmosphere and Asubjectivity in Musical Experience. In F. Riedel

(Ed.), *Music as Atmosphere: Collective Feelings and Affective Sound* (pp. 43–59). Routledge.

Vandsø, A. (2020). The Sonic Aftermath. In S. K. Groth H. Schultze (Eds.), & H. Schulze (Trans.), *The Bloomsbury Handbook of Sound Art* (pp. 21–40). Bloomsbury Publishing USA.

Woodruff, J. (2020). Composing Sociality: Toward an Aesthetics of Transition Design. In S. K. Groth & H. Schulze (Eds.), *The Bloomsbury Handbook of Sound Art* (pp. 41–70). Bloomsbury Publishing USA.

Link to videos of performances mentioned in this paper:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLONpiYPCrP7EgPPGsZnRJbpvMJ8RqChBr>

How cite this article / Atıf Biçimi

Salsgiver, A. T. (2024). One Concept, Multiple Realizations A Case Study on Notation in Compositional Practice: *Dark Bright*. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 504–515. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1572432>

Zamanın Ötesinde Bir Besteci: Ludwig van Beethoven'in Evrensel Müzik Anlayışı ve Piyano Sonatları

A Composer Beyond Time: Ludwig van Beethoven's Universal Music Conception and Piano Sonatas

Ruba PEKDEMİR PEKER¹ 

¹Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü, Piyano Anasanat Dalı, Eskişehir, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Ruba PEKDEMİR PEKER

E-posta / E-mail : rubapekdemir@anadolu.edu.tr

ÖZ

Bu makale, tarihsel olarak en etkili bestecilerden biri olan Ludwig van Beethoven'in evrensel müzik anlayışını, özellikle piyano sonatları üzerine odaklanarak incelemektedir. Beethoven'in yenilikçi kompozisyon yaklaşımı, zamanının sınırlarını aşarak, duygusal derinlik ve teknik karmaşıklığı bir araya getirerek klasik Batı müziğinin evrimini şekillendirmiştir. Seçilen piyano sonatları üzerinden yapılan detaylı analiz, Beethoven'in klasik formları üstün ifade gücüyle harmanlama konusundaki ustalığını vurgulamaktadır. Füg unsurunun kullanımı, yenilikçi yapılar ve zengin armonik dil, sadece sonat formunu zenginleştirmekle kalmayıp, aynı zamanda gelecek bestecilere de ilham vermiştir. Beethoven'in eserlerinde derin duygusal anlatımlar sunabilme yeteneği, müziğini zamansız ve evrensel kılmıştır. Bu makale, Beethoven'in piyano müziğine katkılarının, enstrümanın ifade yeteneklerini yükseltmekle kalmayıp, aynı zamanda Romantik ve Çağdaş Dönem'lerin temellerini attığını savunmaktadır. Sonuç olarak, Beethoven'in evrensel müzik anlayışı, klasik ve romantik gelenekler arasında bir köprü kurarak, müzik alanındaki kalıcı etkisini pekiştirmekte ve onu zamansız bir figür olarak öne çıkarmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ludwig van Beethoven, piyano sonatları, piyano müziği

ABSTRACT

This article examines the universal musical understanding of Ludwig van Beethoven, one of the most influential composers in history, with a focus on his piano sonatas. Beethoven's innovative compositional approach transcends the boundaries of his time, shaping the evolution of Western classical music by merging emotional depth and technical complexity. A detailed analysis of selected piano sonatas highlights Beethoven's mastery in harmonizing classical forms with expressive power. The use of the fugue, innovative structures, and rich harmonic language not only enriches the sonata form but also inspires future composers. His ability to present profound emotional narratives renders his music timeless and universal. This article argues that Beethoven's contributions to piano music not only elevated the expressive capabilities of the instrument but also laid the foundations for the Romantic and Contemporary eras. Ultimately, Beethoven's universal musical understanding reinforces his lasting impact on music by bridging classical and romantic traditions, establishing him as a timeless figure.

Keywords: Ludwig van Beethoven, piano sonatas, piano music

Başvuru/Submitted : 24.10.2024

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 17.12.2024

Son Revizyon/
Last Revision Received : 19.12.2024

Kabul/Accepted : 19.12.2024

Online Yayın /
Published Online : 23.12.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

Ludwig van Beethoven stands out as one of the most influential figures in music history, transforming the musical understanding of the European aristocracy through a serious artist identity. He laid the foundations of modern piano music by turning the piano into an instrument for expressing deep emotions. His creativity transcends existing norms, providing a new freedom of expression by challenging the rigid rules of previous musical periods. By moving away from the dynamics of the traditional harpsichord school, Beethoven developed a style that offered emotional richness and dynamism on the piano.

Baroque influences are evident in many of Beethoven's works, particularly in his use of fugue. His innovative structure in sonata form and complex musical language have made him a unique figure in music history. Beethoven utilized fugue not just as a standalone form but as a tool that enriches sonata structure, thereby enhancing the depth of music.

Beethoven's music pushed the boundaries of emotional expression as well as technical execution, laying the groundwork for romantic music. By adapting orchestral characteristics to the piano, he developed rich dynamics and profound means of expression. This innovative approach has inspired both his contemporaries and future generations. Beethoven's thematic development methods have influenced many significant composers, including Berlioz, Liszt, Wagner, Brahms, Mahler, and Schönberg.

The emotional and intellectual climate brought about by the French and American revolutions greatly affected Beethoven's music. His works emphasize themes of universal brotherhood and humanity, embodying the essence of romantic music. Notable examples include the "Eroica" and the "Ninth Symphony," with Eroica transcending classical forms and the Ninth Symphony encapsulating deep emotional expression and epic narrative in music.

Beethoven's compositions carry universal themes and establish a profound relationship between musical events and concepts. His music merges classical and Romantic elements, serving as a rich source of inspiration for future generations. By offering wide pitch ranges and technical innovations, he enriched the expressive possibilities of the piano.

Moreover, Beethoven's contributions to the piano played a crucial role in the evolution of the instrument, making it a technically rich means of expression. He pushed the piano's potential to its limits, providing unprecedented sonority and dynamic richness. In particular, through his sonatas and piano concertos, he explored the piano's technical and emotional depths, expanding the boundaries of this instrument. The piano, under Beethoven's influence, transformed from a mere instrument into a medium for emotional expression. This transformation offered a depth and variety previously unexperienced in piano music, opening new ways for subsequent generations.

In Beethoven's works, technical elements have become tools serving expression rather than objectives in themselves. This perspective ensures that listeners focus primarily on the deep and intense expression of Beethoven's music. This view reveals that Beethoven's music provides not only technical mastery but also a powerful emotional experience. Listeners are affected not just by Beethoven's technical skill but by the profound and intense narratives he presents from the very first notes (Eren, 2014).

In conclusion, Beethoven is regarded as one of the greatest figures in music history. His works present a rich combination of classical and romantic elements, serving as an inspiring resource for future generations. Beethoven's music, blended with universal themes and abstract thoughts, creates an important legacy that reflects the emotional and intellectual depth of music. In this context, Beethoven's musical understanding and creativity hold critical importance, both in his own time and in subsequent periods. His works should be considered not just as compositions, but as contributions that changed the course of music history. In this respect, Beethoven's music offers a universal language capable of influencing both the past and the future.

Giriş

Ludwig van Beethoven (1770-1827), müzik tarihinin en çarpıcı ve ilham verici bestecilerinden biri olarak dikkat çekmektedir. Beethoven, müzisyenlerin Avrupa aristokrasisindeki rollerini basit bir zanaatkarlık anlayışından çıkararak, ciddi bir sanatçı kimliği oluşturmuş ve bu kimliği savunmuştur. Modern piyano müziğinin temellerini atarak, piyanoyu derin duyguların ifadesi için bir araç haline getirmiştir.

Müzikte yaratıcılık, paylaşımın, duygunun ve fikrin özgün ifadesidir. Yaratıcılık, mevcut kalıpların ötesine geçmeyi öngörmektedir (Günçan, 2023). Beethoven'in müzikal yaklaşımı da, geçmiş dönemlerin katı kurallarını altüst ederek yeni bir ifade özgürlüğü getirmiştir. Geleneksel klavsen okulunun parmak ekolüne ve anlatımına meydan okuyarak, piyanoda dinamik ve duygusal zenginlik sunan bir tarz geliştirmiştir. Bu, onu sadece bir virtüöz piyanist değil, aynı zamanda duygusal yoğunluğa sahip bir sanatçı haline getirmiştir.

Beethoven, müziğinde zıt ruh hallerini cesurca deneyimleyen ilk piyanisttir. İnce ve zarif melodilerin ardından gelen

sert ve vahşi tınılar, onun anlatım tarzının özünü oluşturmaktadır. Bu zıtlıklar, müziğinde sadece dramatik bir etki yaratmakla kalmamakta, aynı zamanda dinleyiciyi derin bir duygusal yolculuğa çıkarmaktadır. Örneğin, melankolik bir bölüm aniden güçlü ve tempolu bir yapıya dönüşebilmektedir. Bu da dinleyicide derin bir hissiyat yaratmaktadır.

Beethoven'in müziği, duyguların karmaşık doğasını ifade etmekte oldukça yetkindir. Bazen huzur verici, bazen de kaotik bir atmosfer yaratmaktadır. Bu çeşitlilik, onun eserlerine özgün bir derinlik kazandırmıştır. Zamanla, Beethoven'in bu yenilikçi yaklaşımı, romantik dönemin piyanistleri üzerinde kalıcı etki bırakmış ve piyano sanatının gelişiminde önemli bir rol oynamıştır (Schoenberg, 1987).

Makalede, Beethoven'in müziğinin derinliklerine inerek, onun geçmişten taşıdığı izler ve geleceğe olan etkileri ele alınmaktadır. Beethoven ve Barok Dönem Füg Sanatı başlığı altında, Beethoven'in Barok dönemin füg sanatını nasıl benimseyip dönüştürdüğü, özellikle Bach'ın eserlerinden nasıl ilham aldığı ve bu gelenekleri nasıl modernize ettiği incelenmektedir. Beethoven'in Gelecek Dönemlere ve Bestecilere Etkisi başlığında, Beethoven'in biçimsel devrimleri ve klasik formlar üzerinde yaptığı yeniliklerle Romantik ve 20. yüzyıl müziğinin temellerini atması ve kendisinden sonra gelecek besteciler üzerindeki etkisi tartışılmaktadır. Beethoven'in Piyanonun Gelişimine Katkısı başlığında, piyano çalgısına katkıları ve orkestral bakış açısını enstrüman üzerinde nasıl dönüştürdüğü ele alınmaktadır. Son olarak Beethoven Sonatlarıdaki Geçmişin ve Geleceğin İzleri başlığında, bu başlıktan önceki başlıklarda irdelenen tüm konularla, Beethoven'in seçilen sonatları üzerinden örneklemeler yapılmıştır. Barok Dönem füg unsurunun sonatlarında kullanımı, klasik sonat formu içerisinde yaptığı yeniliklerle Romantik ve Modern Dönem müziğini hazırlaması, piyanonun oktav genişliğini zorlayarak çalgının bugünkü ses genişliğine ulaşmasının önünü açması sonatlar üzerinden verilen örneklerle açıklanmıştır. Makale, Beethoven'in müzik dilindeki bu geniş perspektifi keşfederek, onun hem geçmiş müziği hem de kendi dönem müziği içerisinde gelecek dönemlerin müziğini muhteşem bir uyum içerisinde harmanlayarak zamanının ötesinde bir besteci olduğunu kanıtlamayı amaçlamaktadır.

Beethoven ve Barok Dönem Füg Sanatı

Beethoven, müzik kariyerine yedi yaşında organist Heinrich van den Eeden ve opera şarkıcısı-piyanist Friedrich Pfeiffer ile başlamıştır. Ancak, onun hızlı gelişimini sağlayan kişi Christian Gottlob Neefe olmuştur (Solomon, 2007). Neefe, 1779'da Bonn'a gelmiş ve Eeden'in ölümüne kadar orkestra şefi ve organist olarak görev yapmıştır. Beethoven'a müzik eğitimi vermesinin yanı sıra Shakespeare, Goethe ve Schiller gibi edebiyatçıları da tanıtmıştır.

“Cramer Magazin” adlı dergide Beethoven hakkında şu ifadeler kullanılmıştır:

“Bir tenorun oğlu olan Beethoven on bir yaşında büyük bir yeteneğe sahiptir. Piyanoyu çok güçlü bir şekilde çalabiliyor, deşifresi inanılmaz ve Neefe'in dayattığı Bach'ın “Well Tempered Clavier” parçalarını sürekli çalarak repertuarına almış durumda. Neefe ona sürekli bas tekniğini öğretmekte ve kompozisyon eğitimi de çok ciddi bir şekilde vermektedir” (Schoenberg, 1987, s. 82).

Beethoven'in Viyana'da tanınmasının en büyük sebeplerinden biri, Bach'ın “Well Tempered Clavier” ini mükemmel bir şekilde icra etmesidir (Kinderman, 1995). Zamanla, iyi bir pianoforte yorumcusu ve doğaçlama ustası olarak ün kazanmış, aristokrasinin sanatı bir zanaat olarak görme zihniyetine karşı başkaldırmış ve bu düşünceyi değiştirmek için yaşamı boyunca mücadele etmiştir. Bu tutumu, onu dönemin en özgün ve etkili bestecilerinden biri haline getirmiştir (Gültek, 2007).

Beethoven'in pek çok eserinde barok dönem etkileri, özellikle füg kullanımı mevcuttur. “Op. 54 No. 22 Piyano Sonatı”nın ikinci bölümünde Bach'ı anımsatan iki sesli yapı ve sürekli devinim (perpetuum mobile) kullanımı bulunmaktadır. Beethoven'in karmaşık yapısını ve derin müzikal düşüncesini sergileyerek eserin genelinde önemli rol oynayan bir füg de “Yaylı Kuartet Op. 131 No. 14” te bulunmaktadır (Aktüze, 2004).

Beethoven, sonatlarının yapısında ve müzikal dilinde devrim niteliğinde bir dönüşüm gerçekleştirmiştir. Sonat formu, kendi başına bir amaç olmaktan çıkıp, bestecinin fikirlerini geliştiren bir ortam olmuştur (Mimaroglu, 1995). Özellikle “Op. 106, Op. 101 ve Op. 110 Piyano Sonatları” nda, fügü sadece gelişim bölümü olarak değil, aynı zamanda sonat formunu zenginleştiren karmaşık bir yapı olarak kullanmıştır (Yılmaz, 2012). Barok dönemin aksine, füg artık sadece kendi başına bir biçim olarak değil, sonat yapısını derinleştiren bir araç haline gelmiştir (Aktüze, 2004).

Beethoven'in füg anlayışı, sadece geçmişe bir gönderme değil, aynı zamanda müziğin geleceğine yönelik bir açılım olarak değerlendirilmektedir. Eserlerinde yarattığı bu zenginlik ve katmanlılık, onu müzik tarihinde eşsiz bir figür haline getirmiştir (Pamir, 1989).

Beethoven'in Gelecek Dönemlere ve Bestecilere Etkisi

Beethoven'in müziğinin yüksek güç, karakter ve duygusal derinliğe sahip olması onun birçok açıdan kendi çağının ilerisinde olmasını sağlamış, bu yetkinliği çalma stilini de etkilemiştir. Beethoven, müziği tamamen orkestral bir perspektiften düşünmüş ve orkestral özellikleri piyanoya uyarlamıştır. Bu yaklaşımı, piyanonun teknik ve duygusal

potansiyelini sonuna kadar kullanmasını sağlamış, eserlerinde zengin dinamikler ve derin anlatım biçimleri ortaya çıkarmıştır. Beethoven'in müziği, duygu ve ifade açısından sınırları zorlayan bir anlayışla şekillenmiş, böylece romantik müziğin temellerini atmıştır (Gültek, 2007).

Beethoven'in motifsel ve tematik etkileri, müziğin birçok önemli ismine ilham vermiştir; bu isimler arasında Berlioz, Liszt, Wagner, Brahms, Mahler ve Schönberg bulunmaktadır. Berlioz'un "Fantastik Senfoni"sindeki sürekli tekrarlanan ve aniden ortaya çıkan motifler, Beethoven'in yenilikçi anlayışına dayanmaktadır. Liszt, "Si minör Sonat", "Dante Sonat" ve çağdaş müziğe yönelik son eserlerinde, tematik geliştirme yöntemlerini Beethoven'dan esinlenerek geliştirmiştir. Wagner, leitmotif anlayışında, akor ve ses ilişkilerinde Beethoven'in çizgilerini benimsemiş; bu da onun müziğinde anlatımın dinamik olarak değişmesine olanak tanımıştır. Brahms, simetrik olmayan ölçü birimleri, cümlelerin uzatılıp kısaltılması gibi teknikleri kullanarak, Beethoven'dan ilham almıştır. Ayrıca, müzik unsurlarının kullanımı açısından tutumluluk ve zenginlikte de Beethoven'in derinlemesine boyutlarından faydalanmıştır. Böylece, Beethoven'in müzikal yenilikleri, sonraki kuşakların yaratıcı süreçlerinde önemli bir referans noktası haline gelmiştir. Mahler, müziğinde Beethoven'in tematik geliştirme yöntemlerini benimsemiş ve bu bağlamda derin bir anlam katmanı oluşturmuştur. Metafizik düşünceleri, müziğinde varoluşsal temaları ve duygusal derinliği yansıtmakta önemli bir rol oynamıştır. Schönberg'in serial müzik anlayışı, Beethoven'in yenilikçi tematik yapısıyla örtüşmektedir. Schönberg, müzikal yapıyı sistematik bir şekilde ele alırken, Beethoven'in motifsel geliştirme tekniklerinden esinlenmiş ve kendi modern estetiğini bu temellere oturtmuştur (Pamir, 1989).

Fransız ve Amerikan devrimleri, sonra da Napoleon egemenliğindeki Avrupa'nın duygu ve düşünce iklimi, Beethoven'in müziğini büyük oranda etkilemiştir (Mimaroglu, 1995). "Eroica Senfoni"si, 19. yüzyıl müziğinde bir dönüm noktası niteliği taşıırken, "Dokuzuncu Senfoni" de sonraki romantik bestecilerin hayal gücünü şekillendirmiştir (Schoenberg, 2013). "Eroica", cesaret ve insanlık temalarını ön plana çıkararak, klasik formun ötesine geçen bir ifade biçimi sunmuştur. Bu eser, müziğin duygusal ve kavramsal derinliğini artırarak, romantizmin başlangıcını müjdelemiştir.

Fransız İhtilali, insanların özgürlük ve eşitlik taleplerini vurgulamış ve bu talepler Romantik Dönem sanatına yansımıştır (Çelik, 2023). Beethoven'in "Dokuzuncu Senfoni"si, özellikle "Ode to Joy" bölümü ile, evrensel kardeşlik ve insanlık temalarını vurgulayarak, romantik müziğin özünü yansıtan bir yapı sunmaktadır. Bu eser, daha sonra gelen birçok romantik bestecinin ilham kaynağı olmuş, müzikte epik bir anlatımın ve derin duygusal ifadenin önünü açmıştır. Beethoven'in her iki eseri, müzikal düşüncenin evriminde kritik bir rol oynamış ve sonraki dönemlerdeki yaratıcı çalışmalara yön vermiştir. "Dokuzuncu Senfoni" Berlioz ve Wagner'i en fazla etkileyen Beethoven eseri olmuştur. (Schoenberg, 2013).

Beethoven "Op. 31 No. 18 Piyano Sonatı" üçüncü bölüm "Trio", Camille Saint-Saëns'ın "Op. 35 İki Piyano için Varyasyonları"nda kullanılmıştır. Bu durum, Beethoven'in eserinin daha fazla tanınmasına ve popülerlik kazanmasına katkıda bulunmuştur. Saint-Saëns, Beethoven'in bu etkileyici bölümünü kendi varyasyonlarında ustaca işleyerek, hem Beethoven'a bir saygı duruşunda bulunmuş, hem de eserini zenginleştirmiştir (Aktüze, 2004).

Beethoven'in "Birinci Senfoni"sindeki "Menuet" bölümü, gelecekteki senfonilerin "Scherzo" bölümlerine ilham vermiştir. Bu bölüm, müzikal yapısında ve ritmik dinamiklerinde, daha sonraki eserlerde görülecek olan enerjik ve yaratıcı yaklaşımın temelini atmıştır. Ayrıca, "Piyano Sonatı Op. 10 No. 3", minyatür bir "Senfonik Şiir" olarak değerlendirilebilmektedir. Bu eser, Beethoven'in piyano için yazdığı en özgün ve etkileyici eserlerinden biridir. Zengin temaları ve dramatik geçişleri ile dinleyiciye geniş bir duygusal yelpaze sunmaktadır. Her iki eser de, Beethoven'in müzikal dilinin gelişiminde önemli bir yer tutmakta ve onun yenilikçi yaklaşımını yansıtmaktadır.

Beethoven'in "Op. 101, Op. 109, Op. 110 ve Op. 111 Piyano Sonatları"nda ve son "Yaylı "Çalgılar Quartetleri"nde romantik bir eğilim gözlemlenmektedir. Bu eserler, Schumann'ın müziğiyle benzerlik taşımakta; birçok melodi parçası, tam bir sonuca ulaşmamış gibi görünmektedir. Aslında Beethoven, en küçük ayrıntıyı bile yapısal açıdan düşünmektedir (Uğurlar, 2010). Bu ayrıntının tüm eser tarafından taşınıp taşınmayacağını ve bütün içindeki oranını dikkatlice tartmaktadır. Beethoven'in müziğinde, metafizik bir arka plan bulunmaktadır. Esin, yaratıcılık, fikir ve müzikal düşünce bu bağlamda önem teşkil etmektedir. Müziğin ardındaki imgeler, ruh halleri ve konular, soyut simgelerle müziğe yansıtılmıştır.

Beethoven'in eserleri evrensel temalar taşımaktadır. Müzikal olaylar ve konular, arka plandaki kavramlarla saydam ve geçirirli bir ilişki içindedir ve bu kavramlarla bütünleşerek daha geniş bir anlam alanı oluşturmaktadırlar. Beethoven'in müziğinde ön plandaki olaylar, arka plandaki derin kavramlarla kaynaşarak bütünselliğe ulaşmaktadır (Pamir, 1989).

Romantizm, birçok açıdan gelenekleri yıkan bir anlayış olarak tanımlanabilmektedir. Ancak Beethoven, bu geleneği tamamen ortadan kaldırmak yerine, onu daha da ileriye taşıyarak kendi müzikal diliyle harmanlamıştır. Böylece, Beethoven'i yalnızca bir romantik olarak değil, aynı zamanda çok geniş perspektife sahip bir klasik besteci olarak değerlendirmek önemlidir. Klasik form ve yapıları ustaca kullanarak, olgunluk döneminde müziğin sınırlarını zorlamış

ve yeni gelen Romantik Dönem'in temellerini atmıştır. Bu nedenle, onun müziği, hem klasik hem de romantik unsurların zengin birleşimini sunarak, sonraki kuşaklar için ilham verici bir kaynak olmuştur (Gültek, 2007).

Beethoven'in Piyanonun Gelişimine Katkısı

Beethoven, piyanonun sorunlarıyla derinden ilgilenmiştir. Müzik hayatının büyük bir kesiminde Viyana piyanolarını kullanmıştır. Bu piyanolar, başlangıçta beş oktavlı olmuşlar, ancak "Waldstein Sonatı"ndan itibaren altı oktava ulaşmaya başlamışlardır. Yine de Beethoven, hiçbir zaman çalgının kapasitelerinden tam olarak tatmin olmamıştır. Bu nedenle, üreticileri daha dolgun ve etkili bir ses elde etmek için ikna etmeye çabalamıştır. 1796'da piyano üreticisi Johann Streicher'a yazdığı oldukça keskin bir mektupta, piyanoların yetersizliğinden ve daha iyi bir çalgı beklentisinden bahsetmiştir.

"Çalınış göz önüne alındığında hiç şüphe yoktur ki pianoforte, üstünde en az çalışılan ve en az geliştirilen çalgıdır: dinleyende, sıklıkla arp havası uyandırmaktadır. Sevgili dostum, mutluyum ki sen, müziği hissedebilen herkesin, bir pianoforteye şarkı söylettirebileceğinin farkında olan az kimseden birisin. Arp ve pianofortenin tamamen farklı çalgılar olarak görüleceği zamanın bir an önce gelmesini umuyorum" (Schoenberg, 1987, s.94).

Beethoven, müzikal vizyonunu gerçekleştirmek için gereken enstrümanın gelişimine büyük önem vermiş, bu süreçte üreticilere yönlendirici önerilerde bulunarak, piyanonun evriminde etkili bir rol oynamıştır. Bu tutumu, onun sanatındaki yenilikçi yaklaşımın bir yansıması olarak da değerlendirilebilmektedir (Gültek, 2007).

Mozart'ın piyano müziği, Stein ve Walter gibi beş oktavlı piyanolarla uyumlu bir stil geliştirirken, Beethoven'in eserleri, Viyana veya İngiliz piyanolarının daha geniş kapasitesine ihtiyaç duymuştur. 1802 yılına kadar bestelenen sonatlar, Mozart'ın kullandığı beş oktavlık "-fa-fa" aralığına uygun olsa da, 1803-1804 tarihli "Op. 53 No. 21 Waldstein Sonatı", üst oktavda "-la" notasıyla genişlerken, "Introduzione" bölümünde alt oktavda en alt "-mi" notasını da barındırmaktadır. Sonraki yıl yazılan "Op. 57 No. 23 Appassionata Sonatı", beş buçuk oktavlık bir aralık gerektirerek, daha geniş bir ses yelpazesi sunmuştur. Beethoven, çalgının potansiyelini zorlayarak, farklı partilerdeki sesleri ayırma ve dinamik zıtlıklarla dolu akorları kullanma yeteneği göstermiştir. Bu yaklaşım, "Op. 106 No. 29 Hammerklavier Sonatı"nda altı buçuk oktavlık aralığın tam anlamıyla kullanılmasını sağlamıştır. Bununla birlikte, Beethoven'in kullandığı piyanoların tınları, dinamik nüansları ve artikülasyon özellikleri, modern piyanolardan oldukça farklıdır. Bu nedenle, günümüz piyanolarında bu özelliklerin tam olarak yansıtılması zordur. Bu durum, Beethoven'in müziğinin yorumlanmasında önemli bir rol oynamakta ve onun yaratıcılığının sınırsızlığını ortaya koymaktadır (Gültek, 2007).

Beethoven, "Op. 53 No. 21 Waldstein Piyano Sonatı"nı, Fransız piyano yapımcısı Erard'ın 1803'te gönderdiği, o dönemin beş oktavlık piyanolarını aşan geniş ses aralığına sahip, büyük gövdeli bir piyanoyla bestelemiştir. Bu piyano, sol anahtarlı portenin beşinci ilave çizgisinin üstündeki tiz do notasına ulaşabilme yeteneğiyle Beethoven'a yeni müzikal olanaklar sunmuş ve daha zengin bir titreşim sağlamıştır. Bu özellikler, "Waldstein Sonatı"nın tınısal zenginliğini açıklamakta önemli bir rol oynamaktadır. Eserin üçüncü ve son bölümü olan "Allegretto Moderato" bölümünün kodası, yeni bir çalışma tekniği gerektiren oktavlardan oluşur. Bu durum, Beethoven'in yenilikçi yapısını ve müzikal ifade biçimlerini nasıl genişlettiğini gösteren çarpıcı bir örnektir. "Waldstein Sonatı", teknik ve sanatsal açıdan önemli bir eser olarak Beethoven'in yaratıcı gelişiminde kritik bir rol oynamıştır (Aktüze, 2004).

Beethoven Sonatlardaki Geçmiş ve Geleceğin İzleri

Piyano Sonatı Op. 57 No. 23 "Appassionata"

-Allegro assai.

-Andante con moto.

-Allegro ma non troppo.

Eser, teknik ve ifade açısından eşsiz bir etki yaratarak piyano ve müzik tarihinde önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur. Beethoven'in de belirttiği gibi, bu sonat, "Hammerklavier" adlı piyano eserine kadar yazdığı en önemli sonattır. Geliştirdiği büyük piyano tekniği, derin ve güçlü bir anlatımla birleşerek, eserin 19. yüzyıl romantikleri ve sonrasındaki dönemde bir kırılma noktası olarak görülmesini sağlamıştır. Bu sonat, olağanüstü bir bestecilik barındırırken, cesur armonik yapısı ve virtüözitesiyle klasik dönemin kurallarını alt üst etmiştir. Beethoven, bu eserle hem müzikal ifadeyi zenginleştirmiş hem de piyano repertuarına yeni bir soluk getirmiştir (Eren, 2014). Beethoven'in pek çok eserinde ve "Appassionata Sonatı"nda da görülen ani tonalite değişimleri, onun döneminde alışılmadık bir özellik olarak görülmektedir (Şekil 1). Bu tür tonal ilişkiler, sonraki kuşak bestecileri olan Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, Berlioz ve Wagner gibi ilk romantiklerin özelliklerindedir. Beethoven'in zaman zaman kullandığı bu tonal geçişler, onu müzikte romantizmin öncüsü yapan teknik unsurlar arasında yer almaktadır (Manav & Nemutlu, 2012).



Şekil 1. Beethoven Appassionata Piyano Sonatı 1. Bölüm ton değişimleri (http 1).

Beethoven, “Appassionata” ile birlikte Haydn ve Mozart’ın klasik sonat geleneğinden belirgin bir şekilde ayrılmıştır. İfade için biçimleri kırarak, romantiklerin ilgisini çeken özgür ve yenilikçi bir anlatım geliştirmiştir. “Appassionata”, büyük teknik beceri, zengin tını, etkileyici melodi ve pedallı anlatım gibi unsurların zirveye ulaştığı 19. yüzyıl romantik piyano ekolünün oluşumunda öncü bir rol oynamıştır. Bu eser, romantik müziğin karakteristik özelliklerini şekillendirirken, aynı zamanda Beethoven’in yaratıcı gücünü de gözler önüne sermektedir.

Piyano Sonatı Op. 81a No. 26 “Les adieux”

- Adagio-Allegro. Das Lebewohl (Les adieux).
- Andante espressivo. Abwesenheit (L’absence).
- Vivacissimamente. Das Wiedersehen (Le retour).

Beethoven’in “Op. 81a No. 26 Piyano Sonatı”nı, aynı zamanda “Les Adieux” olarak da bilinir ve çok katmanlı bir yapıya sahiptir. İlk bölümdeki ağır giriş (Adagio), ayrılığın acısını derin bir şekilde hissettirirken, ardından gelen hızlı bölüm (Allegro), bu duygudan kaçışın dinamikliğini yansıtır. Bu iki zıt duygu, eserin yapısında ilginç bir kontrast yaratmaktadır. Özellikle Le-be-wohl motifinin üç notasının (sol-fa-mi bemol) sürekli tekrarı, esere melankolik bir derinlik kazandırmaktadır (Şekil 2). Bu motif, sadece bir müzikal tema olmasının ötesine geçerek, ayrılığın ve yeniden kavuşmanın duygusal ağırlığını temsil etmektedir (Aktüze, 2004). Beethoven, Les Adieux Piyano Sonatı’nı, maddi ve manevi en önemli destekçilerinden ve yakın dostu Arşidük Rudolph’a ithaf etmiştir (Özkan, 2022).



Şekil 2. Beethoven Les Adieux Piyano Sonatı 1. Bölüm teması (http 2).

“Op. 81a (1809-1810), Beethoven’in bölümlerin hepsine isim verdiği tek sonattır. “Das Lebewohl/Les adieux” (elveda) bestecinin yaklaşan Napolyon orduları sebebiyle Viyana’dan ayrılan yakın dostu Arşidük Rudolph’a vedasını, “Abwesenheit/L’absence” (yoksunluk) ayrılığın hüznünü, “Das Wiedersehen/Le Retour” (kavuşma) buluşmanın coşkusunu resmetmektedir” (Elivar, 2021, s. 291).

Piyano Sonatı Op. 90 No. 27

- Mit lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck.
- Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen.

Sonat 1814’te bestelenmiş ve Kont Moritz von Lichnowsky’e ithaf edilmiştir (Erdoğan, 2019). İki ana bölümden oluşan eser, “nesir-şiiir” ilişkisini ortaya koymaktadır. İlk bölüm, “tutkulu bir yalnızlık” hissini ifade ederken, ikinci bölüm, “geniş ve melodik bir tema” ile Schubert’i belirgin şekilde çağrıştıran bir parça sunmaktadır. Bu unsurlar, eserin romantik doğasını etkili bir şekilde yansıtmaktadır (Elivar, 2021).

İkinci bölümdeki halk şarkısı havasında başlayan melodi, Schubert’i etkilemiş ve bu temayı dört el piyano için yazdığı “La Majör Rondo”sunda kullanmıştır (Şekil 3). Gizli bir polifoni içeren bu bölüm, rondo formunda yazılmıştır (Aktüze, 2004).



Şekil 3. Beethoven Op. 90 No. 27 Piyano Sonatı 2. Bölüm teması (http 4).

Piyano Sonatı Op. 106 No. 29 “Hammerklavier”

- Allegro.
- Scherzo: Assai Vivace.
- Adagio Sostenuto.
- Introduzione: Largo - Prestissimo. Fuga: Allegro risoluto.

Sonat, hem kompozisyon, hem de piyano tarihi açısından önemli bir dönüm noktasıdır. Tüm bölümlerinin ana temadan türetilmesi, Beethoven’ın müziğinde tematik bütünlüğü, gelişimi ve yapısal yaklaşımını vurgulaması bakımından dikkat çekicidir. İki el arasındaki mesafenin belirgin bir şekilde açılması, piyano yazımında büyük bir yenilik sunarak, daha önceki dönemlerdeki belirli register sınırlamalarını aşmıştır.

Eserin birinci bölümü, romantik dönemin piyano tekniğini ve yoğun ton anlayışını etkileyici bir biçimde sergilemektedir. Ani ton geçişleriyle oluşturulan atmosferler ve gelişimdeki dört partili füg anlayışı, müziği oldukça farklı bir yapıya dönüştürmüştür. İkinci bölümde ise, si bemol minör tonundaki kesitin sürekli aynı ton içinde dönmesi, gelecekteki empresyonist yaklaşımlarda görülecek sarmal yapı anlayışının bir yansımasıdır. Üçüncü bölüm, tarihin hiçbir döneminde benzeri görülmemiş bir içsel ve soyut anlatım sunmaktadır. Son bölümde ise, Beethoven, Klasik Dönem bestecisi olarak kontrpuan sanatında ne kadar usta olduğunu göstermektedir. Bu nedenle, son bölüm çalınması güç özellikler taşımaktadır. Temanın trilli olmasının yanı sıra, uzun süreye yayılması, füg sanatını karmaşık bir yapı içerisinde sunmaktadır (Şekil 4). Beethoven’ın bu bölümde füg sanatını geniş registerlerde büyük bir teknik ve ton anlayışıyla yazması, tarihte o zamana kadar görülmemiş bir başarıdır. Bu eser, hem teknik zorlukları hem de derin müzikal ifadesi ile Beethoven’ın yenilikçi yaklaşımının en güzel örneklerinden biri olmuştur (Eren, 2014).



Şekil 4. Beethoven Hammerklavier Piyano Sonatı 4. Bölüm Füg (http 4).

Beethoven, özellikle son sonatlarında büyük oktav aralıklarını kullanmıştır (Şekil 5). Özellikle bas ve tiz sesler arasında kullandığı bu geniş aralıklar, dönemin diğer bestecilerinden farklı olarak, piyano çalgısının potansiyelini daha önce görülmemiş bir şekilde keşfetmesine olanak sağlamıştır. Bu yaklaşım, Beethoven’ın müzikteki yenilikçi ve cesur tutumunu yansıtan bir özelliktir. Beethoven’ın piyano sonatlarında ses aralıklarını bu denli genişletmesi, çalgının teknik

kapasitesini zorlayan, ancak aynı zamanda müzikal ifade açısından daha derin bir anlatım arayışını da simgelemektedir. Bu tür geniş oktav aralıkları, dönemin müzik anlayışından ve teknik olanaklardan daha öteye geçerek, piyano çalgısının ifade gücünü artırmıştır.



Şekil 5. Beethoven Hammerklavier Piyano Sonatı 1. Bölüm geniş ses aralıkları (http 4).

Piyano Sonatı Op. 109 No. 30

-Vivace, ma ton troppo-Adagio espressivo-Tempo I.

-Prestissimo.

-Gesangvoll, mit innigster Empfindung (Andante molto cantabile ed espressivo).

1821 yılı sonunda Paris ve Berlin’de basılan sonat, gelişim ve coda gibi yapısal unsurlarıyla, bestecinin son kuartetlerinin bir ön gösterimi gibidir. Şiirsel bir bütünlük taşıyan sonatın ilk bölümü, özgür bir fantezi gibi görüne de geleneksel sonat formunu izlemektedir. İkinci bölüm yırtıcı bir karaktere sahip olup, tematik olarak Mendelssohn’u anımsatan bir dokunuşa sahiptir (Aktüze, 2004). Bu bölüm, Chopin’i hatırlatan bir ezgiyle romantizm taşımaktadır (Schoenberg, 2013). Czerny tarafından Haendel ve Bach stilinde çalınması istenen üçüncü bölüm ise tema ve altı varyasyonla işlenmektedir (Şekil 6). Varyasyonlar, temayı farklı şekillerde ele alarak zenginleştirmiş ve her biri farklı bir duygusal derinlik sunmuştur. Bu durum, Beethoven’ın derin duygusal ifadelerini ve teknik ustalığını bir araya getiren etkileyici bir finale işaret etmektedir. Özellikle final, geleneksel sonat formuna uymayan, yeni bir son anlayışıyla ele alınarak, iç dünyaya dönüşü temsil etmektedir.



Şekil 6. Beethoven Op. 109 No. 30 Piyano Sonatı 3. Bölüm teması (http 5).

Piyano Sonatı Op. 110 No. 31

Moderato cantabile molto espressivo.

Allegro molto.

Adagio ma non troppo-Fuga (Allegro ma non troppo).

1822 baharında tamamlanan sonatın birinci bölümü, hülyalı bir anlam taşır ve yaylı çalgılar kuarteti havasındadır. Sakin ve huzurlu bir girişle başlayan bölüm, şiirsel bir düşünceyle ölüme yaklaşımı yansıtmaktadır. Temasındaki motif, “Op. 30 No. 3 Keman Sonatı”nın “Tempo di Minuetto”unda ve “Op. 70 No. 2 Trio”nun “Allegro”unda da yer almıştır. İkinci bölüm güçlü ritmik yapısıyla ilk bölümün lirik havasına zıt bir etki yaratmaktadır. Üçüncü bölüm ise, hüznü bir ağıt gibidir. Giriş kısmı, Bach’ın “Passion”larına benzemektedir (Şekil 7). Bu kısım sonradan ortaya çıkacak olan füg kısmına hazırlarken, sonata tam bir bütünlük içerisinde anlam katmaktadır (Aktüze, 2004).



Şekil 7. Beethoven Op. 110 No. 31 Piyano Sonatı 3. Bölüm Girişi (http 6).

Birinci bölümün temasıyla benzer bir ezgiye sahip olan füg, Beethoven'ın kontrpuandaki ustalığını sergiledikten sonra sonatın finalini getirmektedir (Şekil 8).



Şekil 8. Beethoven Op. 110 No. 31 Piyano Sonatı 3. Bölüm Fuga (http 6).

Piyano Sonatı Op.111 No. 32

Maestoso-Allegro, con brio ed appassionato.
Arietta-Adagio molto semplice e cantabile.

1820-22 yılları arasında kaleme aldığı son üç sonatın (Op. 109, 110 ve 111) finallerini, yenilikçi bir anlayışla ele alan Beethoven, eserlere gerçek bir son havası katmamıştır. Özellikle “Op. 111 No. 32 Sonatı”nın bitişinde sessizlik ön plandadır ve bu durum esere derin bir etki kazandırmıştır. Wilhelm von Lenz, ilk bölümün gerçek dünyayı, ikinci bölümün ise mistik dünyayı temsil ettiğini ifade etmiştir (Aktüze, 2004).

Avusturya Arşidükü Rudolph'a ithaf edilen Beethoven'ın bu son sonatı, iki bölümüyle de oldukça özgün özellikler taşımaktadır. Yatay polifonik anlayış, Beethoven'ın son dönem eserlerinde olduğu gibi, “Op. 111” in birinci bölümünde de belirgin bir şekilde kendini göstermektedir. İkinci bölüm, çeşitleme sanatının zirveye ulaştığı bir müzik olarak dikkat çekmektedir. Sağırlığın etkisiyle yer yer duyulan uğultular, Beethoven'ın içe dönük bir tavırla duyduğu ve idealize ettiği müziği ifade etmesine olanak tanımaktadır (Eren, 2014). Tema gerek ritmik, gerek armonik anlamda tanınmayacak dereceye getirilerek başkalaşmış ve bunun sonucunda dönüşerek yepyeni bir kimliğe bürünmüştür. Beethoven bu anlatımıyla, 19. yüzyılda özellikle Schumann ve Brahms'la zirveye çıkan soyut çeşitleme anlayışının en önemli temsilcisi olmuştur (Aktüze, 2004).

Birinci ve İkinci Dünya Savaşları'nın etkisiyle şekillenen 20. yüzyıl sanatı, toplumsal yapının değişimleriyle birlikte sürekli bir arayış içinde olarak daha önce hiç görülmemiş ölçüde farklı tarzlar ve akımların ortaya çıkmasına yol açmıştır (Tanatar, 2023). Blues türü de bu akımlardan biridir. Beethoven'ın üçüncü varyasyonda kullandığı, otuzikilik ve altmışdörtlük notaların oluşturduğu ritmik yapı da bu türe ait olan “boogie-woogie” kalıbının neredeyse birebir aynısıdır (Şekil 9). İlginç olan bu kalıbın tam bir yüzyıl sonra keşfedilecek olmasıdır. Bu kesit, sonattan bağımsız değerlendirildiğinde, Beethoven tarafından yazıldığına inanmak güçtür çünkü, ritmik açıdan yaşadığı dönemin müzik türleriyle hiçbir benzerlik taşımamaktadır.



Şekil 9. Beethoven Op. 111 No. 32 Piyano Sonatı 2. Bölüm 3. Varyasyon (http 7).

İkinci bölümün beşinci varyasyonu, oluşturduğu doku ve yarattığı atmosferle, empresyonist sanatçılara ve 20. yüzyıl müziğinin tınısallık kavramına yönelik öncü bir işlev üstlenmiştir. Op. 111, derin anlatımı ve soyut fikirleri ile müzik tarihinde bir başyapıt olarak kabul edilmektedir. Sonat biçiminin hem form hem de ifade açısından ulaştığı en yüksek noktalar arasında yer alması, Beethoven'ın yenilikçi yaklaşımının bir göstergesidir (Eren, 2014).

Beethoven'ın eserleri arasında, belki de en yüksek soyutlamaya ulaştığı an, 89. ölçüdeki varyasyondur (Şekil 10). Bu bölümde, anlatım o kadar derinleşmiştir ki, zaman ve mekan kavramları neredeyse kaybolmuştur. Sonatı çalan veya dinleyen bir kişinin, eserin hangi dönemde yazıldığını ve hangi stile ait olduğunu anlaması oldukça zordur. Beethoven, yarattığı doku ve atmosferle, empresyonistlerin ve 20. yüzyıl müziğinin temel özelliği olan tınısallığı çok önceden haber vermiştir. Bu öngörüsü, müzik tarihinin seyrini değiştirmiştir (Pekdemir Peker, 2021).



Şekil 10. Beethoven Op. 111 No. 32 Piyano Sonatı 2. Bölüm 5. Varyasyon (http 7).

Sonuç

Beethoven'ın müziği, Barok Dönem'in füg sanatından aldığı ilhamla, kendi özgün müzikal dilini geliştirirken geçmişe duyduğu saygıyı korumuş ve onu geleceğe taşıyan yenilikçi bir yaklaşım sergilemiştir. Eserlerinde, füg formunu yalnızca bir yapı olarak değil, aynı zamanda duygusal ve tematik derinliği artıran bir araç olarak kullanması, Beethoven'ın müzikal vizyonunun genişliğini göstermektedir.

Beethoven'ın piyano sonatları, müzikal formun ve ifadenin sınırlarını zorlayarak, sonraki kuşakların yaratıcılığına ilham vermiştir. Bu eserlerdeki zengin yapılar ve derin anlatım, teknik ve sanatsal açıdan önemli bir gelişim göstermiş, piyanonun potansiyelini sonuna kadar kullanarak yeni ifade biçimleri ortaya çıkarmıştır.

Beethoven'ın müzikal anlayışı, sadece dönemine değil, sonrasındaki birçok besteciye de ilham kaynağı olmuştur. Gelecekteki pek çok besteci, Beethoven'ın tematik geliştirme yöntemlerini benimseyerek kendi müziklerinde derin anlam katmanları oluşturmuşlardır. Beethoven'ın eserleri, müziğin evrensel temalarını ve soyut düşüncelerini harmanlayarak, hem kendi döneminde hem de sonrasında müzikal bir referans noktası haline gelmiştir. Ayrıca, piyanoya yaptığı katkılar, enstrümanın evriminde önemli bir rol oynamış ve onu teknik açıdan zengin bir ifade aracı haline getirmiştir. Piyano müziğinde daha önce görülmemiş bir tınısallık ve dinamik zenginlik sunarak, yorumcunun potansiyelini sonuna kadar zorlamıştır. Sonuç olarak, Beethoven, müzik tarihinin en büyük bestecilerinden biri olarak anılmayı hak eden, eşsiz bir figürdür. Müziği, hem teknik hem de duygusal derinliğiyle, sanatın evrensel bir ifadesi olma özelliğini koruyarak, gelecekteki bestecilere ilham vermeye devam etmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Conflict of Interest: The author have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Ruba PEKDEMİR PEKER 0000-0002-5559-1472

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Aktüze, İ. (2004). *Müziği Okumak*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Çelik, D. (2023). Fransız İhtilali'nin Ardından Operada Romantik Dönem ve İhtilalden Esinlenen Operalar. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR)*, 10(99), 2496–2504. <https://doi.org/10.5281/zenodo.8415704>
- Eliyar, E. (2021). Beethoven Op. 57 "Appassionata". *Etnomüzikoloji Dergisi*, 4(2), 287-306.
- Erdoğan, A. (2019). *Ludwig Van Beethoven'in Op. 90 Piyano Sonatının ve Dönemin Viyana'daki Müzik Ortamının İncelemesi*. (Yüksek Lisans Tezi) İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Eren, O. (2010). Beethoven'de Anlatıcılık Ve Piyano Tekniği. *Folklor/Edebiyat*, 16(64), 131-140.
- Eren, O. (2014). *Klasik Batı Müziği Tarihinde Kırılma Anları*. Ankara: Seveda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Gültek, B. (2007). *Piyano Bir Çalgının Biyografisi*. Ankara: Epilog Yayıncılık.
- Güncan, Ö. (2023). A review on education approach with innovative ideas in music. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education (IJTASE)*, 12(4), 370-373.
- Kinderman, W. (1995). *Beethoven*. Oxford University Press.
- Manav, Ö. ve Nemutlu, M. (2012). *Müzikte Alımlama*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Mimaroglu, İ. (1995). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Özkan, Ç. (2022). Ludwig Van Beethoven'in Op.96 Keman-Piyano Sonatı'nın Birinci Bölümünün Karakter ve Tematik Analizi. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*. Cilt 4. Sayı 1 (101-112) 101 DOI: 10.47956/bmsd.1087632
- Pamir, L. (1989). *Müzikte Geniş Soluklar*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Pekdemir Peker, R. (2020). *Ludwig Van Beethoven Piyano Sonatı Op. 111'in Yapısal Analizi* (Sanatta Yeterlik Tezi) Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Schonberg, H C. (1987). *The Great Pianists*. New York: Simon and Schuster.
- Schonberg, H. C. (2013). *Büyük Besteciler*. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık.
- Solomon, M. (2007). *Beethoven Essays*. Harvard University Press.
- Tanatar, G. (2023). Spektral Müzik Bağlamında "Vortex Temporum". *Premium E-journal of Social Sciences*, 7(35), 1400-1412.
- Uğurlar, B. T. (2010). *Ludwig Van Beethoven'in Klasik Sonat Formuna Katkıları*. (Yüksek Lisans Tezi) Adana: Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yılmaz, A. (2012). *L. van Beethoven "İlk 12 Sonat"*. Sanatta Yeterlik Eser Çalışması. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnternet Kaynakları

- http 1: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/01/IMSLP51795-PMLP01480-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_16_No_146_Op_57.pdf
Erişim tarihi: 23.10.2024
- http 2: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP51798-PMLP01483-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_16_No_149_Op_81a.pdf
Erişim tarihi: 23.10.2024
- http 3: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/79/IMSLP51799-PMLP01484-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_16_No_150_Op_90.pdf
Erişim tarihi: 23.10.2024
- http 4: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a7/IMSLP51803-PMLP01486-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_16_No_152_Op_106.pdf
Erişim tarihi: 23.10.2024
- http 5: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP51804-PMLP01487-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_16_No_153_Op_109.pdf
Erişim tarihi: 23.10. 2024
- http 6: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a3/IMSLP51805-PMLP01488-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_16_No_154_Op_110.pdf
Erişim tarihi: 23.10.2024
- http 7: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP51811-PMLP01489-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_16_No_155_Op_111.pdf

Erişim tarihi: 23.10.2024

Atf Biçimi / How cite this article

Pekdemir Peker, R. (2024). A Composer Beyond Time: Ludwig van Beethoven's Universal Music Conception and Piano Sonatas. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 516–527. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1573003>

Türkiye’de Arabesk Müzik Tartışmalarında Haydar Tatlıyay ve “Ben Bir Günahsızım” Filmi*

Haydar Tatlıyay and the Movie “Ben Bir Günahsızım” in Arabesque Music Discussions in Turkey

Emre ÜSTGÜL¹ , Sıtkı Bahadır TUTU² 

¹Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk Müziği Bölümü, Aydın, Türkiye

²Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü, İzmir, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Emre ÜSTGÜL

E-posta / E-mail : eustgul@adu.edu.tr

*Türkiye’de Arabesk Müzik Tartışmalarında Haydar Tatlıyay ve “Ben Bir Günahsızım” Filmi isimli araştırma makalesi, 2023 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde tamamlanan “Haydar Tatlıyay ve Besteleme Davranışları” isimli doktora tezine dayanmaktadır.

ÖZ

Haydar Tatlıyay (1890-1963), yirminci yüzyıl Türk sanat müziğinde gerek keman icracısı gerek besteci kimliğiyle ön plana çıkan önemli bir figürdür. Türkiye’de kurumsal ve özel olmak üzere birçok müzik çalışmasının yanı sıra, Arap ülkeleri ve müzisyenleriyle kurduğu yakın dostluk ilişkileri, zaman zaman eserlerine verdiği Arap kültürünü çağrıştıran isimler ve kişisel müzik beğenilerinde Arap müziğine olan yatkınlığı göz önüne alındığında, Türkiye’nin yakın döneminin en popüler araştırma ve tartışma konularından biri olan arabesk müzik tartışmalarında Tatlıyay isminin ön plana çıkması sürpriz değildir. Tatlıyay’ın zirve sinema projesi olan “Ben Bir Günahsızım” isimli film, pek çok araştırmacının ileri sürdüğü “arabeskin öncü ismi Tatlıyay’dır” görüşünün izlerini bulmak için önemli bir veri kaynağıdır. Bu makalenin temel amacı; Türkiye’de arabesk müzik tartışmalarında Tatlıyay’a atfedilen “öncülük” rolünün varlığını, “Ben Bir Günahsızım” filminin müzik-sahne uyumundan ve filmde icra edilen müziklerin tür bağlamında çeşitliliğinden hareketle sorgulamak ve tarihsel süreçte gelişen arabesk unsurlarla karşılaştırıp sanatçının bu müziğin gelişip yayılmasındaki işlevini tespit etmektir. Sosyoloji ve sosyal psikoloji disiplinlerini de ilgilendiren konuya yakın dönem müzik tarihi alanı çerçevesinde yaklaşılmıştır. Tatlıyay’ın müziğindeki arabesk unsurların odağa alındığı nitel araştırmada, literatür tarama ve belge inceleme yöntemleri kullanılmıştır. Filmin yapısal çözümlenmesi nitel değerlendirmeler kullanılarak gerçekleştirilmiş, melodram tekniği ile arabesk filmler arasındaki benzerlikler tanımlanmıştır. Sonuç olarak, Tatlıyay’ın müzik kimliğinin Türkiye’de arabesk müziğin gelişimini hazırlayan sosyal koşullarla örtüştüğü ve bu sebeple sanatçının süreçte kendine yer edindiği görüşüne varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Haydar Tatlıyay, Arabesk Müzik, Ben Bir Günahsızım

Başvuru/Submitted : 19.07.2024

**Revizyon Talebi/
Revision Requested** : 10.09.2024

**Son Revizyon/
Last Revision Received** : 24.09.2024

Kabul/Accepted : 10.10.2024

**Online Yayın /
Published Online** : 18.10.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

ABSTRACT

Haydar Tatlıyay (1890-1963) is an important figure who stands out as both a violin performer and a composer in twentieth-century Turkish classical music. In addition to many corporate and private musical works in Turkey, considering the close friendship relations he established with Arab countries and musicians, the names he sometimes gave to his works that evoke Arab culture, and his personal musical tastes towards Arab music, he is one of Turkey’s most popular musicians of the recent period. It is not a surprise that the name Tatlıyay comes to the fore in arabesque music discussions, which is one of the topics of research and discussion. Tatlıyay’s top cinema project, the film "Ben Bir Günahsızım", is an important source of data to find traces of the view put forward by many researchers that "The pioneer of arabesque is Tatlıyay". The main purpose of this article is; To question the existence of the "pioneering" role attributed to Tatlıyay in arabesque music discussions in Turkey, based on the music-stage harmony of the movie "Ben Bir Günahsızım" and the diversity of the music performed in the movie in terms of genre, and to identify the artist’s function in the development and spread of this music by comparing it with the arabesque elements that developed in the historical process. This subject, which also concerns the disciplines of sociology and social psychology, has been approached within the framework of recent music history. In the qualitative research focusing on the arabesque elements in Tatlıyay’s music, literature review and document analysis methods were used. The structural analysis of the film was conducted through qualitative evaluations, and the similarities between the melodrama technique and arabesque films were identified. As a result, it was concluded that Tatlıyay’s musical identity aligns with the social conditions that paved the way for the development of arabesque music in Turkey, and thus the artist secured his place in this process.

Keywords: Haydar Tatlıyay, Arabesque Music, Ben Bir Günahsızım

EXTENDED ABSTRACT

The arabesque music debates that have been going on for nearly half a century in Turkey are still valid today. In order to determine the starting point of this music, researchers focus on the sociological and political fractures in Turkish society in the historical process. The change and transformation movements that took place in the last century of the Ottoman Empire and are called the Tanzimat period are evaluated in this context. During the Tanzimat period, traditional Turkish music was relegated to the background, and the music supported by the palace was Western music. This process accelerated the introduction of traditional Turkish classical music to foreign elements. Arabic music, which rose in the last period of the Ottoman Empire, can be seen as one of these foreign elements. Haydar Tatlıyay (1890-1963) is an important figure in twentieth-century Turkish classical music who stands out as both a violin performer and a composer. In addition to many corporate and private musical works in Turkey, considering the close friendships he established with Arab countries and musicians, the names he sometimes gave to his works that evoke Arab culture, and his personal musical tastes towards Arabic music, he is one of Turkey’s most popular musicians of the recent period. It is not a surprise that the name Tatlıyay comes to the fore in arabesque music discussions, which is one of the topics of research and discussion. Discussions about arabesque music continue around the impact of music on the individual, and therefore on society, and the names that played a role in the spread of this genre in Turkey. This article focuses on the reasons why violin player and composer Haydar Tatlıyay is considered among the pioneers of arabesque music by many researchers, and aims to make a detailed evaluation beyond the brief information given about these reasons. In his article for the Republic Period Turkey Encyclopedia, Oransay (1983, p. 1507) stated that the development of Arabic music started in the 1850s and spread especially in cities such as Cairo, Damascus and Aleppo. Oransay, who defines Arabic style performance as the repetition of very short musical expressions one after the other and the movement of the human voice with the instruments, particularly drew attention to the performances made from the upper eight. He underlines that Tatlıyay is an important musician in the spread of this style, which he defines as Arabic style. Tatlıyay, who took part in four films throughout his career, is his peak project in this field, the 1959 film "Ben Bir Günahsızım". In addition to being the musical director of the film, the artist also composed special musical pieces for the film and took part as a violin performer. In the discussions, the role of the cinema industry in the spread of arabesque was emphasized. This emphasis was effective in determining the focus of the article, and also made it necessary to focus on the relationship between melodramas and arabesque films, which were popular in the years when the examined film was released. In the movie "Ben Bir Günahsızım", which can be seen as Tatlıyay’s top project in the cinema industry, the answers to the questions "What are the indicators of the arabesque elements in Tatlıyay’s musical identity and how were they established?" were deemed important in terms of identifying the arabesque elements in the composer’s musical identity. In the film, the relationship between scenes and the music accompanying them are the scenes was especially emphasized, the representation of lifestyles and social segments through music are examined, and Haydar Tatlıyay’s role in the process of constructing arabesque elements is focused on. The context is placed at the center of the qualitative evaluations based on the structural analysis performed. The problem of the research is whether the structural arabesque indicators in the artist’s performance can be determined through a certain performance. In this study, it is

aimed to provide explanations to the problem, which is of particular interest to disciplines such as sociology and social psychology, within the framework of the field of recent music history. The qualitative research method was preferred as a method in this study because it enables the parameters affecting the phenomenon to be considered together. In line with the purpose of the research, it was necessary to exhibit an interpretive perspective in the examination of the phenomenon that took place in a geography and history where the indicators of arabesque music were not yet definite. The research sample was selected purposefully. The document used in the analysis of arabesque elements, the film "Ben Bir Günahsızım", is the only film in which Tatlıyay took part as a music designer and performer after his musical identity was definite. The only sample used in the study is the sample type that can be expressed as atypical, sparse, special or unique. The role of the cinema sector has been emphasized in the discussions on the spread of arabesque. This emphasis was effective in determining the focus of the article, and it made it necessary to examine the relationship between melodramas and arabesque films, which were popular in the years when the film was released. In the content analysis, the relationship between the film scenes and the music accompanying the scenes was emphasized, the musical representation of the lifestyles and social segments reflected in the film was interpreted, and a structural analysis was carried out by focusing on Haydar Tatlıyay's role in the construction of arabesque indicators.

GİRİŞ

İçinde yaşayarak sınırlı oranda gözleyebildiğimiz evrenin bileşenlerinden olması, müziğin varlığını ve niteliğini büyük bir kısmı henüz keşfedilmemiş ilkeler çerçevesinde bu evrenin diğer bileşenleriyle ilgili kılmaktadır. Bu bileşenlerden birey ve toplumun değişimiyle müziğin değişimi arasındaki karşılıklı ilişkiler, mekân, zaman ve diğer doğal/yapay görüngülerle bağlantılı olarak kurulmakta, ortadan kalkmakta ya da yeniden canlanabilmektedir. Bu çerçevede, müzik türlerinin ortaya çıkmasının toplumla ve mevcut müzik gelenekleriyle ilişkiselliğine dair tartışmalarda, örneğin arabesk müziğin değerlendirilmesinde, öncü bireylerin kimler olduğu ele alınan hususlardandır. Bu isimlerden biri de yirminci yüzyılın yaklaşık ilk yarısında, Türkiye'de müzik olgularındaki değişiminin hız kazandığı bir dönemde, keman icracılığı ve Arap müziğiyle yakın ilişkileriyle tanınan Türk sanat müziği geleneği mensubu Haydar Tatlıyay (1890-1963) olmuştur.

Arabesk, ilk anda müzikal anlamda çağrışımlar yaratan bir kelime olsa da aslında kullanımına pek çok alanda rastlanan bir sıfattır. "Arabesk kültür", "arabesk üslup", "arabesk davranış" gibi birçok kavramı niteleyen ve sınıflandıran anlamsal bir işleve sahiptir. En genel anlamıyla İslam süsleme sanatında ve Avrupa Rönesans mimarisinde Arap tarzını ifade ettiği için kullanılan bir terim olan arabesk, bitki, hayvan ve geometrik süs elemanlarıyla oluşturulan kompozisyonlara verilen genel isimdir (Mülayim, 1991, s. 246). Cumhuriyet dönemi öncesinde Fransızca söyleyiş biçimiyle Türkçeye giren kelime, kaynaklarda Arap tarzı süsleme biçimi ve değişik süs elemanlarının iç içe geçmiş şekilde birbiriyle kaynaşması şeklinde tarif edilmiştir. Tarihsel süreçte arabesk terimi Orta Doğu tarzı resim, müzik, heykel ve bu tarzın etkisinde oluşturulmuş bütün sanat eserleri için genelleştirilerek kullanılmıştır.

Müzik sanatında arabesk teriminin ilk olarak on dokuzuncu yüzyılda piyano için yazılan karakter eserlerini tanımlamak için kullanılmaya başlandığı bilinir (Say, 2005, s. 86). Daha sonraları Robert Schumann ve Claude Debussy gibi bazı bestecilerin bu tarzı çağrıştıran eserlerinde başlık olarak görülen arabesk teriminin Türkiye'de müzik alanındaki kullanımı 1960'lı yıllarda yaygınlaşmış ve popüler bir müzik türünün adı haline gelmiştir.

Arabesk Müzik Tartışmalarına Genel Bir Bakış

"Arabesk müzik" tamlaması, müzik piyasasında daha çok olumlanan ve icracılardan beklenen bir teknik beceriye işaret ederken, toplumda yaşam tarzına ilişkin bir aidiyet göstergesi olarak işlemiş, akademik çevrenin tanımlarında ise yine bu sosyal boyut öne çıkmıştır. Birçok yayındaki tanımların ve tartışmaların hepsine değinmenin odağın dağılmasına sebep olacağı endişesiyle arabesk müziğe karşı sergilenen tutumlara ilişkin genel tablonun kavranmasını sağlayacak yeterli sayıda örneğin verilmesi yolu bu makalede amaçlı olarak tercih edilmiştir.

Akdoğu tarafından, bir zamanlar "dolmuş müziği" olarak nitelendiği belirtilen arabeskin sosyal temsil boyutu şu şekilde tanımlanır:

"... kent yaşamına ve kültürüne duygusal olarak uyum sağlayamamış, karamsar-umutsuz kimliklerin ve bu kimliklerle ilgili yaşam tarzlarının, aşkların, sevinçlerin, üzüntülerin ana tema olarak ele alındığı şiirlerin ezgilendirilmesidir." (1995, s. 522)

Akdoğu'nun arabesk tanımında daha çok soyut ve öznel bir konu olan insan duyguları üzerinden hareket ettiği görülür. Arabesk eserlerin ezgi katmanından ziyade sözel temalarından hareketle oluşturulan bu tanımın devamında, Arap tarzı seslendirmenin türü belirleyen diğer bir öge olduğu vurgulanır. Aynı tanımda, makam ve tür anlayışının Türk sanat müziği ve Türk halk müziği geleneğiyle örtüştüğünün, orkestralarda yaylı çalgıların ses yüksekliği bakımından

öne çıktığının, hece sonundaki “m” ve “n” harflerinin kapalı ağızla uzatıldığının da altı çizilmiştir. Yılmaz Öztuna’nın aşağıda yer alan ifadesinde ise, Arap tarzı icra davranışı şu şekilde açıklanmıştır:

“... Arap ülkelerindeki icra arabesque denilen karakteri almış, uzun sesler komşu seslerle parçalanmış, sükatlar pek çok defa doldurulmuş, parçaya kıvrak ve oynak aynı zamanda his mübalağası taşıyan bir ifade verilmeye çalışılmış, kanun ve udun hâkimiyetine karşılık tanbur ve santur pek az görülmüş ve bu gibi üslup değişiklikleriyle eserlere hayli müdahale edilmiş, hülâsa Türk zevkinin yerine Arap zevki kâim olmuştur.” (1987, s. 47)

1960’lı yıllarda yükselişe geçen arabesk müziğin Türkiye’de simge isimlerinden birisi olan Orhan Gencebay ise, mensubu olduğu müzik hakkında yapılan olumsuz eleştirilerin bu türün gördüğü yoğun ilgiden, bir başka deyişle müzik pazarında öne çıkmasından kaynaklandığını ileri sürer:

“... uygulanan müzik ve sözleri bir bütündür. Ancak şarkıların sözleri pasifizm kokuyor diye suçlamalar yapıyor. Zaman zaman bu doğru olabilir ama benim yaşamak ne güzel diye biten parçalarım da var. Bu gibi iddialar arabesk müzik türünün fazla ilgi görmesi üzerine çıkıyor...” (Karamustafa, 1982, s. 76)

Anlaşıldığı üzere toplumun bir kesimi tarafından diğer birçok popüler tür gibi meşru görülmeyen ve dışlanan arabesk müzik, bir kesim tarafından da değer görmüş ve önemsenmiştir. Bu durumu üslup eksenli hiyerarşik değerlendirmeler çerçevesinde olağan bulan Ersoy (2017, s. 312), kurumsal müzisyen etiketine sahip kişilerin (TRT, Kültür Bakanlığı, Akademi vs.) popüler müzikleri ve üsluplarını “yoz” olarak değerlendirdiklerini, popüler müzik performansçılarının -özellikle arabesk üslubu sahiplerinin- de kurumsal müzisyenleri “duygusuz” ve “mekanik” olarak tanımladıklarını belirtir.

Caner ve Nuran Işık’ın arabesk müzik karşısındaki tutumları üçe ayırarak yaptıkları sınıflandırma, konunun anlaşılması açısından önemlidir:

“Birinci olarak, bir gelişmişlik düzeyi olarak kültürü tanımlayanların, arabeske karşı yoz ve bilinçsiz adı altında yaptıkları değerlendirme. İkinci görüş, arabesk müzikte, müzik üreticilerinin ve dinleyicilerinin savladığı, yapının somut bir kültürel durum olduğuna işaret eden söylemleri kapsamaktadır. Üçüncü tavır olarak karşımıza çıkan ve en genel olarak ez az kabul gören görüş olarak değerlendirilen düşünceye göre ise arabesk, ülkemize özgü bir kent kültürü ürünü olduğu gibi, sosyal ve tarihsel şartlar sonucunda yeni kentlilerin hayatlarının yeni bir yorumudur.” (2013, s. 31)

Arabesk müzik olgusu, Türkiye’de belli bir toplum katmanında uygun zemini bularak filizlenen kültürel değişimlerin, oluştuğu koşulları aşarak farklı kesimlerde yaygınlaşmalarının, yakın tarihte karşılaşılan çarpıcı örneklerinden biridir. Özellikle 1960’lı yıllardan itibaren müzikte belirginleşerek dikkat çekmeye başlayan arabesk olgusu, gelişen müzik endüstrisinin eğilimlerine eklenerek baskınlaşmış, giderek daha geniş toplum kesimlerine ulaşmış ve kitleleşmiştir. 1970’li yıllardan bu yana temel bir yaklaşım haline gelmiş olan Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno’nun kültür endüstrisi tezi, arabesk müziğin kitleleşmesinin nedenlerini değerlendirmek için uygun bir zemin sunmaktadır. Kültür endüstrisi tezine göre, bu endüstrinin içerikleriyle haz arayan insanlar ortak tüketim noktasında buluşturulmaktadır. Ortak tüketim, endüstrinin kârlılık oranını yükseltmektedir. Adorno’ya göre popüler müzik, özellikle caz müziği, kapitalist üretimin standartlaştırma ve ticarileştirmesinin örnekleridir. Dinleyici, yani müşteri, özne değil nesnedir (Adıgüzel, 2021, s. 446-447).

Türkiye’de kırsaldan kente göçün yoğunlaştığı 1970’li yıllarda devlet tarafından görmezden gelinen arabesk müzik, 1980’lerle birlikte değişmeye başlayan siyasi yapı ve ekonomik konjonktürle günden güne meşrulaşan ve toplumun neredeyse her kesiminden dinleyici bulabilen bir müziğe dönüşmüş, dönemin Başbakanı Turgut Özal’ın arabesk şarkıları seçim propagandasında kullanmasıyla birlikte resmen meşrulaşmıştır (Yetkin, 2011, s. 34).

1960’lı yıllarda görünürlük kazanan Türk pop müziği, 1990’lı yılların başında geniş bir izler kitleye ulaşarak arabesk müziği ikinci plana atsa da arabesk müziğin zirve isimleri yer aldıkları albüm ve sahne projeleri ile türü gündemde tutmayı başarmışlardır. Pop ve arabesk müzik arasındaki sınırların giderek silindiği ve her iki türün icracılarının 1990’lı yılların ortası ile başlayan sahne ve albüm çalışmalarında birbirlerinin eserlerine yer vermeleri süreci, iki tür arasında repertuar geçirgenliğini görünür kılarak pop müzik takipçilerinin önemli bir kısmında arabesk müzik sempatisinin artışına sebep olmuştur. 1990’lı yıllarda pop ve arabesk arasında kurulan bu ilişkiyle birlikte arabesk müzik meşrulaşma sürecini bir anlamda tamamlamıştır (Dürük, 2011, s. 39). Arabesk müzik izler kitlesi kapsamında artık belirgin bir şekilde iki ayrı sosyal kimlikteki gruptan söz edilebilir hale gelmiştir. Bu gruplar sosyal psikolojide refleksif ve nominal gruplar olarak tanımlanmaktadır (Bilgin, 2021, s. 359). Refleksif grup aidiyetlerinin farkındalığıyla arabesk müzik etrafında örgütlenmişken, nominal grup ise arabesk müzik sevenler olarak niteleyebileceğimiz bir kişi kategorisi olmanın ötesine geçmemektedir. Takip eden yıllarda müzikal açıdan ilk çıkış noktasına oranla giderek özgünlüğünü yitiren, diğer türlerle sentezlenen arabesk müziğin günümüzdeki icrası ve popülerliği bu makalenin sınırları dışında kalan ilgi çekici bir çalışma konusudur.

Oransay'a Göre Haydar Tatlıyay'ın Arabesk Müzik Öncülüğü

Türkiye’de arabesk müziğin öncü isimlerinin kimler olduğu sorusu yaklaşık son elli yıldır popülerliğini korumaktadır. Arabesk müzik hakkında yapılan çalışmalarda, Haydar Tatlıyay ismi bu müzikle ilişkilendirilmiştir. Zaman zaman arabesk müziği başlatan kişi olarak değerlendirilen Tatlıyay hakkındaki görüşler içinde, ilk olması ve sonraları kabul gören yaygın görüş haline gelmesi bakımından en dikkat çekici olanı Gültekin Oransay’a aittir. Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi için kaleme aldığı makalede Oransay (1983, s. 1507); Arap müziğinin 1850’lerden itibaren Kahire, Şam ve Halep gibi büyük kentlerde geliştiğini belirterek, çok kısa motiflerin art arda tekrar edilmesini ve insan sesinin çalgılarla birlikte hareket etmesini bu müziğin önemli özellikleri arasında gösterir. Daha çok tercih edilen diğer bir seslendirme özelliği olarak üst sekizliden yapılan icraların bu tarz için önemli olduğunun altını çizen Oransay, Arap müziğinin canlı ve kıvrak özellikleriyle ilgi topladığını belirtir. “Bu tarz” olarak nitelediği üslubu Arap tarzı ya da arabesk olarak açıklayan Oransay, makalesinin ilerleyen bölümlerinde tarzın yayılmasında en önemli ismin Tatlıyay olduğunu şu sözlerle ifade eder:

“... 1940-1950 yıllarında Mısır yapımı 85 Arap filminin musikisini düzenleyen Sadettin Kaynak, filmlerin bir kısmı Abdülvehhab’ın olan asıl şarkılarını Türkçeye uyarlayarak ya da kendisi buna benzer fantezi şarkılar yazarak bu tarzın ülke çapında yaygınlaşmasında en önemli rolü oynadı. Kaynak’ın öncüleri arasında 1928’den başlayarak dört yıl Mısır’da, üç yıl Halep’te çalgıcılık eden Haydar Tatlıyay piyasada Arap tarzı yay kullanılmasının neşrine hizmet etmiş, ayrıca Arabesk şarkıların yayılmasında önyak olmuştur...” (1983, s. 1507)

Anlaşıldığı üzere Oransay, bir dönem Türkiye’de yaygın olan Mısır filmlerine uyarlama besteler yapmış ve Türk sanat müziğinde yeni kabul edilebilecek türlerde eserler üreterek ardından gelen bestecilere yaratma cesareti veren Sadettin Kaynak’ın, bu tarzın ülke çapında yayılmasında büyük payı olduğunu ileri sürer. Görüşlerini Tatlıyay üzerinden geliştirerek devam eden Oransay, Arap tarzı olarak değerlendirdiği bir yay tekniğinin ve arabesk şarkıların yayılmasında Tatlıyay’ın önemli rol oynadığını iddia eder. Dolayısıyla, arabesk müziğe öncülüğü noktasında Tatlıyay’ın keman icra tarzının altının çizildiği ortaya çıkmaktadır. Arabesk müzik hakkında araştırma yapan pek çok araştırmacının çalışmaları incelendiğinde, Oransay’ın görüşlerinin merkeze konulduğu görülmektedir.

Oransay’ın görüşünü daha da geliştiren Güngör (1993, s. 70), Kaynak’a gelene kadar geçen sürede birtakım değişiklikler yapılmış olsa da, genel eğilimin geleneksel kurallar çerçevesinde şekillendiğini belirterek Türk sanat müziği geleneği mensubu Kaynak’ı çığır açan bir besteci olarak nitelemiş, onu Orhan Gencebay ve Ferdi Tayfur gibi arabesk müziğin simge isimlerinin öncüsü olarak görmenin yanlış olmayacağını ileri sürmüştür. Meral Özbek (2012, s. 157) ise, Orhan Gencebay ve arabesk müzik hakkındaki kitabının Mısır müziği tarihini değerlendirdiği kısmında Oransay ile aynı görüşü paylaşmış, Tatlıyay’ın Mısır müziğinden etkilendiğini ve İstanbul’a döndükten sonraki üretimlerinde bu tarzı yansıttığını belirtmiştir. Diğer bir araştırmacı Uğur Küçükkaplan da kemanın Arap müziğinin dokusuna uygun şekilde kullanılmasından doğan farklı üslubun, Türkiye’de Tatlıyay tarafından yayıldığı görüşünü ortaya koymuştur (2013, s. 136). Oransay’ın görüşlerini merkeze alan diğer bir araştırmacı olan Murat Özyıldırım (2013, s. 87), Türkiye’de “kaydırmalı keman icra üslubu” olarak tanımladığı tarzın piyasada yayılmasında Tatlıyay isminin önemini belirtmiştir.

Oransay tarafından ortaya atılan Haydar Tatlıyay’ın arabesk müziğin yaygınlaşmasında öncü olduğu şeklindeki görüşü çevresinde gelişen iddiaların iki temel dayanağının olduğu anlaşılmaktadır. Bu dayanaklardan ilki, Tatlıyay’ın keman icrası boyutuyla ilgilidir. Arap yay tarzı ve keman klavyesi üzerinde icracının sıkça uyguladığı glissandolar bu kapsamda üzerinde durulan teknik davranışlardır. Bu davranışlar, sanatçının icraları hakkında edinilen genel izlenime bağlı olarak anlatılmış, çalışmaların niteliği ve kapsamı gereği belli bir icrayla örneklendirilmemiştir. Diğer dayanak ise, Tatlıyay’ın meslek hayatının Mısır’da geçen sürecinde Arap müziğini temsil kabiliyeti kazandığı değerlendirmedir. Bu kapsamdaki tartışma, “Haydar Tatlıyay ve Müzik Kimliği” başlığı altında sunduğumuz biyografik verilere bağlı olarak makalenin ilerleyen kısımlarında gerçekleştirilmiştir.

Araştırma Problemi, Amaç ve Yöntem

Keman icracısı ve besteci Haydar Tatlıyay, giriş kısmında anlatıldığı üzere birçok araştırmacı tarafından arabesk müziğin öncüleri arasında sayılmıştır. Buna karşın, Tatlıyay’ın yaşadığı dönemde arabesk müziğin bugün bildiğimiz ayırt edici yapısal özellikleri olan vokal seslendirme biçimi, ayrıca orkestral özellikleri olgunlaşmamış ve bu müzik türünün kitlesi henüz Türkiye’de belirginleşmemiştir. Buna bağlı olarak, yapılan çalışmalarda Tatlıyay’ın arabesk müzikle ilişkisinin daha çok Mısır’da geçen meslekî hayatına bağlanarak ele alındığı, yapısal açıdan icra üslubuna ilişkin genellemelerle sunulduğu, sosyal temsil konusuna ise değinilmediği görülmüştür. Bu çerçevede, araştırmacının problemi, Tatlıyay’ın icrasındaki yapısal arabesk gösterenlerinin belli bir icra üzerinden tespit edilip edilemeyeceği ve dönemdeki sosyal karşılıklarının neler olduğudur. Makalede, özellikle sosyoloji ve sosyal psikoloji gibi disiplinleri de ilgilendiren probleme, yakın dönem müzik tarihi alanı çerçevesinde detaylı açıklamalar getirilmesi amaçlanmıştır.

Bu çalışmada, çalışma konusunun anlaşılmasını zorlaştıran belirleyici ve sınırlayıcı bir yapılandırmadan uzak kalmaya imkân sunan esnek araştırma tasarımı özelliği sebebiyle nitel yöntem kullanılması tercih edilmiştir. Nitel araştırma yönteminin olguyu etkileyen parametrelerin birlikte ele alınmasını mümkün kılması yaptığımız tercihin diğer bir sebebidir (Güçlü, 2021, s. 50-51). Araştırmanın amacı doğrultusunda, henüz arabesk müzik göstergelerinin kesinleşmediği bir coğrafya ve tarih düzleminde gerçekleşen olgunun incelenmesinde, yorumlayıcı (hermeneutike) bir perspektif sergilemek gerekmiştir (Öktem & Karagöz, 2015, s. 200-201). Tatlıyay’ın tasarım ve icrasının çözümlenmesinde, arabeskin belirsiz düzlemdeki toplumsal karşılığının tespit edilmesinde, davranışların alt anlamlarına eğilme, ayrıca olgunun tarihsel olarak nerelere kadar uzandığı hakkında fikir geliştirme zorunluluğu doğmuştur.

Makalede sergilenen yaklaşım, Türkiye’de arabesk müziğin yaygınlaşması, geniş kitleleri peşinden sürüklemesini hazırlayan etkenlerin, Cumhuriyet döneminin başlarında sadece kısa bir zaman dilimi içinde gerçekleşen münferit hadiselerden kaynaklandığı şeklindeki genel kanıyı doğrudan kabul etmemesi bakımından eleştirel bir yöne de sahiptir. Buna bağlı olarak, giriş kısmında arabesk müzik hakkındaki kavramsal çerçevenin çizilmesinin ardından, Tatlıyay’ın biyografisi Arap müziğiyle olan ilgisi odağında ele alınmış, “yabancı unsur” olan arabeskin yerleşmesini hazırlayan ortamın değerlendirilmesinde Cumhuriyet öncesi döneme değinilmesi gerekli görülmüştür. Diğer taraftan, hazırlayıcı ortamın çok daha eski yüzyıllarda teşekkül etmeye başladığı kabul edildiği halde, odaktan uzaklaşmamak adına ve makalenin sınırlılığı kapsamında ancak 19. yüzyıla kadar geriye gidilmesi tercih edilmiştir.

Araştırma örneklemini amaçlı olarak seçilmiştir. Arabesk unsurların çözümlenmesinde kullanılan belge olan “Ben Bir Günahsızım” filmi, Tatlıyay’ın müzik kimliğinin kesinleştikten sonra müzik tasarımcısı ve icracısı olarak yer aldığı tek filmidir. Çalışmada kullanılan biricik örneklem, atipik seyrek, özel veya benzersiz olarak ifade edilebilecek örneklem çeşididir (Sığrı, 2023, s. 483)

Arabeskin yaygınlaşması tartışmalarında, sinema sektörünün rolünün altı önemle çizilmiştir. Bu vurgu, makalenin odağının belirlenmesinde etkili olduğu gibi incelenen filmin gösterime girdiği yıllarda rağbet gören melodramlarla arabesk filmler arasındaki ilişkiye eğilmeyi gerekli kılmıştır. İçerik çözümlemesinde, özellikle film sahneleri ve sahnelere eşlik eden müzikler arasındaki ilişki üzerinde durulmuş, filmde yansıtılan hayat tarzlarının ve sosyal kesimlerin müzikle temsili yorumlanmış, Haydar Tatlıyay’ın arabesk göstergelerin inşâ edilmesi sürecindeki rolüne yoğunlaşarak yapısal bir inceleme gerçekleştirilmiştir.

Haydar Tatlıyay ve Müzik Kimliği

Haydar Tatlıyay 1890 yılında, Selanik’in bir kasabası olan Serez’de, müzisyen bir ailede dünyaya gelmiştir. Özellikle annesinin dedesi Tıflı’nın Selanik ve Drama bölgesinde ün salmış bir keman icracısı olmasının yanında, babası Mehmet Bey’in klarnet, annesi Ayşe Hanım’ın da keman çaldığı bilinmektedir (Öztuna, 1990, s. 381). Şükrü Akman ile yaptığı bir röportajda (1951, s. 32) ilk hocasının annesi olduğunu belirten Tatlıyay, esas keman derslerini Dadaş İbrahim’den aldığını ifade etmiştir. Türkiye’ye geldiği 1907 yılına kadar birçok müzik ortamında ilk başlarda izleyici sonraları icracı olarak bulunan sanatçı, kendisi gibi besteci ve icracı olan amcasının torunu Dramalı Hasan (Hasgüler) ile kahvehanelerde ve düğünlerde müzisyen olarak çalışmış, Bükreş ve Belgrad’da Çigan¹ orkestralarında keman icracısı olarak görev almıştır. Daha sonra Balkanlardaki siyasi bunalım ve savaş durumu sebebiyle Çanakkale’ye kaçmış ve burada bir yıl kadar kaldıktan sonra İzmir’e geçmiştir. İzmir’de Ermeni asıllı Udi Hacı Tetik, Kanuni Garbis, Hanende Aram ve Selanikli Udi Ahmet Efendi ile çalışarak eski fasıl repertuarını öğrenmiştir (Büyük Saatli Maarif Takvimi, 1969). 1926 yılında Mısır’a giden Tatlıyay burada geçirdiği beş yıl süre zarfında Kahire Radyosu’nda ve Mısırlı ünlü şarkıcı Abdülvehab’ın orkestrasında çalışmıştır. Bu süreçte, sanatçının Arap müziğiyle olan ilgisi görünürlük kazanmaya başlamıştır. Kahire’den sonra Halep’e geçen Tatlıyay, burada üç yıl kaldıktan sonra Türkiye’ye dönerek gazino programlarına ağırlık vermiş, Anadolu’nun pek çok yerinde icralarda bulunmuştur.

Tatlıyay’ın hayatındaki süreçler, Hasan Atak’ın aktardığı (2011, s. 169) Erik H. Erikson’un psikososyal gelişim evreleri kuramı çerçevesinde ele alındığında, sanatçının bebeklik, ilk çocukluk, oyun çağı ve okul çağı aşamalarının Türkiye’ye gelmeden önce tamamlandığı, Türkiye’ye geldiğinde artık ergenlik döneminin sonlarında olduğu görülür. Dolayısıyla, Tatlıyay Türkiye’ye geldiğinde, “ben kimim” kimlik duygusuna sahip olmalıdır. Sanatçının klasik fasıl repertuarını çalıştığı yıllar genç yetişkinlik ve yetişkinlik yıllarına denk gelir ki, bu dönem “biz sevebildiklerimizin tümüüz” ve “ben ürettiğim şeyim” kimlik duygularının geçiş aşamasıyla eşleşmektedir. Mısır’da geçirdiği yıllar ve ardından Türkiye’ye döndüğü kırklı yaşlarında ise, artık Tatlıyay’ın gerek yetiştirme gerekse icra ortamı çeşitliliği çerçevesinde edindiği karma becerilerin bileşik haline gelerek kişiselleşmesi odağındaki müzik kimliği oturmuş, kendi de bu kimlik duygusunu benimsemiş olmalıdır.

¹ Orhon Türkçesinde bulunan Çigan sözcüğü Macarcaya geçmiş, Macarcadan Çingene anlamı kazanarak Türkiye Türkçesine geçmiştir. Bu süreçte Orhon Türkçesindeki anlamlarını kaybetmiş, çigan müziği tamlamasında bu anlamların kalıntısı kalmıştır (Bayraktar, 2000, s. 211).

Eşi Makbule Tatlıyay kendisi ile 1996 yılında Ankara’da gerçekleştirilen görüşmede², Haydar Tatlıyay’ın hayatı boyunca asgari seviyede müzik okuryazarlığına sahip olduğunu, icralarını genellikle kulaktan ve irticalen gerçekleştirdiğini ve bestelediği eserleri eskizler halinde kaleme alıp daha sonra nota bilen arkadaşlarına düzelttirerek baştan yazdırdığını ifade etmiştir. Bunun yanında Tatlıyay kendini alaturkacı olarak tanımlamasının yanı sıra, her fırsatta Arap müziğine olan ilgisini dile getirmekten çekinmemiştir (Akman, 1951, s. 34). Arap müziğinde yaygın bir icra özelliği olan tek başına doğaçlama yapabilme yeteneğinin altını çizen Racy (2007, s. 120), bu müzik türünde çalgı icracısının solistlik vasıfları taşımasının önemini belirtir. Görüldüğü üzere Arap müziğinde yaygın bir icra özelliği olan bireysellik, Tatlıyay’ın icralarında rastlanılan bir tarzıdır. İcracıya özgür bir alan bırakıp yaratıcılığını göstermesine olanak sağlayan bu icra davranışı gerek piyasa ortamlarında gerek radyo programlarında Tatlıyay’ın hayatı boyunca bağlı kaldığı bir üslup olarak dikkat çekmiştir.

Bu noktada; Atatürk ile Tatlıyay arasında geçen ve Çankaya Köşkü kütüphanecisi Nuri Ulusu tarafından aktarılan anı, Arap müziğinin o yıllardaki etkisinin anlaşılması ve dönem sanatçısının içinde bulunduğu müzik çevresi hakkında fikir vermesi bakımından faydalı görülmüştür:

“Atatürk Dolmabahçe Sarayı’nda otururken, arkadaşlarından biri: “Paşam, bir Arap saz takımı gelmiş, emir buyurursanız çağıralım,” dedi. Kabul ettiler, bir saat sonra önde Kemani Haydar Tatlıyay, bir cümbüş, bir uddan ibaret saz heyeti, arkalarında iki bayan salona geldiler. . . Paşa önce kemaniye sordu:”adın ne, nerelisin?” “Haydar, Selanikliyim” cevabı geldi. Diğeri de biri Manastırlı öteki Karşlı, iki hanım da İstanbul, Üsküdarlı olduklarını söylediler. Atatürk, umduğunu bulamamanın kızgınlığıyla biraz sertçe kemani Haydar Tatlıyay’a “hani bu takım Arap fasıl heyetiymiş?... Merhum Haydar Tatlıyay boynunu bükerek ayağa kalktı ve “Paşam ne yapalım, iş yok, halk da yenilik arıyor, bu hanımlara birkaç Arapça şarkı öğrettim, çalıyor söylüyorlar ve geçiniyoruz. . . ” deyince Atatürk hemen yumuşadı ve o gece onların faslını Türkçe çalmak ve söylemek suretiyle dinledi” (2017, s. 336)

Türk sanat müziğinin devlet müzik politikalarında yeterince yer almadığı bu yıllarda, Tatlıyay ve yanında gelen çalgı topluluğunun Arap saz takımı olarak tanıtılması, müzisyenlerin pazar paylarını arttırma çabası olarak görülebilir. “Paşam ne yapalım, iş yok, halk da yenilik arıyor” söyleminde Tatlıyay, Türk sanat müziği pazarının daralmasından yakınarak halkın Arap müziğine olan ilgisini yenilik olarak tanımlamıştır. Para kazanabilmek için bu yola başvurduğunu belirten sanatçının sözleri, o dönemde Türk sanat müziği icracılarının yaşadığı zorlukları ve bu müziğin pazardaki konumunu göstermesi bakımından önemli olmasının yanında, Tatlıyay’ın Arap müziği ile kurduğu kişisel kimlik bağına işaret etmesi ve kendini bu müziğin bir temsilcisi olarak tanımlaması bakımından da dikkat çekicidir.

Bestecinin yetiştiği dönem geç Osmanlı erken Cumhuriyet dönemi olarak adlandırılan ve kurumların sistemsel olarak yapılandırıldığı ya da tamamen kapatıldığı bir dönem olarak öne çıkar. Bu bağlamda, Tatlıyay’ın müzik kimliğinin şekillendiği yıllarda Türkiye’de geleneksel Türk müziğinin icra ve aktarım ortamlarının kurumsal bakımdan kısıtlı olduğu görülmektedir. 6 Mayıs 1927’de düzen olarak yayın hayatına başlayan radyo (Arvas, 2018, s. 421), bu anlamda yeni bir kurumsal icra ortamı oluşturmuştur. Kimi zaman dışarıdan geçici olarak görevlendirilen sanatçıların katılımıyla belli günlerde fasıl programlarının düzenlendiği ve Tatlıyay’ın da “Tatlıyay ve Saz Arkadaşları” adıyla saz eserleri ve oyun havaları içerikli bir programda görev aldığı bilinir.

19. yüzyılın son çeyreğinde keşfedildikten sonra ticari hacmi giderek büyüyen ses kayıt teknolojileri, kısa süre içerisinde müzisyenlerin özel müzik çalışmalarını geniş halk kitlelerine tanıtabilmeleri için kullandığı bir araç haline dönüşmüştür. Özellikle İstanbul ve İzmir gibi ticari bakımdan ilerlemiş kentlerdeki gayrimüslim azınlıklar ve zengin Müslüman aileler, taş plakların yaygınlaşmasında önemli rol oynamıştır. Geleneksel sanat müziği mensubu pek çok sazende ve hanende çeşitli formlarda ve içerikte plaklar doldurmuşlardır. Bu bağlamda önde gelen isimler olarak Tanburi Cemil Bey, Udi Nevres Bey, Yorgo Bacanos, Hafız Burhan ve Münir Nurettin Selçuk sayılabilir. Özel plak çalışmalarını ancak 1960’lı yılların başlarında gerçekleştiren Tatlıyay, Odeon plakçılıktan “Nihavend Taksim” (no:315), “Hicaz Taksim” (no:316), “Saba Taksim” (no:346) ve Columbia plakçılıktan “Hicaz Taksim” (no:219), “Çiftetelli” (no:220) taş plaklarını yapmıştır (Üngör, 2001, s. 7).

Bestecinin özel müzik çalışmalarının bir kısmını sinema için yaptığı müzikler oluşturur. 1954-1959 yılları arasında dört sinema filmi projesinde yer alan Tatlıyay, kimi zaman film müziği için kurulan orkestrada keman icracısı, kimi zaman da film müziği bestecisi olarak görev almıştır (Tablo 1).

² Bahsi geçen görüşme 1996 yılında Öğr. Gör. Engin Karadağ tarafından hazırlanan “Haydar Tatlıyay Hayatı, Eserleri, Besteciliği” isimli yüksek lisans çalışmasına kaynak oluşturabilmek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Görüşmenin ses kayıtları, bahsi geçen tezin danışmanlığını yapmış olan Prof. Dr. Hakan Cevher’in arşivinden bulunarak tarafımıza ulaştırılmış ve araştırmada birincil kaynak olarak kullanılmıştır.

Tablo 1. Tatlıyay’ın Görev Aldığı Sinema Filmleri (Üstgöl, 2023, s. 27)

Filmin Adı	Tarih	Tatlıyay’ın Görevi	Açıklama
Evlat Acısı	1954	Film müzikleri orkestrasında keman icracısı	Filmin müzik yönetmeliğini Kadri Şençalar yapmıştır
Yetimler Ahı	1956	Film müzikleri orkestrasında keman icracısı	Filmin müzik yönetmeliğini Kadri Şençalar yapmıştır
Dertli Gönül	1957	Film müzikleri orkestrasında keman icracısı	Filmin müzik yönetmeliğini Kasım İnaltekin yapmıştır
Ben Bir Günahsızım	1959	Müzik yönetmeni, film müzikleri bestecisi, film müzikleri orkestrasında keman icracısı	Filmin müzik yönetmenliğini Haydar Tatlıyay yapmıştır.

Tatlıyay’ın görev aldığı ilk sinema filmi olan 1954 yapımı “Evlat Acısı” isimli film ve sonrasında görev aldığı 1956 yapımı “Yetimler Ahı” ve 1957 yapımı “Dertli Gönül” isimli filmler, gerek onun müzik kimliğini yansıtması bakımından gerek makaleye konu olan arabesk unsurlar hakkında veri içermesi bakımından yeterli içeriğe sahip değildir. Bahsi geçen bu üç filmde sanatçı, film müzikleri için kurulan orkestralarda keman sanatçısı olarak yer almış ve ön plana çıkan icralarda bulunmamıştır.

1963 yılında vefat eden Tatlıyay’ın 1950-1960 yılları arasında gerçekleştirdiği radyo programları, 1954-1959 yılları arasında görev aldığı sinema projeleri ve 1960’lı yılların başında doldurduğu plaklar göz önüne alındığında, bestecinin bu çalışmaları ilerleyen yaşlarında, müzik kimliğinin oturduğu, muhtemelen geriye ürün bırakmak istediği bir dönemde gerçekleştirdiği görülür.

Hayatının son döneminde en geç filmi olan ve yönetmenliğini Nejat Saydam’ın yaptığı 1959 yılı yapımı “Ben Bir Günahsızım” isimli film, sanatçının bu film için bestelediği bir eserinin icra edilmesi, hem de arabesk tartışmalarında Tatlıyay’ın konumunun tespiti noktasında sağlayacağı veriler bakımından önceki üç filmden oldukça farklı bir noktada konumlanır. Sokaklarda gezerek sürekli aynı şarkıyı tekrar eden kör bir kemancının etrafında gelişen olayların işlendiği ve arabesk unsurların öne çıktığı filmde, müzik yönetmeni, film müzikleri bestecisi ve film müzikleri orkestrasında keman icracısı olarak görev alan Tatlıyay, sipariş üzerine film için bestelediği bilinen ve sözlerini eşi Makbule Tatlıyay’ın yazdığı “Zahir Felek” isimli Hicaz makamındaki eseri de kemanıyla seslendirmiştir.

Türkiye’de arabeskin milâdının belirlenmesinde, tartışmacılar sinema sektörüne işaret etmişlerdir. Tartışılan dönem itibarıyla sadece film seyretme eyleminin ötesinde makul ücretler karşılığında ulaşılabilir bir kitlesel eğlence ve buluşma ortamı özelliğini taşıyan sinema, arabesk müziğin öncüleri arasında zikredilen isimlerin ayak izlerini bıraktığı, toplumu etkileme gücü yüksek bir zemindir. Bu bağlamda “Ben Bir Günahsızım” filmi araştırmanın odağına alınmıştır.

Osmanlı Döneminde Türk Sanat Müziği Geleneğinin Yabancı Unsurlarla Etkileşimi

Cumhuriyetin kurucu kadroları ve aydınlarının birçoğunun Osmanlı devlet sisteminden yetiştiği bilinir. (Aksoy, 1985, s. 1212). Dolayısıyla erken Cumhuriyet dönemindeki Batılılaşma hareketlerinin köklerini en azından Tanzimat dönemine kadar götürmek mümkündür. Osmanlı Devleti’nin yaklaşık son iki yüz yılında pek çok savaşta başarısız olması ve toprak kayıpları siyasi bunalımı arttırmış, yönetsel ve düşüncesel değişimlerin kaçınılmaz olduğu fikrinin bir kanaat olarak ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu dönemde Avrupa ile kurulan yoğun ilişkilerin bir sonucu olarak, Batı’nın birçok alanda üstünlüğü ele aldığı gerçeği ile yüzleşen Osmanlı aydınları, öteden beri toplumda yaygın ideoloji olan Osmanlıcılığın sorunlara çözüm getirmekte eksik kaldığı düşüncesiyle, karşı bir fikir akımı olarak Batıcılık tezini ileri sürmüşlerdir (Akdeniz, 2017, s. 53). Osmanlı’nın pek çok kurumunun yenilediği ya da kapatıldığı yenilikçi bir dönem olarak adlandırılan ve 1839’da başlayıp 37 yıl süren bu dönem de değişimlerden müzik de payını almıştır. Batı müziği ile tanışması 16. yüzyıla dayanan Osmanlı sarayının bu müzik kültürüne ve türlerine olan ilgisi 17. yüzyılda operanın Avrupa’da gelişip yaygınlaşmasıyla artarak devam etmiş, zaman zaman Topkapı Sarayı’nda opera, bale ve dans türündeki gösteriler ile somutlaşmıştır (Küçükakpan, 2013, s. 35). II. Mahmut tarafından Yeniçeri Ocağı beraberinde kapatılan Mehterhâne’nin yerine Muzika-yı Hümayun’un kurulması, Türk sanat müziği gelenek mensuplarının yabancı unsurlarla tanışmasını hızlandırmıştır. Bunun yanında klarnet ve keman gibi çalgılar Türk müziği icra ortamlarında yer almaya başlamış ve müzisyenler tarafından da ilgi görmüştür. Bu dönemde devlet nezdinde öncül olma vasfını büyük oranda yitiren Türk sanat müziği, özellikle Batıcı aydınlar tarafından artık aşılmış bir geçmişin müziği ve basit bir eğlence aracı olarak tanımlanmıştır (Ayas, 2014, s. 83). Aynı yıllarda İstanbul’da gelişme gösteren müzik piyasasının da etkisiyle müzikte profesyonelleşme hız kazanmıştır. Geçmişte söz-ezgi katmanları ilişkisinde yazılı olmayan pek çok estetik kurala ve dinamiğe sahip bu müzik türü, zamanla basitleşme ve sadeleşme eğilimine girmiş ve piyasa

normlarında şekillenmeye başlamıştır. Tanrıkorur'un belirttiği gibi (2016, s. 43), bu yönelim sonucunda formlarda sadeleşme ve basitleşme başlamış, büyük usuller görmezden gelinmiş ve pek çok makam terk edilmiştir. Bestecinin ezgi yaratmada kullandığı form, usul ve makam gibi temel malzemelerdeki bu sadeleşme birbirine çok fazla benzeyen sıradan eserlerin çoğalmasına sebep olmuştur.

Dönemin yabancı müzik unsuru olarak nitelenebilecek bir diğer müzik türü ise Arap müziğidir. İstanbul'un müzik yönelimleri ve zevki Osmanlı'nın zayıflamaya başladığı 20. yüzyılın ilk çeyreğinde bile Kahire, Şam, Halep ve İskenderiye gibi Arap kentlerinde yakından takip edilmiştir (Özyıldırım, 2013, s. 81). Bunun bir sonucu olarak, dönemin ileri gelen pek çok müzik adamının adı geçen kentlere çeşitli sebeplerle davet edildiğini belirten Aksoy ((1985, s. 1228), Dede Zekâi Efendi, Veli Dede, Enderûnî Ali Bey, Lavtacı Andon, Melekset Efendi ve Şekerci Cemil Bey gibi gelenek mensuplarının, zaman zaman bu kentlere davet edilerek maddi manevi destek gördüklerini belirtmiştir. Türk ve Arap müzik geleneklerinin bin yılı aşan komşuluğu sayesinde genetik olarak birbirine benzemeleri ve geçirgenlik kabiliyetlerinin yüksek olması beklenen bir durumdur. Bu sebeple, kurulan bu temasların tek yönlü olması beklenemez. İstanbul ve Arap kentleri arasındaki müzisyen transferlerinin çift yönlü olduğunun altını çizen Racy, iki toplumun müzik ilişkilerindeki geçirgenliğine dikkat çeker:

“... İstanbullu, Halepli, Şamlı müzisyenler sık sık Mısır'da sahneye çıkıyor, Mısırlı ünlü sanatçılar da İstanbul'a gidip sanatlarını icra ediyorlardı. Örneğin ünlü ses sanatçısı Şeyh Yusuf el-Menyalâvî'nin bir keresinde Sultan'ın huzurunda şarkı söylediği anlatılır. Hidiv İsmail ise İstanbul'a yaptığı ziyaretlerden bazılarında şarkıcı ve besteci Abduh el-Hâmûlî'yi beraberinde getirmiş ve bu önde gelen sanatçıdan Mısır beğenisine uygun düşecek Türk klasik müziği öğelerini ödünç almasını istemiştir. . . ” (2007, s. 15)

Özetle; uzun yıllar Osmanlı'nın baskın kültür olması sebebiyle etkilenen pozisyonunda konumlanan Arap müziği, Osmanlı'nın zayıflamaya başlaması ve Arap müziğinin yükseliş eğiliminin de etkisiyle etkileyen taraf rolüne geçmiştir. Her iki müziğin zirve isimleri, diğerini merak etmiş, onun müziğini öğrenmiş ve öğretmiştir (Üstgöl, 2023, s. 49). Anlaşılacağı üzere Türk müziği üzerindeki Arap etkisi, kökeni 1960'lı yıllardan çok daha eski tarihlere dayanan bir süreç olarak okunmalıdır.

Cumhuriyet Döneminde Türk Sanat Müziği Geleneğinin Arap Müzik Geleneğinden Etkilenmesi

Türkiye Cumhuriyeti'nin resmen kurulmasının ardından, devrimin doğal bir sonucu olarak görülebilecek devlet kurumlarının yeniden inşa edilmesi süreci başlamıştır. Ayas'a göre (2014, s. 46); geçmişe ait her şey geleneksel ve geri olanla, Batı medeniyetiye bütün unsurlarıyla birlikte modern ve ileri olanla özdeşleştirilmiştir. Bu bağlamda, devletin ulus temelli ideoloji çerçevesinde yeniden şekillendiği dönemde, Türk sanat müziği geleneği Osmanlı kalıntısı olarak görülmüş ve yeniden yaratılması hedeflenen ulusal müzik kültürünün içinde yer alamayacak bir müzik olarak tanımlanmıştır. Daha geniş çerçevede, Batı müziği dışındaki bütün müzik gelenekleri geri ilan edilmiş, sorunlarını aşmış tek evrensel müzik geleneği Batı müziğidir görüşü öne çıkmıştır (2014, s. 99). Yıllar boyunca usta-çırak ilişkisi temelinde meşk yöntemi ile aktarılan Türk sanat müziği, Tanzimat döneminde Enderun ve Mehterhâne'nin kapatılmasının ardından, 1925 yılında tekke ve zaviyelerin de kapatılmasıyla önemli bir üretim ve aktarım mekanını daha kaybetmiştir. Böylece zayıflamış olan meşk zincirinin bir kısmı daha da zedelenmiş, Türk sanat müziği kentteki konaklar ve evler başta olmak daha sınırlı bir alanda varlığını sürdürmeye çalışmıştır. 1926 yılında dönemin konservatuarı niteliğinde eğitim veren Dar'ül Elhan'ın alaturka müzik şubesi kapatılmış, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müsiki Devlet Konservatuarı'nın kurulduğu 1976 yılına kadar Türkiye'de hiçbir resmi kurumda Türk sanat müziği eğitimi verilmemiştir. Musiki cemiyetleri, özel meşkhaneler ve evlerde gerçekleştirilen müzikli toplantılar bu müziğin aktarımında uzun yıllar rol almıştır.

Yukarıda çizilen çerçevede açıkça görüldüğü üzere, Tanzimat ile başlayan değişim/dönüşüm hareketiyle birlikte, Türk sanat müziğinin icra ortamı giderek daralmıştır. Cumhuriyet'in daha çok halk müziği temelli yaklaşımları sebebiyle devletten yeterli desteği göremeyen Türk sanat müziği, yaşayabilmesi için piyasa icra ortamlarına giderek daha fazla ihtiyaç duymuş ve bu süreçte değişim/dönüşüm hızı artarak yabancı unsurlar ile etkileşime daha açık bir müzik haline gelmiştir. Yaklaşık bu döneme denk gelen Türk sanat müziğinin yirmi ay süresince radyodan yasaklanması³ ve Mısır film sektöründeki yükseliş eğilimi, toplumun zaten İslamiyet ile aşına olduğu Arap müziği unsurlarına daha yatkın hale gelmesine sebep olmuştur. Özellikle 1950'li yıllara kadar Türkiye ve Ortadoğu ülkelerinde baskın olan şarkılı Mısır filmlerine yapılan adaptasyon besteler sürecin hızlanmasında önemli rol oynamıştır. Bir önceki başlıkta altı çizilen

³ Türkiye'de arabesk müzik tartışmalarının, radyoda yaklaşık yirmi ay süren Türk müziği yasağı sonrasında halkın Arap frekanslarına geçmesi üzerinden başlatılması yaygın bir görüştür. Buna karşın, dönemin şartları düşünüldüğünde, radyo gerek yayın kapsama alanı gerek yaygın kullanılabilirliği anlamında ulaşılması kolay bir iletişim aracı değildir. Bu sebeplerle iki seneyi bile bulmayan bu yasağın, bir toplumun müzik kültürünü doğrudan ve kalıcı bir şekilde değiştirebileceğini düşünmek yerine, mevcut Arap müziği etkileşimine ivme kazandırdığı değerlendirilmesini yapmak tarafımızca daha tutarlı bir yaklaşım olarak görülmektedir.

Türk ve Arap müziğinin tarih boyunca süregelen yakın ilişkileri ve geçirgenliği, bu dönemde daha belirginleşmiştir. O dönem de Mısır film sektörünün durumunu Öztuna şöyle açıklar:

“... Mısır’da müziksiz film adeta tasavvur edilememekte, tutmamakta, halk, seyirci, dinleyici, musiki istemektedir. Mısır dışında başka Arap ülkelerinde onunla mukayese dahi edilebilecek ehemmiyette film sanayi yoktur. . . Mısır filmciliğe ilk başlayan ülkelerdendir. . . (1987, s. 48).

Türk sanat müziğinin devlet politikalarında yeterince yer almadığı bu yıllarda, Tatlıyay ve yanında gelen çalgı topluluğunun “Arap saz takımı” olarak tanıtılması, müzisyenlerin kendilerini meşrulaştırma çabası olarak görülebilir. Çünkü o dönemde popüler müzik Arap müziğidir. “Paşam ne yapalım, iş yok, halk da yenilik arıyor” söyleminde Tatlıyay, Türk müziği pazarının daralmasından yakınarak halkın Arap müziğine olan ilgisini “yenilik” olarak tanımlamıştır. Para kazanabilmek için bu yola başvurduğunu belirten bestecinin sözleri, o dönemde Türk sanat müziği icracılarının yaşadığı zorlukları ve bu müziğin pazardaki yerini göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Tanzimat ile ortaya çıkan ve Cumhuriyet ile devam eden müzikte değişim/dönüşüm hareketleri Tatlıyay’ın müzisyen olarak yetiştiği yıllar ile kesişmektedir. Müzik kariyerinin başlarında Balkan coğrafyasında pek çok orkestrada yer alan besteci, ilerleyen yıllarda Türk sanat müziği ve Arap müziği ile yakından ilgilenmiştir. Bu vesile ile geniş bir coğrafyada pek çok icra ortamında sayısız müzisyen ile etkileşime giren, Oransay başta olmak üzere arabesk tartışmalarında birçok araştırmacının önemli bir isim olarak birleştiği Tatlıyay’ın, Türkiye’de arabesk tartışmalarındaki yeri ve varsa arabesk unsurların Türk müziğine yerleşmesindeki rolünün tespiti önemli görülmüştür.

Melodram ve Arabesk Film

Eadweard Muybridge ile başlayıp Lumiere kardeşlerin sinematografi icat etmesine kadar geçen zamanda hızla endüstriselleşen sinema, Osmanlı topraklarına 1886 yılında girmiş ve Cumhuriyet’e kadar geçen sürede daha çok yabancıların elinde belgesel ve gezi temalı filmler ile şekillenmiştir (Kaya, 2016, s. 47). Cumhuriyetin ilanı ile birlikte sinema üzerinde yönlendirici ve baskın etkisi açıkça görülen Muhsin Ertuğrul, kendisi gibi tiyatro kökenli oyuncularla birlikte sinema sektörünün hızlı yükselişinde büyük pay sahibidir.

İkinci Dünya savaşıyla birlikte ortaya çıkan ekonomik sıkıntılardan payını alan Türkiye sinema sektörü, zaten pahalı bir iş olarak tanımlanabilecek film üretimi yerine, film ithal etme yoluna gider. İlerleyen yıllarda bir moda haline gelecek olan şarkıcı oyuncu akımının ilk örneği “Allah’ın Cenneti” isimli filmin bestelerini yapan Sadettin Kaynak, aynı yıllarda yükselişe geçen ve ithal edilen filmler içinde önemli bir pazar payına sahip olan Mısır filmleri için adaptasyon besteler yaparak Türk müziği ile Arap müziği arasındaki etkileşimin hızlanmasında önemli bir isim olur. Takip eden yıllarda film müziği besteciliği bir sektör haline dönüşmüş ve Tatlıyay da bu alanda çalışmalar yapmıştır.

Türkiye’de sinemanın tarihsel süreçteki gelişimi incelendiğinde, 1950-1960 yılları arasındaki sürecin, “Geçiş Dönemi” ve “Sinemacılar Dönemi” olarak bilinen iki dönemin kesişim noktasında yer aldığı görülmektedir (Önder & Baydemir, 2005, s. 116). Bu dönemde sinema teknolojisindeki gelişmeler, alandaki yetkin kişi sayısının giderek artması, yapım şirketlerinin çoğalması ve sinema salonlarının tüm yurda yayılması ile çekilen film sayısı artmış ve sinema ile seyirci arasında arz-talep bağı oluşmaya başlamıştır.

Halit Refiğ’in ifadesine göre, 50’li yıllarda Türkiye’de elektrik dağıtımı yaygınlaşmış, büyük kentler dışında da elektriğin ulaştığı yerlerde sinema salonları açılmış, yeni salonlar sinema sektörüne yeni seyirci toplulukları kazandırmıştır. Yeni seyirci topluluklarının sosyolojik karakteri, eğilimleri ve kültürü doğrultusunda sinema da değişmiş, “Türk Sineması” kavramı ortaya çıkmaya başlamıştır (1996, s. 181). 38. Uluslararası İstanbul Kitap Fuarı’nda "Sinemada 50 Kuşağı" söyleşisinde konuşan Atilla Dorsay ise, 60’lı yıllarda, kentlere göç edenlerin tek eğlence olarak sinemayı seçtiğini ifade etmiştir (Alcan, 2019).

Türkiye’de arabesk olgusunun yaygınlaşmış geniş tabana yayılma sürecinde en büyük katkıyı müzik sağlamıştır. Bunun yanında Stokes’un altını çizdiği gibi (1998, s. 155), arabesk müzik unsurlarının eşlik ettiği filmler sürece ivme kazandırmıştır. Melodram olarak da tanımlanan bu filmlerin ortak özelliği; iyi-kötü, zengin-fakir, namuslu-namussuz, erdemli olmayan kötüyü karşı erdemli karakterlerin mücadelesi gibi zıtlıkları çatışma unsuru olarak değerlendirilerek, izleyiciyi abartılı heyecanlar, yoğunlaştırılmış duygular, heyecan verici tesadüflerle sarsmaları ve bunun sonucunda seyirciye uç duygular arasında gel-git yaşatmalarıdır (Akbulut, 2012, s. 30). Kökleri Antik Yunan’a kadar giden melodramlar, şarkılar ve acıklı şiirlerle sunulmuş ve duygusal yoğunluğun izleyiciye taşınmış oyuncuyla izleyici arasında etki-tepki ilişkisinin inşa edilmesinde kullanılmıştır (Dural & Dural, 2021, s. 23). Melodramlardaki iyi-kötü karakterlerin arasındaki çatışmaların ve entrikaların yanı sıra, bu tarz filmlerdeki dram, göz yaşartıcı öyküler, acı ve keder, müzik katmanı ile birleşerek etkisini artırır. Melodramın bu özellikleri, arabesk tarzındaki filmlerde de özel bir çevrede tezahür eder. Arabesk tarzındaki filmleri en geniş çerçevede; duyguların mantık ve aklın yerine geçtiği, olayların çoğunlukla kahraman karakterlerin etrafında işlendiği ve genellikle abartı anlatım biçimleri olarak tanımlamak mümkündür (Yıldız, 2008, s. 143).

Özellikle 1936-1948 yılları arasında Türkiye’de gösterime giren birçoğu şarkılı Mısır filmleri melodram tekniği ile çekilmiş ve ilerleyen yıllarda Yeşilçam olarak da bilinen sinema sektöründe, özellikle konu olarak aileyi ele alan aile melodramları⁴, arabesk film tarzının ortaya çıkmasında rol oynamıştır.

Türkiye genelinde köy ve kasabalarda haftalarca gösterimde kalan bu filmler, halkın yoğun ilgisini görmüştür (Kırık, 2014, s. 91). Bu çalışmada, yönetmenliğini Nejat Saydam’ın yaptığı, senaryosunu Orhan Kurnat’ın yazdığı “Ben Bir Günahsızım”⁵ isimli film, konusu ve müzikleri bağlamında arabesk unsurlar içeren bir melodram olarak değerlendirilmiştir.

“Ben Bir Günahsızım” Filminde Arabesk Unsurlar

“Ben Bir Günahsızım” adlı filmin melodram niteliği taşıyan olay örgüsünün temelinde, körlük ve kötürümlük teması dikkat çeker. Melodram türünde sıklıkla işlenen bu temalar, genellikle sevgililerin ayrılmasının en önemli sebeplerinden biri olarak bilinir (Tuğan, 2014, s. 116). Bu bağlamda, “Ben Bir Günahsızım” filminde bir kaza sonucu görme yetisini kaybeden erkek başrol karakteri Murat, yaşadığı bazı diğer talihsiz olaylar sebebiyle eşinden ayrılıp sokaklarda yaşamaya başlar. Filmin kadın başrol karakteri Nesrin de ayrılığın ardından balkondan düşerek kötürüm olur, yaşadığı güçsüzlük ve acizlik sebebiyle Darülaceze’ye yerleşir. Bunun yanında; aşk, kıskançlık, vicdan azabı, keder ve acı gibi duyguların işlendiği filmin sonunda, farklı hayatlar içine sürüklenen çift mutlu bir kavuşma yaşar (Resim 1).

Filmde ön plana çıkarılan sokaklarda gezen kemancı figürü, sürekli olarak acı dolu sözlerle bezenmiş olan Hicaz makamındaki “Zahir Felek”⁶ isimli şarkıyı seslendirir. Kemancının uğursuzluğuna inanan Nesrin (Muhterem Nur), fabrikatör ve aynı zamanda keman icracısı eşi Murat (Hadi Ün) ve oğulları Bülent, İstanbul Boğaz’ındaki yalılarında zengin ve mutlu hayat süren bir ailedir. Evliliklerinin sekizinci yılını kutladıkları günlerde Murat’ın annesi (Leman Tekmen) aniden çıkagelir ve ailenin yanına taşınır. Kaynananın eve yerleşmesiyle felaketler birbirini izler. Murat fabrikadaki talihsiz bir patlama sonucunda kör olur ve takip eden günlerde işleri de bozularak iflas eder. Murat’ın zengin arkadaşlarından Kemal’in Nesrin’e olan ilgisi bu dönemde artarak devam eder. “Kör koca karanlık bir ev gibidir, sevilebilir mi?” söylemiyle eşinden uzaklaşan Murat, Nesrin’in bütün yalvarmalarına rağmen, annesinin gelini hakkındaki iftiralasının da etkisiyle evi terk eder.

Bu süreçte Murat’ın yolu sokaklarda gezen kemancı ile kesişir ve birlikte dolaşıp keman çalmaya, şarkı söylemeye başlarlar. Bu dönemde Nesrin, fabrikada işçi olarak çalışmasının yanında, gündelikçi olarak temizlik işlerine de giderek hayatını sürdürür. Bülent iyi bir okuldan yatılı olarak burs kazanır ve annesinden ayrılır. Nesrin yalnız kaldığı günlerden bir gün Kemal’in saldırısına uğrar. Kemal’den kaçmaya çalışırken birlikte balkondan düşerler. Kemal ölür ve Nesrin de kötürüm olur. Tek başına yaşaması mümkün olmayan bakıma muhtaç Nesrin Darülacezeye sığınır. Yıllar geçer ve Bülent tıp fakültesini bitirir, doktor olur. Bu sırada kayınvalide ölüm döşegindeyken vicdan azabı çeker ve Nesrin’e yaptıklarını itiraf eder. Murat gerçeği anlar ve ailesini bulmaya çalışır ama başarısız olur. Bir gün hastalanır ve kemancı arkadaşı kaldıkları kulübeye doktor çağırır. Çağrılan doktor Bülent’tir ve tesadüfen masada duran fotoğrafı görüp muayyene etmeye geldiği kişinin babası Murat olduğunu anlar. Yaşadıkları bu dramatik karşılaşmanın mutluluğuyla Nesrin’in yanına giderler ve film ailenin mutlu bir kavuşma sahnesiyle son bulur.

⁴ II. Dünya savaşı ve Kore savaşı, erkeklerin askere giderek kadınların ev dışında çalışmasına sebep olur. Savaş sonrasında erkeklerin dönüşü, artan toplumsal hareketlilik, hızlı şehirleşme ve iyiye giden eğitim olanakları, ailenin doğal mı yoksa toplumsal bir birliktelik mi olduğu konusunu tartışılır hale getirmiştir. 1950’li yılların bu toplumsal ve siyasal atmosferi, melodramların aileyi merkeze almasının en önemli sebeplerindendir (Akbulut, 2013, s. 42).

⁵ Filmin dijital ortama aktarılmış kaydı için: <https://www.youtube.com/watch?v=szwSRcEjzM&t=2s>

⁶ Eserin güftesi Makbule Tatlıyay’a, bestesi Haydar Tatlıyay’a ait olup bu film için bestelenmiştir.



Resim 1. Ben Bir Günahsızım Filmi Afişi (Üstgöl, 2023, s. 30)

“Ben Bir Günahsızım” filminde abartılı bir anlatım ve sahneleme ile birlikte kurgulanan senaryo arabesk unsurlar bakımından dikkat çekicidir. Bunun yanında film için bestelenen “Zahir Felek” isimli eserin Makbule Tatlıyay tarafından kaleme alınan güftesi, yukarıda anlatılan hikaye ile örtüşen bir yapıya sahip olup körlük teması merkeze alınarak düzenlenmiştir:

“Hem Dünya Güneşim hem aşk ateşim,
Söndü dostlar kaldım karanlıklarda,
Hey Allah’ım acı bana, aç artık gözlerimi,
Kör gözlerim değil, kalbim ağlıyor.

Teselli aradım hep sokaklarda,
Zalim felek ne felaket verdin benim başıma,
Hey Allah’ım acı bana, aç artık gözlerimi,
Hasret kaldım hem yavruma hem hayat arkadaşşıma”

“Ben Bir Günahsızım” filminin sahneleriyle, bu sahnelere eşlik eden müziklerin nitelikleri arasındaki ilişki çözümlendiğinde, farklı yaşam tarzlarının ve çevrelerinin farklı müzik türleriyle temsil edildiği görülür. Belirgin temsil gücü, iki müzik türünde yoğunlaşmaktadır. Kimi sahnelere özellikle yaylı çalgı gruplarının seslendirdiği romantik nitelikli senfonik eserlerden kesilmiş parçalar, kimi sahnelere ise Hicaz makamının yoğun olarak işlendiği ve icrası Haydar Tatlıyay tarafından gerçekleştirilen taksimler, çoğunlukla görüntülerin önüne çıkarak eşlik etmektedir. Felaketler dışındaki coşkulu ve heyecanlı duygular, dönemin Hollywood filmlerindeki gibi Batı müziği tınlı senfonik parçalarla, acı, hüznün, dram gibi duyguların işlendiği sahneler ise Hicaz makamındaki taksimler ve “Zahir Felek” isimli eserle eşleştirilmiştir.

Film için özel olarak bestelenen “Zahir Felek” isimli eserin yukarıda paylaşılan güftesi dikkate alındığında, bu tutumun planlanarak gerçekleştirildiği söylenebilir. Elsaesser’e göre (1985, s. 177) melodramlar karakterlere çeşitli anlamlar yükler. Melodramlarda, “dünya” çıkışı olmayan bir yerdir ve karakterler bunun üzerinden çaresizlik vurgusuyla sunulur. Melodram onlara, acı çekme yoluyla olumsuz bir kimlik yükler. Filmde kemancı karakterinin felaketlerin habercisi olarak tanımlanması, ayrıca karakterlerin başlarına gelen negatif olayların kemancının uğursuzluğuyla ilişkilendirilmesi, kemancıya yüklenen olumsuz kimlik bağlamında değerlendirilebilir.

Filmin jeneriğinde, “paratext”⁷ işlevi taşıyan “Zahir Felek” isimli şarkının seslendirilmesiyle seyircinin melodram türündeki bu filme duygusal bağlamda baştan hazırlanması hedeflenmiştir. Murat’ın filmin üçüncü dakikasında fabrikaya gidiş sahnesinde, kör olduktan sonra parkta gezintiye çıktığı sahnede ve Nesrin hakkında ortaya atılan dedikoduları öğrendikten sonra yaşadıklarının yansıtıldığı sahnelerde, yukarıda bahsi geçen senfonik müzik parçaları kullanılmıştır. Filmin altıncı dakikasının başından on üçüncü dakikasına kadar geçen sürede dönemin yaygın eğlence mekanlarından olan gazino icra ortamı tasviri dönemin kent eğlence hayatını yansıtması bakımından dikkat çekicidir. İlk olarak piyano, keman, gitar, davul ve klarnetin bulunduğu çalgı ekibiyle başlayan ve tarafımızca Türkçe sözlü tango formundaki bir eser eşliğinde dans eden çiftlerin görüldüğü sahnede, çiftler arasındaki Nesrin ve Murat karakterlerinin mutlulukları üzerine yaptığı konuşma abartı anlatımıyla dikkat çeker: “sekiz sene oldu, bir gün bile birbirimizi kırmadık, mesuduz değil mi Nesrin? Çok. . .” Başrol oyuncularının mutlu anlarının yansıtıldığı ve kent eğlence ortamında geçen bu sahne, Batı müziği tarzında bir orkestra ve Türkçe sözlü bir tango ile eşleştirilmiştir. Daha sonra dönemin tanınan dansözlerinden Şehrazat’ın keman, kanun, klarnet ve darbukadan oluşan çalgı ekibiyle yaptığı dans ve kantocu tavrıyla seslendirdiği eğlence müziği türündeki Trakya yöresine ait türkü formundaki “Fasülye” isimli eser seyircide duygu değişikliği sağlamıştır. Filmin bu bölümünde iki müzik eserinin de icrasında kullanılan çalgılar, dönemin Türk sanat müziği piyasasında ağırlıklı olarak tercih edilen çalgılardır.

Dokuzuncu dakikanın sonunda eğlence müziği nitelikli “Fasülye” aniden bitirilerek, arabesk müziğin simge isimlerinden Ferdi Tayfur’un 1985 yılında çıkarttığı albümünde de seslendirdiği, güftesi ve bestesi Tatlıyay çiftine ait Hüzzam makamındaki “Yaşlı Gözlerle” isimli esere geçilmiştir. Bu eserin 1965 yılında Makbule Tatlıyay tarafından yayımlanan notasında, parantez içinde “taali taali” şeklinde Arapça bir ifade görülmektedir (1965, s. 189). Aynı yıllarda Türk sanat müziği icracısı olan İlham Yeşilfiliz bu eseri seslendirmiş ve söz katmanını, orijinal notasında belirtildiği şekliyle “taali taali” olarak icra etmiştir⁸. Arapça yazılışı “تعالی” şeklinde olan “taali” kelimesi, Türkçe karşılığı olarak “buraya gel” anlamına gelmektedir. Bu filmde “taali taali” yerine “gel bana gel gel” şeklinde seslendirilen eser, Tatlıyay’ın müzik kimliğinin ve eserlerinin arabesk tarz olarak işaretlenmesinde önemli bir veridir. Bu sahnede, “Yaşlı Gözlerle” isimli eserin dansöz figürü tarafından oyun eşliğiyle seslendirildiği ve söz katmanı göz önüne alındığında, eğlence amacıyla bestelenmediği anlaşılan eserin işlevinin değiştiği, dansöz figürünün hem “Fasülye” hem de “Yaşlı Gözlerle” isimli eserleri art arda birbirine bağlı şekilde seslendirdiği görülmüştür. O yıllarda dansöz figürünün oynayarak icra ettiği bu eserin, ilerleyen yıllarla birlikte dans eşliği işlevinden kopan bir arabesk eser olarak değerlendirilmesi dikkat çekicidir.

Sahnenin başında abiye tarzı bir kıyafet giyen oyuncu, daha sonra bu kıyafeti değiştirerek dansöz kıyafetiyle eserleri seslendirmeye devam etmiştir. Bu noktada, sosyal hayattaki farklı kadın tiplerinin ve rollerinin filmde tek bir kadında yansıtıldığından söz edilebilir. Ayrıca, seyircilerin müzik türlerine göre verdikleri tepkiler incelendiğinde, sahnenin başındaki tango eşliğinde dans eden seyircilerin, daha sonra başlayan eğlence müziğine, oturdukları yerde sadece alkış ile tempo tuttukları görülmüştür. Burada çizilen kent eğlence hayatı portresinde ana eksen, herkesin aktif şekilde icraya katıldığı Türkçe sözlü tango etrafında oluşturulmuştur. Eğlence müziği kısmı ise, dansözün öne çıktığı, gazino müşterilerinin bizzat icraya katılmadıkları, fakat seyirci olarak keyifli zaman geçirdikleri bir zaman dilimi şeklinde tasvir edilmiştir.

Filmde belli müzik türlerinin belli yaşam tarzları ve sosyal tabakalarla eşleştirilmesi eğilimi Nesrin karakteri üzerinden de takip edilebilmektedir. Filmin başında zengin bir yaşam süren Nesrin’in daha sonraları geçimini sağlamak amacıyla bir fabrika işçisine ve zaman zaman ev işlerinde çalışan bir gündelikçiye dönüşümü, diğer bir deyişle karakterin toplumsal statüsündeki dramatik değişim filmde işlenen unsurlardan biridir. Nesrin’in ait olduğu sosyal tabaka ve yaptığı iş değiştikçe, dinlediği müzik türleri de değişikliğe uğramıştır. Zengin bir kadinken tango yapan Nesrin, gündelikçi ve işçi olarak çalıştığı sahnelerde bir uzun hava olan “Pencereden Kar Geliyor” isimli türküyü söylerken betimlenmiştir.

Filmin odağındaki körlük temasının işlendiği sahne, diğer bir arabesk unsur örneğidir. Bu sahnede kaynana figürünün oğlu Murat’a bir daha asla göremeyeceğini söylemesinin ardından, Murat’ın evdeki silahı kullanarak intihar teşebbüsünde bulunması ve bu sahnenin hemen ardından “Zahir Felek” isimli şarkının başlaması, arabesk etkinin sağlandığı diğer bir bölüm olarak değerlendirilebilir. Bunun yanında on üçüncü dakikadan itibaren derbeder, perişan görümlü kemancının sokaklarda gezerek gerçekleştirdiği keman taksiminin ardından, uykusundan ağlayarak aniden uyanan Bülent’in, rüyasında babasının öldüğünü söylemesi ve bu sahneye eşlik eden hüznün ve acı temalı keman taksimiyle sahnenin duygu yoğunluğunun arttırılması hedeflenmiştir.

⁷ Edebiyat alanında kullanılan paratexte kavramı; bir kitabın asıl metni dışında kalan(önsöz, içindekiler, kapaklar, kaynakça vs.), ona ait olan ve onu tamamlayan bütün yan öğeleri tanımlar (Aksöz, 2018, s. 27).

⁸ Eserin dijital ortama aktarılmış kaydı için <https://www.youtube.com/watch?v=KQEK2fsFw6c&t=67s>

Sahnelerdeki duygu yoğunluğunun arabesk unsurlarla inşa edilmesinde, Tatlıyay’ın keman icra davranışları de araç olarak kullanılmıştır. Tatlıyay’ın keman icrasında süsleme tekniklerini sıklıkla uyguladığı bilinmektedir (Bükülmez, 2017, s. 257). Sözü geçen taksim icrasında Tatlıyay, çarpma, mordan, vibrato süslemelerinin yanında çokça glissando yapmaktadır. Bu icrada, hüznü ifade eden oluşturulmasında *legato* (bağlı) seslendirmenin *detache* (ayrı) seslendirmeye tercih edilmesi, aynı zamanda glissandoların daha yoğun bir şekilde uygulanabilmesine de imkân vermiştir. Arap müziği keman icrasında sıklıkla başvurulan teknik olan glissando (Juma, 2002, s. 24; Majeed, 2019, s. 23), bu müzik türündeki keman icracılarının en belirgin davranışlarından biridir. Tatlıyay’ın, etkiyi arttırmak amacıyla glissando tekniğine sıkça başvurması, onun daha sonraları Arap tarzı keman icrasında ve bu icra ile özdeşleşen arabesk üslupta öncü isim olarak tanımlanmasında önemli rol oynamıştır.

Film içinde kesintisiz devam eden en uzun süreli keman taksimi icrası 30:44-32:42 zaman dilimi arasındaki örnektir. Kaydın bazı bölümlerinde kısa süreli ses kayıplarına rastlanmaktadır. Filmin çekildiği tarih ve üzerinden geçen süre göz önüne alındığında durum normal görülebilir. Bu icrada Tatlıyay Hicaz makamında doğaçlama ezgiler üretmiş, makamın Türk sanat müziği çerçevesindeki geleneksel seyrine sadık kalarak çıkıcı bir seyir karakterini benimsemiştir. Dügâh perdesi civarından seyre başlayan Tatlıyay, burada Hicaz dörtlüsü içinde bir süre gezindikten sonra ilk kararını dügâh perdesinde vermiştir. Makamın geleneksel yapısında da yer alan dik kürdi ve nim hicaz perdelerindeki asma kalıpları da yapan Tatlıyay daha sonra makamın güçlü perdesi olan neva perdesini önemlendirerek nim hicaz-nevâ-hüseyni-acem-eviç-gerdaniye perdelerinde Rast ve Buselik çeşnileri işleyerek karışık gezinmiştir. Bunun ardından Hicaz dörtlüsü ile yedenli karar veren Tatlıyay, makamın tiz durağı olan muhayyer perdesine yönelerek burada simetrik Hicaz dörtlüsü genişlemesini yapmıştır. Tiz neva perdesini *legato* yay tekniği ile bir süre kullanan icracının kayıta yaşanan kopma dolayısıyla bu noktadan sonra nasıl bir seyir izlediği anlaşılamamaktadır. Tiz ses bölgesindeki bu ısrar, Oransay’ın arabesk üslûbu tarif ederken yaptığı üst sekizliden seslendirme özelliğiyle örtüşmektedir. Devam eden bölümde dügâh perdesinde Hicaz dörtlüsü ve yegâh perdesinde Rast beşlisi ile ezgiler oluşturan Tatlıyay, taksimini dügâh perdesinde Hicaz dörtlüsü ile tam yedenli olarak bitirmiştir.



Resim 2. Tatlıyay’ın Hicaz Taksiminin Giriş Bölümü (Tatlıyay’ın Ben Bir Günahsızım Filmindeki Keman İcrasından Alınmıştır)

Tatlıyay, taksimindeki müzik ifadelerini oluştururken nim hicaz perdesinde vibrato ve neva perdesinden nim hicaza geçerken glissando tekniklerini abartarak uygulamıştır. Bazı motiflerde vibrato ve glissandoyla eşzamanlı olarak çarpmaları da kullanan Tatlıyay, bu sayede kemanıyla titreyen bir sesi, ağlamaklı bir ifadeyi taklit etmiş ve arabesk müziğin acı ve hüznü temalarının seyirciye geçmesini sağlayan icra araçlarını kullanmıştır.

SONUÇ

Bu makale, Haydar Tatlıyay hakkında pek çok araştırmacının ileri sürdüğü “arabeskin öncü ismi” nitelemesinin dayanaklarını değerlendirmek için arabesk müzik tartışmalarına değinerek, sanatçının müzik kimliğine ve Tatlıyay’ın sinema sektöründeki zirve projesi olan ve müzik yönetmenliğini yaptığı “Ben Bir Günahsızım” isimli filme odaklanmıştır.

Arabesk müzik tartışmalarında, sözel içerik, icra özellikleri ve izler kitle üzerinde durulan üç ana unsurdur. Sözel içerikte kötümserlik ve umutsuzluk ekseninde gelişen duyguların işlendiği görüşü ağırlık kazanmıştır. Buna karşın, sözlü eserlerin son derece uzun olabilen çalgısal kısımlarının genellikle eğlence işlevli dans eşlikleri olarak kullanıldığı değinilmeyen bir husus olmuştur. Ayrıca, arabesk müzik mensuplarından eserlerinin sözel temalarındaki çeşitliliği öne sürerek bu fikre karşı duranlar olmuştur.

Arabesk müziğin icra özelliklerinin ise, vokal ve çalgısal yönler açısından ele alındığı görülmüştür. Bu konudaki değerlendirmelerin, özellikle 1970’li yıllar sonrasında belirginleşmiş olan özelliklere vurgu yaptığı dikkat çekmiştir. Örneğin, orkestrada keman, viyola ve viyolonselardan oluşan grubun ses şiddeti dengesindeki, ayrıca çalgılamadaki baskınlığı, Haydar Tatlıyay’ın yaşadığı dönemde Türkiye’de gözlenebilen bir durum değildir. Dolayısıyla, toplu icraya ilişkin bu arabesk göstereninin makalede değerlendirilmesi mümkün olmamıştır.

İzler kitle konusunda yapılan değerlendirmeler, arabesk müziğe ilişkin sosyal temsil noktasına yoğunlaşmıştır. Bu popüler müzik türünün, kente göç etmiş, kent hayatına uyum sağlayamamış, bu arada geleneksel kültürünü de muhafaza edememiş, gelir seviyesi düşük, umutsuzluk içindeki toplum kesiminde ortaya çıktığı görüşü geçerlilik kazanmıştır.

Diğer taraftan, siyasi eğilimlere ve pop müzikle iç içe geçmesine bağlı olarak daha geniş bir kitleye ulaştığı özellikle son yıllardaki çalışmalarda vurgulanmıştır. Bu makalede, Horkheimer ve Theodor W. Adorno'nun kültür endüstrisi tezi kapsamında geliştirdiğimiz düşünce sonucunda, popüler müzik türlerinin birbiriyle alışverişi yoluyla ortaya çıkan zeminde dinleyicilerin ortak tüketime yönelmesinin müzik endüstrisinin karlılık oranını arttırdığına işaret edilmiştir.

Gültekin Oransay'ın, Haydar Tatlıyay'ın Arap tarzı müziğin yayılmasındaki rolü hakkındaki görüşü merkezinde yerleşen genel kanının tartışılmasında, Tatlıyay'ın biyografisi ve müzik kimliğinin ilişkisinin ele alınması yoluna gidilmiştir. Sanatçının tarih sürecinde komşulukları bilinen farklı müzik türlerinde icra becerisi kazanmış olduğu, Türk sanat müziği repertuarını çalıştığı genç yetişkinlik ve yetişkinlik yıllarında “biz sevebildiklerimizin tümüyüz” ve “ben ürettiğim şeyim” kimlik duygularının geçiş aşamasında bulunduğu, Mısır'dan Türkiye'ye döndüğü kırklı yaşlarında ise edindiği karma becerilerin bileşik haline gelerek kişiselleşmesi odağındaki müzik kimliğinin oturduğu makalede ulaşılan sonuçlardandır. Dolayısıyla, Türkiye'ye döndüğünde olgunlaşmış müzik kimliğinin kesinlikle bir parçası haline gelen Arap müziği icra becerisinin, Tatlıyay'ın radyo programları, plaklar ve filmlerinde yansımalarının mümkün olduğu anlaşılmıştır.

Türk sinemasında arabesk müziğin yükselmeye başladığı yıllardan çok daha önce, melodram filmlerin baskın olduğu bilinir. Bu tarz filmlerden biri olan “Ben Bir Günahsızım” filmi, müzik-sahne uyumu ve filmde icra edilen müziklerin tür bağlamında çeşitliliği bakımından pek çok veri sağlar. Filmde çoğunlukla zengin ve modern insan Batı tarzı müziklerle, fakir ve geleneksel insan Türk müziğiyle eşleştirilmiş, filmin geçtiği 1950'li yılların Türkiye'si bu çerçevede yansıtılmıştır.

Arabesk filmlerin kurgulanmasında sevgililerin ayrılması ve kötürümlük temaları sık karşılaşılan konular olarak dikkat çeker. Buradan doğan acı ve dram, talihsiz birçok yan unsurların da eklenmesiyle büyür ve seyirciye negatif duygular yükler. “Ben Bir Günahsızım” filminde de benzer bir durum söz konusudur. Filmin başında zengin bir hayat süren ailenin yaşadığı talihsizlikler sonucunda statü kaybederek fakirleşmesi ve bu süreçte yaşanan duyguların dramatize edilerek abartılı ve süslü bir anlatımla aktarılması filmin temel fikrini oluşturur. Burada dikkat çekici en önemli veri, başrol oyuncularının sosyal statüleri değiştikçe, dinledikleri/icra ettikleri/işaretlendikleri müziklerin de değişmesidir. Zenginken tango dinleyen çift, fakirleştiğinde türkü ve keman taksimi ile kodlanmıştır. Zengin entelektüeldir ve halktan kopuk yaşar, fakir ise gelenekseldir ve halkın bizzat kendisidir şeklinde okunabilecek bu durum, ilerleyen yıllarda arabeskin temel dayanağını oluşturmuştur.

Tatlıyay çifti tarafından bu film için sipariş üzerine üretildiği bilinen Hicaz makamındaki “Zahir Felek” isimli eser, jenerikte seyirciyi yaratılmak istenen hüznü, acı dolu atmosfere hazırlayan bir paratext (metnin/filmin etrafında olduğu için peritext tipinde) olarak kendini gösterir. Özellikle söz katmanı açısından arabesk tarz eserlerle benzerlik taşıyan şarkının içerdiği, “karanlıklarda kalmak”, “kör olmak”, “teselli aramak”, “güneşi sönmek”, “sokaklarda kalmak”, “zalim felek”, “hasret kalmak” gibi anahtar kelimeler, ilerleyen yıllarda geniş bir sosyal tabakaya yayılacak olan arabesk müziğin sıklıkla başvuracağı sloganlardır. Bu benzerlik, Tatlıyay'ın arabesk ilk temsilcilerinden birisi olarak kodlanmasına katkı vermiştir.

Hayatının büyük bölümünü Arap coğrafyasında müzik icra ederek geçiren ve sayısız müzisyen ile etkileşime giren Tatlıyay, filmde icra edilen “Yaşlı Gözlerle” isimli Hüzzam makamındaki eserinde Arap müziği unsurlarına yer vermiştir. Esere alternatif bir isim olarak “taali taali” adını da veren besteci, Türkçe “buraya gel” anlamına gelen bu Arapça ikilemeyi eserin söz katmanında da kullanmıştır. Bunun yanında, eserin ritmik ve makamsal yapısı göz önüne alındığında Arap etkisi belirgin şekilde hissedilmektedir. Arap coğrafyasında en çok kullanılan usul olan düyek usulünde bestelenen eserde ve serbest olarak icra ettiği bölümlerde yine bu etki dikkat çekmektedir. Kariyeri boyunca Arap müziğinin pek çok sembol ismi ile icralara katılan Tatlıyay'ın bu davranışı sergilemesi beklenen bir tutumdur.

“Yaşlı Gözlerle” adlı şarkının işlevinin, filmdeki ve ilerleyen yıllardaki dönüşümü dikkat çekicidir. Dinleyicilerin keyifli zaman geçirdikleri bir gazino sahnesinde şarkıcı-dansöz tarafından seslendirilmiş, ilerleyen yıllarda ise Türkiye'de arabesk müziğin önemli bir temsilcisi olan Ferdi Tayfur'un albümünde yer almıştır. Tespit edilen bu işlev dönüşümünün, tarafımızca yukarıda bahsi geçen Arabesk unsurlarla bağlantısı olduğu görüşüne varılmıştır.

Bu makalede “Ben Bir Günahsızım” filminde acı ve dram içeren sahnelerin keman taksimleri ile eşleştirildiği saptanmıştır. Tatlıyay'ın filmde yer alan Hicaz taksiminde sergilediği icra davranışlarından biri olan abartılı glissandolar Arap tarzı keman icrasının tariflerinde öne çıkmaktadır. Yapılan çözümlemede bu davranışın sahnelerdeki acı, hüznün ve karamsarlık duygularının pekiştirilmesinde araç olarak kullanıldığı ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla, Tatlıyay'ın icra tavrının genel olarak Arap tarzını yansıtmak, bunun yanı sıra ileride arabesk sıfatıyla anılacak duyguları ifade etmek suretiyle iki noktadan taradığımız arabesk unsurlarla bağlı olduğunu söylemek mümkündür.

Keman çalgısının arabesk müzik düzenlemelerinde de baskın bir çalgı olduğu ve özellikle popüler Arap müziğinde yaylı gruplarının yoğun olarak kullanıldığı bilinir. Arabesk müziğin çoğunlukla negatif duyguları harekete geçirdiği, kötümser olduğu yönündeki sosyal temsil ve kemanın bu müzikteki yoğunluğu bir arada düşünüldüğünde, bu iki

parametrenin zamanla ilişkilendirilerek, gösterilenin acı ve dram kemanın ise gösteren olduğu gösterenin kurulduğu söylenebilir. Bu gösterenin yaygın bir kültürel koda dönüşmesi, kendisi de bir keman icracısı olan Tatlıyay’ın arabesk müzik ile kodlanmasına katkı sağlamıştır.

“Ben Bir Günahsızım” filminde müzik yönetmeni, oyuncu, müzik icracısı ve besteci olarak görev alan Tatlıyay, Türkiye’de 1960’lı yıllardan sonra olgunlaşmış, bilinirliği artmış arabeske ilişkin sosyal temsilin bu melodramdaki yoğun sergilenişiyle doğrudan ilişkilidir. Sanatçı, bu sosyal temsilin sergilenmesinde, sahnelerdeki yaşam tarzıyla örtüşürdüğü müziklerin seçimi, bestelerinin yapısal niteliği, kemancı karakterinin dış görünümü ve keman icra tavrı aracılığıyla rol oynamıştır. Buna karşın, arabeskin toplumda yaygınlaşmasını hazırlayan sebepler, kısa bir süreçte sadece birkaç isme bağlı olarak ortaya çıkmamış, aksine yüzyıllarca üst üste binerek bir yığın oluşturmuştur. Bu makalede, Haydar Tatlıyay’ın tam da bu yığınin toplumsal değişimle ivme kazanarak görünürlüğünün artmaya başladığı noktada, müzik kimliğinin avantajıyla kendine yer edinen isimlerden biri olduğu sonucuna varılmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Çalışma Konsepti/Tasarım- E.Ü., S.B.T.; Veri Toplama- E.Ü.; Veri Analizi/Yorumlama- E.Ü., S.B.T.; Yazı Taslağı- E.Ü.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- E.Ü., S.B.T.; Son Onay ve Sorumluluk- S.B.T.; Malzeme ve Teknik Destek- E.Ü.; Süpervizyon- S.B.T.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Conception/Design of Study- E.Ü., S.B.T.; Data Acquisition- E.Ü.; Data Analysis/Interpretation- E.Ü., S.B.T.; Drafting Manuscript- E.Ü.; Critical Revision of Manuscript- E.Ü., S.B.T.; Final Approval and Accountability- S.B.T.; Material and Technical Support- E.Ü.; Supervision- S.B.T.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Yazarların ORCID ID’si / ORCID ID of the authors

Emre ÜSTGÜL 0000-0002-0453-2755
Sıtkı Bahadır TUTU 0000-0002-9720-328X

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Adıgüzel, Y. (2021). Kültür Endüstrisi. M. A. (Ed.) içinde, *Sosyal Bilimler Ansiklopedisi* (s. 446-447). Ankara: Tübitak Bilim Yayınları.
- Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam’dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Akbulut, H. (2013). Cennetten Çok Uzakta: Metinlerarası Bir Yolculuk. *Selçuk İletişim*, 42-57.
- Akdeniz, A. Ö. (2017, Kasım). Osmanlı’nın İtalyan Müzisyenleri. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, 4(10), 43-62.
- Akdoğu, O. (1995). *Türk Müziği’nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Can Ofset.
- Akman, Ş. (1951). *Resimli Radyo Dünyası. Haydar Tatlıyay Ne Diyor?* İstanbul, Çağaloğlu: Güven Basımevi.
- Aksoy, B. (1985). *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma. Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi* (s. 1212-1236). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aksöz, M. (2018). Yanmetin (Paratexte) Nedir? Metin Çevresindeki Öğeler (Peritexte) Nelerdir? *Turkish Studies*, 27-47.
- Alcan, M. (2019, 11 04). *1950’li Yılların Sineması Batı’dan Kopya Değil*. Anadolu Ajansı: <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/1950li-yıllarin-sineması-batıdan-kopya-değil/1635404> adresinden alınmıştır
- Arvas, İ. S. (2018). Türkiye’nin Radyo ile Tanışması ve Türk Telsiz Telefon Anonim Şirketi. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(2), 406-428.
- Atak, H. (2011). Kimlik Gelişimi ve Kimlik Biçimlenmesi: Kuramsal Bir Değerlendirme. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 163-213.
- Ayas, G. (2014). *Musiki İnkılabı’nın Sosyolojisi*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Bayraktar, N. (2000). Artzamanlı Anlambilim Açısından Orhon Yazıtlarında Geçen Toplumsal Yaşama İlgili Sözcüklerin Anlambilimsel Değerleri. *Türkbilig*, 209-2018.
- Bilgin, N. (2021). *Sosyal Psikoloji*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

- Bükülmez, H. (2017, Haziran). Haydar Tatlıyay ve Sadi İşilay'ın Keman İcralarının Tahlili. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: T.C. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Büyük Saatli Maarif Takvimi. (1969, Mayıs 25). *İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi*.
- Dural, A. B., & Dural, Ş. (2021). Yerli ve Yabancı Sinemada Melodram Türü. *11. Eurasian Conference on Language & Social Sciences* (s. 23-36). Gjakova, Kosova: University of Gjakova.
- Dürük, E. F. (2011). Türk Popüler Müzik Üretimi ve Ürünlerindeki Karma Yapıyı Hazırlayan Toplumsal ve Müziksel Etkenler. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 3(1), 33-42.
- Elsaesser, T. (1985). Tales of Fury and Fury: Observations on the Family Melodrama. B. Nichols içinde, *Movies and Methods Volume 2* (s. 165-189). Los Angeles: University of California Press.
- Ersoy, İ. (2017). Üslup Kavramına Analitik Bir Bakış: Türkiye'de Geleneksel Müziklerde Performans Normları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(49).
- Güçlü, İ. (2021). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Nika Yayınevi.
- Güngör, N. (1993). *Sosyokültürel açıdan Arabesk Müzik*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- İşık, C., & İşık, N. (2013). *Arabesk ve Müslüm Gürses*. İstanbul: Ferfir Yayınları.
- Juma, R. (2002, Mayıs). A Guide to Arabic Violin Technique for the Classical Violinist. *Yayımlanmamış doktora deneme yazısı*. Miami, Amerika: University of Miami.
- Karamustafa, G. (1982, Mart). Türkiye'deki Müzik Kültürü ve Arabesk Türü Üzerine-Orhan Gencebay "Arabesk Türkiye'de en çok dinlenen müzik türüdür". *Hürriyet Gösteri Dergisi*(16), 76.
- Kaya, M. M. (2016, Mayıs). Sinemada Müziğin Kullanımı. İstanbul: T.C. Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Yüksek Lisans Programı.
- Kırık, A. M. (2014, Mart). Türk Sineması'nda Arabeskin Doğuşu ve Gelişimi. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 2(3), 90-117.
- Küçükkaplan, U. (2013). *Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Majeed, A. K. (2019). Middle Eastern Violin Method-A Method for Teaching and Transcribing Middle Eastern Music. *Masterexamen*. İsveç: Institutionen för Folkmusik.
- Mülayım, S. (1991). *Arabesk*. 03 18, 2023 tarihinde TDV İslâm Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/arabesk> adresinden alındı
- Oransay, G. (1983). Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (s. 1497-1509). içinde İletişim Yayınları.
- Öktem, N., & Karagöz, E. (2015). *Sosyal Bilimlerde Yöntem*. Ankara: Astana Yayınları.
- Önder, S., & Baydemir, A. (2005, Aralık). Türk Sinemasının Gelişimi (1895-1939). *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(2), 113-135.
- Özbek, M. (2012). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Öztuna, Y. (1987). *Türk Müsiki-Teknik ve Tarih*. İstanbul: Kent Basımevi.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Müsiki Ansiklopedisi* (Cilt II). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- zyıldırım, M. (2013). *Arap ve Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliği*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Racy, A. J. (2007). *Arap Dünyasında Müzik Tarab Kültürü ve Sanatı*. (S. Aygün, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Refiğ, H. (1996). Türk Sinemasının Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler. S. M. Dinçer içinde, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* (s. 177-187). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi* (Cilt 1). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sığrı, Ü. (2023). Nitel Araştırma Yöntemleri. R. Altunışık, H. Boz, E. Gegez, E. Koç, Ü. Sığrı, E. Yıldız, & A. Yüksel içinde, *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri: Yeni Perspektifler* (s. 471-516). Ankara: Seçkin Akademik ve Mesleki Yayınlar.
- Stokes, M. (1998). *Türkiye'de Arabesk Olayı*. (H. Eryılmaz, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2016). *Osmanlı dönemi Türk müsiki*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tatlıyay, M. (Dü.). (1965). *Üstad-Kemani Haydar Tatlıyay Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Baha Matbaası.
- Tuğan, N. H. (2014, Haziran). Türk Sinemasında Hastalık ve Beden Temsilleri. *Doktora Tezi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ulus, M. K. (2017). *Atatürk'ün Yanı Başında*. İstanbul: İstek Yayınları.
- Üngör, E. N. (2001, 04 03). Keman Virtuosumuz Haydar Tatlıyay. *Kemani Haydar Tatlıyay*. Kalan Müzik.
- Üstgöl, E. (2023). Haydar Tatlıyay ve Besteleme Davranışları. *Türk Müziği Anabilim Dalı Doktora Tezi*. İzmir: T.C. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yetkin, B. (2011). Haber Söyleminde Egemen İdeolojinin Yeniden Üretimi: Magazinleşme Bağlamında Bir Analiz. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*(33), 27-60.
- Yıldız, E. (2008). *Gecekondu Sineması*. İstanbul: Hayalet Kitap.

Atf Biçimi / How cite this article

Üstgöl, E., & Tutu, S. B. (2024). Haydar Tatlıyay and the Movie "Ben Bir Günahsızım" in Arabesque Music Discussions in Turkey. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 528–544. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1518970>

Yapay Zekâ Uygulamalarının Müzik ve Müzik Endüstrisi Üzerine Etkileri

Effects of Artificial Intelligence Applications on Music and the Music Industry

Buket GÜNDOĞDU¹ , Semih OKCU² 

¹Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü,
Müzikoloji Anabilim Dalı, Erzurum, Türkiye
²Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Müzik Bilimleri Bölümü, Erzurum, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Semih OKCU

E-posta / E-mail : semih.okcu@atauni.edu.tr

ÖZ

Gelişen teknoloji ve sanat dünyasının kucakladığı dijital devrim, müzik ve yapay zekâ arasında ilginç ve karmaşık bir etkileşime neden olmaktadır. Bu çalışma, yapay zekâ ve müziğin evrimini ve bu iki disiplinin birbirine olan derin etkileşimini keşfetmeyi amaçlamaktadır. Çalışma, yapay zekânın tanımlamasını ele alarak, bilgisayarların müzikle tanışmasının ardındaki dönüm noktalarını ve bu evrimin müzik dünyasına olan etkilerini ve müzikle olan özel bağlamıyla yapay zekâ arasındaki ilişkiyi incelemektedir. Ayrıca elektronik müzikle birlikte ortaya çıkan teknolojik inovasyonların ve algoritmaların müzik yaratım süreçlerini nasıl dönüştürdüğünü ele alarak, günümüzde müzik ve yapay zekâ etkileşimine dair bir perspektif sunmaktadır. Özellikle elektronik müzikle ilgili yapay zekâ uygulamalarını ele almakta, bu uygulamaların müzik yaratımında kullanımını, müzik endüstrisi ve müzik kültürü üzerindeki etkilerini incelemektedir. Çalışmanın temel amacı, yapay zekâ ile müzik üretim süreçlerini anlamak ve bu teknolojinin müzikal ifade üzerindeki etkilerini keşfetmektir. Bu bağlamda, yapay zekâ destekli müzik örnekleri tasarlanmış ve bu tasarımların oluşturulma süreci detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Yapay zekânın müzik dünyasına getirdiği yeni olanaklar ve beraberinde getirdiği sorular, sanatın evriminde yeni bir döneme işaret etmektedir. Bu çalışma, yapay zekâ ve müziğin geçmiş, şimdi ve gelecekteki ilişkisini daha derinlemesine anlama fırsatı sunacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yapay Zekâ, Müzik, Müzikonomi, Müzik Teknolojileri, Yapay Zekâ Tabanlı Müzik Uygulamaları

ABSTRACT

The digital revolution embraced by the advancing technology and the art world has led to an intriguing and complex interaction between music and artificial intelligence. This study aims to explore the evolution of artificial intelligence and music and the deep interaction of these two disciplines. The study examines the definition of artificial intelligence, the turning points behind computers' introduction to music, the effects of this evolution on the world of music, and the relationship between artificial intelligence and its special context with music. It also offers a perspective on the interaction of music and artificial intelligence today by discussing how technological innovations and algorithms that emerged with electronic music transform music creation processes. It specifically addresses artificial intelligence applications related to electronic music and examines the use of these applications in music creation and their effects on the music industry and music culture. The main purpose of the study is to understand music production processes with artificial intelligence and to explore the effects of this technology on musical expression. In this context, artificial intelligence-supported music samples were designed and the process of creating these designs was explained in detail. The new possibilities that artificial intelligence brings to the world of music and the questions it brings with it point to a new era in the evolution of art. This study will provide an opportunity to understand more deeply the relationship between artificial intelligence and music in the past, present and future.

Keywords: Artificial Intelligence, Music, Musiconomics, Music Technologies, Artificial Intelligence-Based Music Applications

Başvuru/Submitted : 30.07.2024
Revizyon Talebi/
Revision Requested : 02.09.2024
Son Revizyon/
Last Revision Received : 16.09.2024
Kabul/Accepted : 17.09.2024
Online Yayın /
Published Online : 19.09.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

The digital revolution embraced by the developing technology and art world is causing an interesting and complex interaction between music and artificial intelligence. This study aims to explore the evolution of artificial intelligence and music and the deep interaction between these two disciplines. The study examines the defining of artificial intelligence, the turning points behind the introduction of computers to music, the effects of this evolution on the world of music, and the relationship between artificial intelligence and its special context with music. It also provides a perspective on the interaction between music and artificial intelligence today by examining how technological innovations and algorithms that emerged with electronic music have transformed the music creation processes. It particularly examines artificial intelligence applications related to electronic music, examines the use of these applications in music creation, and their effects on the music industry and music culture.

The aim of this study is to understand the effects of artificial intelligence, especially on electronic music practice, and to predict its potential future effects by examining the historical development in the field of artificial intelligence and music and the relationship between these two disciplines in detail.

The importance of the research is to understand how this field plays a critical role in the evolution of art and cultural transformation by revealing its profound effects on present and future musical creation, performance and perception.

The research assumes that technological progress shapes music, electronic music is identified with artificial intelligence, and artificial intelligence has innovative potential in music creation.

This study is based on the survey model. One of the prominent features of survey studies is that they have high validity due to the fact that the data of such studies are collected from various sources and detailed information is provided on the subject. Another important characteristic is that the data is obtained from many people. In this research process, the aforementioned information was obtained from journal articles and various online sources and artificial intelligence applications used for music were reached. The universe of the research consists of artificial intelligence applications used for music, and the sample consists of applications called Aıva, Magenta Studio (V1.0), Wavtool, Boomy, Orb Producer Suite 3. In the study, the relationship between artificial intelligence and electronic music was addressed, Aıva and Suno programs were used and the works called “Elektronik Rüzgârlar, Ezgilerin Zaman Yolcusu: Dijital Anadolu Rüyası and Mystical Sands” were created. The works created also constitute the limitations of our study.

In this study, content analysis methods were used. Content Analysis; the methodology of the Aıva and Suno applications has been conveyed by systematically analyzing written and spoken materials. The potential of artificial intelligence in music production was examined through advanced technology applications such as Suno and Aıva. As a result, the contributions of artificial intelligence to artistic production open new horizons for both musicians and listeners by ensuring the integration of creativity with technical processes.

In terms of the intersection of AI and music, our research has detailed the innovative approaches that AI provides in music production. AI makes significant contributions to music composition and production through complex data analysis and deep learning techniques. Applications such as Suno and Aıva have demonstrated the ability of AI to analyze and reproduce different musical genres. These technologies are opening up new perspectives on both the creative and technical aspects of music and are playing a decisive role in its evolution.

As a result, the contributions of AI to artistic production open new horizons for musicians, listeners and the music industry by integrating creativity with technical processes. AI applications in the field of music reduce the service burden on the field, especially for composers in the music industry, and help. However, it should not be overlooked that AI systems bring together melodies that are completely present in the system, independent of emotion, in terms of creating music. Of course, it is known that music created by humans is a pattern sequence created by motifs accumulated in the mind of humans. From this perspective, humans are also beings that carry an AI element. The most important element that distinguishes humans from “Artificial” Intelligence is the “emotion” element. Therefore, music productions required for advertisements, films, series, promotions, etc. can make the use of AI suitable for the sectors that make up the music industry. However, the fact that the human factor is always undeniable in creating a musical work should not be ignored. From this perspective, it is thought that AI brings positive contributions from an industrial perspective, but will not bring the same positive contributions from the concept of art.

GİRİŞ

Sesin oluşumu akabinde seslerin bir harmoni ile biraraya gelmesiyle müzik kavramı ortaya çıkmaktadır. Müzik kavramı genellikle duygusal, kültürel ve sanatsal yönleri göz önünde bulundurularak bir tanım ortaya konulsa da teknik açıdan değerlendirildiğinde müzik, seslerin temel bir bileşenidir. Bu bağlamda, müziğin yaratım sürecinde ses kayıt ve müzik teknolojileri kapsamında yapılanların odak noktası, temelde ses ile alakalıdır. Gereksinimler ve teknolojinin getirileri doğrultusunda farklı duyumsal etkiler yaratmak adına ses üzerinde yapılan işlemler olsa da öncelik, sesin olabildiğince en doğal halini yakalamak ve bunu kayda aktarmaktır. Bu açıdan yaklaşıldığında da kulaklarımızın sesi algılama ve sesin yönünü belirleme gibi gerçek hayatta sesleri nasıl duyduğumuz konusu devreye girmektedir (Aras, 2023, s. 5). Spor için saha, tıp için hastane, müzik için sahne ne ise müzik teknolojisi için stüdyo odur. Akla ilk gelen ses kayıt stüdyolarıdır (Tarıkçı, 2019, s.141). Ancak günümüzde ses kayıt stüdyoları kendi içinde dönüşüm yaşamış hatta bazı durumlarda yapay zekâ vasıtasıyla artık gereksinim duyulmayacak noktaya dahi gelebilmektedir.

Yapay zekâ ve müzik, günümüzde sanatın sınırlarını genişleten ve müzik pratiğini dönüştüren bir kesişim noktasını oluşturmaktadır. Teknolojik gelişmeler, bilgisayar bilimi ve yapay zekâ alanındaki ilerlemeler, müzik dünyasında benzersiz ve derin değişikliklere neden olmuştur.

Müzik tarihinde, teknolojik yeniliklerin müziği nasıl etkilediği düşünüldüğünde, yapay zekâ alanındaki son gelişmelerin müziği nasıl şekillendirdiği ve dönüştürdüğüne dair büyük bir merak doğmaktadır (Ulukan, 2023). Günümüzde, teknolojik ilerlemeler ve sanat dünyasındaki yenilikler, müzik ve yapay zekâ arasındaki karşılıklı etkileşimi derinleştirmekte ve bu iki alanın birbirine entegre olmasını hızlandırmaktadır. Müziğin tarihinde, teknoloji her zaman yeni yaratıcı ufukları açmıştır. Ancak, son birkaç yılda, yapay zekâ teknolojisinin gelişimi müzik pratiğini kökten değiştirmiş ve sanatçılara, bestecilere ve dinleyicilere benzersiz deneyimler sunmuştur (Göl, 2023). Yapay zekânın müzik alanında kullanılmasının hem müzisyenler hem de dinleyiciler için olumlu katkıları olmakla beraber Krueger'in (2020) müzikonomi olarak adlandırdığı (s. 36) müzik endüstrisine hem olumlu hem de olumsuz katkıları olduğu düşünülmektedir. Müzik endüstrisi denilince ise akla meta, metalaşma, pazarlama, piyasa, ekonomi vb. kavramlar gelmektedir (Kara ve Çakır, 2024, s. 22). Müzik endüstrisi, sesin kaydedilmesi ve farklı yollarla kitlelere ulaştırılması sürecini kapsar; bu süreç içinde kayıtlı müzikler kadar canlı performanslar da önemli bir yer tutar. Bu süreç içerisinde ise sadece şarkının kendisi değil şarkının yaratım süreci de meta haline gelmiştir (Çelikcan, 1996, s. 38). Ayrıca Çelikcan (1996) müziğin üretimindeki yeni faktörleri “müziğin değeri, pazar koşulları tarafından belirlendiği için, müziğin yaratım süreci yalnızca müziksel yaratıcılıkla değil, sermaye, teknoloji gibi yeni birtakım unsurlarla belirlenmeye başlamıştır” (s. 38) şeklinde açıklamaktadır.

Bu çalışmanın amacı, yapay zekâ ve müzik alanındaki tarihsel gelişimi ve bu iki disiplin arasındaki ilişkiyi detaylı bir şekilde inceleyerek, yapay zekânın özellikle elektronik müzik pratiği üzerindeki etkilerini anlamak ve gelecekteki potansiyel etkilerini öngörmektir.

Araştırmanın önemi ise, bu alanın günümüzdeki ve gelecekteki müzik yaratımı, icrası ve algısı üzerindeki derin etkilerini ortaya koyarak, sanatın evriminde ve kültürel dönüşümde nasıl kritik bir rol oynadığını anlamaktır.

Araştırmanın varsayımları aşağıdaki gibidir:

- Teknolojik ilerlemenin müziği şekillendirdiği,
- Elektronik müziğin yapay zekâ ile özdeşleştiği,
- Yapay zekânın müzik yaratımında yenilikçi potansiyeli olduğu varsayılmaktadır.

Bu çalışma tarama modelini temel almaktadır. Tarama araştırmalarının öne çıkan özelliklerinden biri, bu tür araştırmaların verilerinin çeşitli kaynaklardan toplanması ve konuyla ilgili detaylı bilgi sağlanması nedeniyle yüksek geçerliliğe sahip olmalarıdır. Diğer bir önemli karakteristiği ise verilerin birçok kişiden elde edilmesidir. Bu araştırma sürecinde bahsi geçen bilgiler, dergi makaleleri ve çeşitli çevrimiçi kaynaklardan temin edilerek müzik için kullanılan yapay zekâ uygulamalarına ulaşılmıştır. Araştırmanın evrenini müzik için kullanılan yapay zekâ uygulamaları, örneklemini ise Aiva, Magenta Studio (V1.0), Wavtool, Boomy, Orb Producer Suite 3 adlı uygulamalar oluşturmaktadır. Çalışmada, yapay zekâ ve elektronik müziğin ilişkisi ele alınarak, Aiva ve Suno adlı programlar kullanılmış ve “Elektronik Rüzgârlar, Ezgilerin Zaman Yolcusu: Dijital Anadolu Rüyası ve Mystical Sands adlı eserler” oluşturulmuştur. Oluşturulan eserler aynı zamanda çalışmamızın sınırlılıklarını oluşturmaktadır.

Bu çalışmada içerik analizi yöntemlerinden yararlanılmıştır. İçerik Analizi; yazılı ve sözlü materyallerin sistemli bir şekilde analiz edilerek, Aiva, Suno uygulamalarının metodolojisi aktarılmıştır. Yapay zekânın müzik üretimindeki potansiyelini Suno ve Aiva gibi ileri teknolojilere sahip uygulamalar aracılığıyla incelemiştir. Sonuç olarak, yapay zekânın sanatsal üretime olan katkıları, yaratıcılığın teknik süreçlerle entegrasyonunu sağlayarak hem müzisyenler hem de dinleyiciler için yeni ufuklar açmaktadır.

Yapay Zekâ

Yapay zekâ (YZ), “bir sistemin dış verileri doğru bir şekilde yorumlama, bu verilerden öğrenme ve bu öğrenmeleri esnek adaptasyon yoluyla belirli hedeflere ve görevlere ulaşmak için kullanma yeteneği” olarak tanımlanabilir (Kaplan, 2019, s. 15).

Yapay zekâ, bilgisayar sistemlerinin insan benzeri zekâyâ sahip olmasını sağlayan bir disiplindir. Yöntem, bilgisayarların karmaşık problemleri çözmek, kararlar vermek, öğrenmek ve algılamak gibi zekâsal yetenekleri taklit etmeyi amaçlar. Bu alan, bilgisayar bilimleri, matematik ve istatistik gibi farklı disiplinleri bir araya getirir. Yapay zekâ, verileri analiz etmek, desenleri tanımak ve çıkarımlar yapmak için bir dizi algoritma, model ve teknik kullanır. Bu algoritmalar, genellikle makine öğrenmesi ve derin öğrenme gibi yaklaşımlarla gerçekleştirilir. Makine öğrenimi, bilgisayar sistemlerinin deneyim ve verilerine dayandırılarak otomatik öğrenilmesidir. Derin öğrenme ise yapay sinir ağlarından ilham alan bir yaklaşımdır ve karmaşık veri yapılarını analiz edebilme yeteneği ile bilinir. Yapay zekâ uygulamaları günümüzde birçok alanda kullanılmaktadır. Örnek olarak, görüntü ve ses tanıma, doğal dil işleme, robotik, otomatik sürüş teknolojileri, sağlık hizmetleri, finansal analiz, e-ticaret önerileri ve sosyal medya filtreleme gibi alanlarda yapay zekâ önemli bir rol oynamaktadır. Yöntem, insanların daha verimli, daha doğru ve daha yenilikçi çözümler üretmesine yardımcı olurken, aynı zamanda bir dizi etik ve sosyal sorunu da beraberinde getirebilir (Salamon ve Bello, 2017, s.279-283). Yapay zekânın önemi birçok şekilde değerlendirilebilir. Örneğin, yapay zekâ, karmaşık problemleri çözmek ve verimliliği artırmak için kullanılır. Algoritmalar, büyük veri kümelerini analiz ederek anlamlı desenleri ortaya çıkarabilir ve iş süreçlerini optimize edebilir. Bu da daha hızlı, daha doğru ve daha verimli kararlar almayı sağlar. Yeni bilgiler edinilmesine ve keşifler yapılmasına yardımcı olur. Veri analizi ve öngörü modelleri sayesinde, daha önce fark edilmeyen desenler, ilişkiler ve trendler keşfedilebilir. Bu da yeni fikirlerin ortaya çıkmasına ve inovasyonun teşvik edilmesine katkı sağlar. Yapay zekâ, kişiselleştirilmiş deneyimlerin sunulmasında önemli bir rol oynar. Müzik, film, alışveriş ve seyahat gibi alanlarda, yapay zekâ algoritmaları kullanıcı tercihlerini analiz ederek özelleştirilmiş öneriler sunabilir. Bu da kullanıcı memnuniyetini artırır ve daha kişisel bir deneyim sağlar. Yapay zekâ, güvenlik alanında önemli bir rol oynar. Tehditleri tespit etmek, siber saldırıları önlemek ve anormal davranışları izlemek için farklı algoritmaları kullanılır. Bu, kullanıcıların ve kurumların verilerinin güvenliğini sağlamaya yardımcı olur (Madhiarasan ve Louzazni, 2022).

Yapay Zekâ'da Müziğin Evrimi

Endüstri ve müzik ilişkisi çeşitli bakış açılarıyla sınıflandırılabilir. “Endüstri Devrimi 1.0”, mekanik üretim sistemlerinin kullanımıyla ortaya çıkmıştır. Müzik endüstrisinin başlangıcında önemli bir rol oynayan fonograf, sesin kaydedilmesindeki mekanik düzenekli bir aygıt olarak kabul edilen “Endüstri 1.0”a aittir. “Endüstri 2.0” ise elektrik ve iş bölümüne dayalı gücün yardımıyla seri üretimin başlaması olarak düşünülür. Müzikal bağlamda; radyonun yaygınlaştığı, ticari radyo istasyonlarının kurulduğu, disk teknolojisinin geliştiği, FM radyo ve LP, 60'larda kaset, teyp, synthesizer ve TV gibi müzikte seri üretimin gerçekleştiği dönemi içerir. "Endüstri 3.0"da dijital devrim söz konusudur ve üretim süreçleri otomasyonla yürütülür. Taşınabilir kasetçaların ortaya çıkmasıyla müzik, istenilen her ortamda dinlenebilir hale gelir. İlk mikrobilgisayarın oluşturulması, 1980'lerde compact disc teknolojisi, CD sürücüler, 1990'larda MP3 formatı ve internet, müziğin üretim ve tüketim alanlarını değiştirir. Günümüz endüstrisi “4.0” olarak adlandırılır ve otonom makineler, sanal ortamlar, hücrenel taşıma sistemleri, yapay zekâ gibi gelişmeleri içerir. Müzik açısından ise beste yapan müzik programları, ileri düzey kayıt sistemleri, duraksız veri akışı, hologram sanatçılar, cep telefonuna sığan stüdyolar gibi birçok yeniliği barındırır (Owsnki, 2016).

Müziğin Endüstri 4.0 ile Yeniden Şekillenmesi

Bugün müziğe erişim, tarih boyunca benzerine rastlanmayan bir çeşitlilik göstermektedir. Ses teknolojisindeki inovasyonlar, müziğin yayın organlarının hızlı değişimini sağlamış ve ayrıca sektörün büyümesi ve erişim yollarının yenilenmesi gibi birçok etken, müzik arama ve dinleme biçimlerinin yanı sıra tüm medya türlerinin oluşturulması ve sunulması açısından temel bir değişim potansiyeli yaratmıştır (Marr, 2019; Traykovska, 2019). Bu paralelde müzik üretimi ve tür çeşitliliği giderek artmakta ve aynı zamanda daha karmaşık bir hale gelmektedir. Hatta endüstriyel müzik gibi özel bir alt tür dahi mevcuttur (Woods, 2007). Dijitalleşme ile birlikte ortaya çıkan sanal platformlar, müzik dünyasında hızla yer bulmaya devam etmektedir. Videograflerin hızla ve kolayca oluşturulabilir hale gelmesi, herkesin içerik yaratıcısı olabileceği bir ortam oluşturmuştur. Ayrıca AR/VR kullanımları, sıkça karşılaşılan müzik iletim biçimleri haline gelmiştir (Bludov, 2018).

Augmented Reality/AR (Artırılmış Gerçeklik)

Artırılmış Gerçeklik (AR), gerçek dünya ve çevrenin, bir bilgisayar tarafından üretilen; görüntü, ses ve grafik öğeleri ile gerçek zamanlı olarak zenginleştirilerek değiştirilmesidir. Süreç temel olarak, gerçek dünyadan daha önceden belirlenmiş bir görselin, ilgili uygulamayı tetiklemesi, uygulamanın belirli veri tabanları, grafik/ses veya video depoları, GPS verisi, gün içinde bulunulan zaman dilimi vb. gibi birçok değişik kaynaktaki veriyi kullanarak, gerçek görüntünün tasarlanan şekilde zenginleştirilmesi şeklinde gerçekleşir (Bozat ve Dedelioğlu, 2018, s.930).

Virtual Reality/VR (Sanal Gerçeklik)

Sanal gerçeklik, fiziki ortamdan bağımsız olarak yeni yapay ortam yaratmaktadır. Grafik tasarım alanında sanal gerçeklik, geçmiş gibi deneyimlenen ve etkileşimde bulunan bilgisayar destekli yaratılmış ortam olarak ele alınmaktadır. Simülasyondur. Bu teknolojik gelişmeler sayesinde, fiziksel olarak bulunmadığın bir yerdeymiş gibi konser izlemek mümkün hale gelirken, hologram teknolojisi yaşayan ya da yaşamayan sanatçıların konserler düzenlemesine, hatta dünya genelinde turnelere çıkmasına imkân tanımıştır (12puntov, 2024).

Yapay Zekâ ve Müzik

Çeşitli çalışmalarda, yapay zekâ teknolojisinin müzik performansının kalitesini artırma ve müzisyenlerin performanslarını iyileştirme potansiyeline sahip olduğu belirtilmiştir. Örneğin, bir çalışmada, yapay zekâ kullanılarak gerçekleştirilen bir piyano performansının, insan piyanistlerin performanslarından farklı olmadığı gösterilmiştir (Sturm ve ark., 2019, s.36-55). Ancak, bazı eleştiriler, yapay zekânın müzik performansına olan etkilerini vurgulamaktadır. Özellikle, bazı eleştirmenler, yapay zekânın müzisyenlerin özgünlüğünü azaltabileceğini ve müzikal ifadeyi daha az insanca kılabileceğini, bu nedenle müzisyenlerin kişisel ifade ve yaratıcılığını tehlikeye atabileceğini savunmuştur (Schloss ve Jaffe, 1993, s.183-193). Ancak, bu endişeleri dikkate alan araştırmacılar, yapay zekâ teknolojisinin müzisyenlerin yaratıcılığını destekleyebileceğini ve kişisel ifadelerini geliştirebilmeleri için bir araç olarak kullanılabilirliğini savunmaktadır (Dowd ve Pinheiro, 2013, s.431-464).

AI (Artificial Intelligence) Müzik Yazılımları

1950'lerin başından itibaren bilgisayarlar, müzik üretim süreçlerine katılmaya başlamıştır. Ancak günümüzde, yapay zekâ temelli bilgisayar sistemleri, müzikle ilgili üç temel kategoride bulunmaktadır.

Bunlar 1. kompozisyona dayalı, 2. emprovizasyona dayalı ve 3. performans sistemlerine dayalı olarak ele alınmaktadır (Mantaras ve Arcos, 2002, s.43-57).

Suno

Suno, kullanıcıların bir konu veya tema belirleyerek kolayca şarkılar oluşturmaya olanak tanıyan web tabanlı bir uygulamadır. Platform, kullanıcılara metin veya fikirler girmelerini sağlayarak, buna göre müzik ve sözler üretir. Hem amatörler hem de profesyoneller için erişilebilir olacak şekilde tasarlanan hizmet, gelişmiş yapay zekâ teknolojisi kullanarak müzik yaratma sürecini basitleştirmeyi amaçlar. Kullanıcılar, siteye üye olarak ücretsiz bir hesap oluşturabilir ve sunulan çeşitli özellikleri keşfedebilirler (Suno, 2024).

Aiva

Aiva Technologies, Lüksemburg'da ortaya çıkan alanında lider küçük bir girişimdir. Aiva ekibi klasik müzik geçmişine sahip bir ekip, bu sebepten ötürü yapay zekâ, klasik müzik alanında da gayet başarılıdır. (Aiva, 2019). Aiva, çok fazla sayıda Bach, Beethoven ve Mozart gibi sanatçıların müziğiyle eğitilmiş ve bu sebepten müzik teorisi alanında kendini baya ilerletmiş durumda bir uygulamadır. Aiva, bir sanatçı değil, tamamen bir bestecidir. Kayıt stüdyolarında profesyonel orkestralar tarafından icra edilen notalar üretir. Bunlar filmlerde, oyunlarda, reklamlarda vb. kullanılan kayıtlardan kısa kesitlerden oluşur. Aiva'nın teknolojisi pekiştirmeli öğrenme tekniği kullanan derin öğrenme algoritmasına dayalıdır. Aiva'nın kullanımı ise her yaşta kullanıcının zorlanmadan yapabileceği düzeydedir (Güldökmez, 2024).

Magenta Studio (V1.0)

Google tarafından yayınlanan Magenta Studio, ücretsiz bir AI müzik üreticisidir. Hem MacOS hem de Windows cihazlarla uyumlu müzik yaratıcılık araçları ve eklentileri içerir ve Ableton Live'da bir eklenti olarak da kullanılabilir. Magenta'nın yapay sinir ağı tarafından desteklenen araç kutusu, kısa bir melodi veya riff yazmanıza ve istediğiniz

herhangi bir tarzda enstrümantal bir kompozisyona dönüştürmenize olanak tanımaktadır. Web sitesinin arayüzü görsel olarak çekici ve temiz görünümlü, ayrıca diğer benzer modeller kadar karmaşık değildir. İndirildikten sonra, beş farklı uygulama arasından seçim sunabilmektedir: Continue, kullanıcıların bir MIDI dosyasından yeni seslerle müziği uzatmasına izin veren bir müzik dönüştürücü aracıdır. Drumify, girdi melodilerine veya basa dayalı davul kalıpları oluşturur. Generate, milyonlarca melodi üzerindeki eğitimini benzer şekilde rastgele not üreticisi gibi çalışmak için kullanır. Groove, bir davul parçasını analiz eder ve ritme değişiklikler yapmak için Magenta'yı kullanarak daha gevşek, daha 'insan' hissi verir. Son olarak Interpolate, iki ayrı MIDI melodi parçasını köprüleyen bir ses kompozisyonu ortaya çıkarır (Magenta, 2018).

Wavtool

Tarayıcı tabanlı bir AI aracı olan WavTool, mevcut olan ilk metinden müziğe çıktı üreten DAW'lardan biridir. GPT-4 tarafından desteklenen bir MIDI dizisi besteci asistanı içeren araç, aynı Open AI çok modlu model ChatGPT'de kullanılabilir. DAW, metinden müziğe yaratımı kolaylaştıran bir sohbet asistanı ile gelmektedir. Beğenmediğiniz bir şey yaparsa, modelin neden böyle bir seçim yaptığını sorabilen bir altyapıya sahiptir. Sohbet botu; Conductor, müzik teorisi ve ses prodüksiyonu konusunda iyi bir kavrayışa sahip ve kullanıcıları müzik yapma sürecinde yönlendirici detaylar içerir. Kullanıcılar, projelerine değişiklik yapmak, değiştirmek veya eklemek için düz metin İngilizce ile istemler girebilir. Enstrüman ön ayarları ve kullanıcıların EQ ve reverb gibi şeyleri kontrol eden cihazları kurmasına izin veren bir panel de içeren WavTool, ses araçları metin istemleri aracılığıyla kontrol edilir ve değiştirilir. Ayrıca ekranda çalınan notaları gösteren bir piyano arayüzü de içermektedir (Sam Watkinson, 2023).

Boomy

Kullanıcıların orijinal şarkılar oluşturup yayın platformlarında dağıtabilecekleri bir hizmet alanı sunan Boomy platformu, müzikal yaratımlarından kazanç elde etme fırsatı sunarak kullanıcıları maddi anlamda da destekleyici bir rol üstlenmektedir. Geniş bir yelpazede özelleştirilebilir stillerde parçaları oluşturmak ve değiştirmek için gelişmiş yapay zekâ algoritmaları kullanan platform kullanıcıları, elektronik dans, rap beat'leri, lo-fi veya global groove gibi önceden ayarlanmış stillerden seçim yapabilmektedir. Boomy, popüler müzik dinleme platformları ile sorunsuz entegrasyon sunarak, müziğini küresel kitleye ulaştırmak isteyen başlangıç seviyesindekiler için faydalı olabilir ve hatta üretimlerinden telif hakkı kazanabilir. Boomy'nin yapay zekâ aracı, telif hakkına sahip müzikler kullanılarak eğitilmemiş, bunun yerine sistemi sıfırdan organik kompozisyonlar oluşturmaya yönlendirmek için tümevarımsal bir yaklaşım kullanmakta ve bu da yasallık konusunda olası pürüzleri ortadan kaldırmaktadır (Boomy, 2022).

Orb Producer Suite 3

Orb Producer Suite 3, müzik yapımcılarının profesyonel kalitede müzikal kalıplar ve kompozisyonlar oluşturmalarına yardımcı olmak için tasarlanmış bir yapay zekâ eklentisidir. Paketin içinde dört ilave plugin eklentisi de bulunmaktadır (Hexachords, 2018). Orb melodi eklentisi, müzikal yaratımlarınız için doğru melodiye elde etmek için kullanışlı denetleyiciler ve seçeneklerle donatılmış sayısız melodi fikri sunarken, Orb Bass modülünden de gün alarak tüm harmoniyi analiz eder ve parçanız için en iyi bas dizisini önerir. Orb Arpeggio modu, daha gelişmiş kullanıcılar için uygun parametrelerle arpejler sunan bir modüldür (Mixmag Turkey, 2023).

Yapay Zekâ ile Müzik Üretimi

Otomatik Müzik Besteleme

Yapay zekâ, öğrenme algoritmaları ve büyük veri setleri ile donatılmış olup, müzik besteleme sürecinde devrim yaratmaktadır. Geleneksel bestecilik süreçlerinde saatler, hatta günler süren çalışmalar yapay zekâ ile saniyelere inebilmektedir. Yapay zekâ, veri tabanında bulunan binlerce müzik eserini analiz ederek, özgün ve ilgi çekici melodiler ve akorlar oluşturabilir. Bu, bestecilere yeni fikirler ve ilham kaynakları sunarken, zaman tasarrufu ve yaratıcılığı artırır (Göl, 2023). Genetik algoritmalar ve öğrenme modelleri, yapay zekâ temelli müzik besteleme sistemlerinde etkili bir şekilde kullanılmaktadır (Biles, 1994, s. 131-137).

Akor ve Melodi Oluşturma

Müzik prodüksiyonunda, yapay zekâ akor dizileri ve melodi örüntüleri oluşturmak için kullanılabilir. Özellikle ritim ve armoni ile ilgili tekrar eden yapıları tespit edebilen algoritmalar, müzisyenlere ve yapımcılara daha hızlı ve

etkili bir çalışma süreci sunar. Ayrıca, yapay zekâ, müzikal becerisi düşük olan insanların bile yüksek kalitede müzik eserleri üretmelerini sağlayabilir (Göl, 2023).

Yapay zekâ teknikleri, ritim, melodi ve harmoni üretiminde kullanılarak müzikal yaratıcılığı desteklemekte ve yeni seslerin keşfini kolaylaştırmaktadır (Eerola ve Toiviainen, 2004, s. 123-145).

Ritim Düzenlemesi

Müziklerdeki ritim düzenlemesi, genellikle zaman alıcı ve zorlu bir süreç olabilir. Yapay zekâ, ses sinyallerini analiz ederek ve ritimleri algılayarak, bu süreci otomatikleştirebilir ve optimize edebilir. Ritim düzensizliklerini düzeltebilir, zamanlama hatalarını gidererek daha akıcı ve düzenli bir müzik eseri oluşturabilir. Böylece, yapımcılar ve müzisyenler daha fazla zaman kazanırlar ve yaratıcı sürece daha çok odaklanabilirler (Göl, 2023). Yapay zekâ, eğitildikten sonra ritim, melodi ve harmoni gibi müzikal unsurları otomatik olarak üretebilir (Essl ve Rohrer, 2012).

Ses Sentezi ve Efektleri

Yapay zekâ, gerçekçi ses sentezleri üretebilme kabiliyetine sahiptir. Sesleri manipüle ederek, farklı efektler ekleyerek veya enstrümanları taklit ederek yüksek kalitede müzik üretmek mümkündür. Bu, ses tasarımında ve prodüksiyon süreçlerinde önemli bir yardımcı olarak kullanılabilir (Göl, 2023).

Müzik Önerileri ve Kişiselleştirme

Yapay zekâ, dinleyicilerin müzik tercihlerini analiz ederek, kişiselleştirilmiş müzik önerileri sunabilir. Örneğin, müzik akış platformları, dinleyicilere beğendikleri türdeki şarkıları önererek daha tatmin edici bir müzik deneyimi sağlar. Bu, müzisyenlerin ve müzik endüstrisi profesyonellerinin kitlelere daha etkili bir şekilde ulaşmalarını sağlar (Göl, 2023). Yapay zekâ tabanlı müzik öneri sistemleri, kullanıcı tercihlerini analiz ederek kişiselleştirilmiş müzik listeleri oluşturabilir ve dinleme deneyimini zenginleştirebilir (Logan, 2003, s. 123-145). Müzik dinleme alışkanlıklarının analizi, yapay zekâ algoritmaları ile müzik öneri sistemlerinin geliştirilmesinde temel bir rol oynamaktadır (Celma ve Herrera, 2008, s. 182).

Müzik Analizi ve Trendler

Yapay zekâ, müzik analizinde de önemli bir rol oynamaktadır. Müzik eserlerini analiz ederek, farklı özellikleri belirleyebilir ve müzik endüstrisindeki trendleri ve değişimleri izlemeye yardımcı olabilir. Bu tür analizler, müzik yapımcılarına ve etiketlere pazarlama stratejileri oluşturmak için önemli bilgiler sağlamaktadır (Göl, 2023).

YÖNTEM

Bu çalışma tarama modelini temel almaktadır. Tarama araştırmalarının öne çıkan özelliklerinden biri, bu tür araştırmaların verilerinin çeşitli kaynaklardan toplanması ve konuyla ilgili detaylı bilgi sağlanması nedeniyle yüksek geçerliliğe sahip olmalarıdır. Diğer bir önemli karakteristik özelliği ise verilerin birçok kişiden elde edilmesidir. Bu özelliklerle birlikte tarama araştırmaları, deneysel araştırmalara göre daha geniş gruplar üzerinde gerçekleştirilmektedir.

Tarama araştırmalarının ana amacı, durumlar ve olaylarla ilgili nicel verilerin elde edilmesi ve çeşitli istatistiklerin üretilmesidir. Tarama çalışmalarında veriler, bireylere çeşitli sorularla toplanır ve bu amaçla anketlerden ve görüşmelerden faydalanılır. Tarama araştırmalar genellikle evreni temsil eden bir örneklem üzerinde yürütülür. Tarama araştırmalarının beş aşaması şunlardır:

- Problemin tanımlanması
- Örneklem belirlenmesi
- Veri toplama araçlarının hazırlanması
- Verilerin toplanıp analiz edilmesi
- Analizin yorumlanması ve değerlendirilmesidir.

Araştırma örnekleminin belirlenmesi, tarama araştırmalarının önemli bir özelliğidir. Bu tür araştırmalarda evrendeki tüm bireylere ulaşmanın pratik olmaması nedeniyle, evreni temsil eden bir örneklem belirlemek önemlidir. Araştırmanın amacına uygun olmayan veya evreni doğru temsil etmeyen bir örneklemin seçilmesi, araştırmaya önemli ölçüde zarar verebilir. Doğru temsil edici bir örneklemin seçimi, tarama araştırmalarının yanı sıra diğer araştırma türlerinde de kritiktir (Karakaya, 2009, s. 60). Literatür taraması, alanda konuyla ilgili bugüne kadar hangi türde çalışmalar yapıldığını,

önceki çalışmaların bulgularını, kullandıkları yöntemi, alana katkılarını, henüz araştırılmamış noktalarını anlamımıza sağlayan bir yöntemdir. Her araştırma, seçilen veri toplama yönteminden bağımsız olarak literatür taramasıyla başlar. Literatür taramasıyla elde edilen veriler cevabınızı ve hipotezi oluşturmaktadır (Karahasanoğlu ve Yavuz, 2018, s. 18). Tarama araştırmalarının öne çıkan özelliklerinden biri, bu tür araştırmaların verilerinin çeşitli kaynaklardan toplanması ve konuyla ilgili detaylı bilgi sağlanması nedeniyle yüksek geçerliliğe sahip olmalarıdır. Araştırma sürecinde bahsi geçen bilgiler, dergi makaleleri ve çeşitli çevrimiçi kaynaklardan temin edilerek müzik için kullanılan yapay zekâ uygulamalarına ulaşılmıştır. Araştırmanın evrenini müzik için kullanılan Suno, Aiva, Magenta Studio (V1.0), Wavtool, Boomy, Orb Producer Suite 3 adlı yapay zekâ uygulamaları, örneklemini ise SUNO ve AIVA adlı uygulamalar oluşturmaktadır. Çalışmada, yapay zekâ ve elektronik müziğin ilişkisi ele alınarak örneklem oluşturan uygulamalar vasıtasıyla “Elektronik Rüzgârlar, Ezgilerin Zaman Yolcusu: Dijital Anadolu Rüyası ve Mystical Sands adlı eserler” oluşturulmuştur. Bu çalışmada içerik analizi yöntemlerinden yararlanılmıştır. İçerik Analizi; yazılı ve sözlü materyallerin sistemli bir şekilde analiz edilerek, Aiva, Suno uygulamalarının metodolojisi aktarılmıştır. Yapay zekânın elektronik müzik üretimindeki potansiyelini Suno ve AIVA gibi ileri teknolojilere sahip uygulamalar aracılığıyla incelemiştir.

BULGULAR

Çalışmamızın bu bölümünde AIVA, Suno programları kullanılarak Elektronik Rüzgârlar, Ezgilerin Zaman Yolcusu: Dijital Anadolu Rüyası adlı eserler oluşturulmuş ve oluşturulma esnasında kullanılan metodoloji aktarılmıştır.

Aiva

Elektronik Rüzgârlar

Yapay zekâ destekli bu platforma kayıt olduktan sonra, kullanıcıya 16 sayfalık bir müzik tarzı seçenekleri menüsü sunulmaktadır. İstedığımız müzik tarzını (techno) seçtikten sonra, “create from a style” tablosuna yönlendiriliriz.

Key Signature bölümünden müziğin majör/minör tonunu belirleyebilir (C Majör), Duration bölümünden istenen süre aralığını (130 bpm) seçebiliriz. Number of Compositions bölümünden yapay zekânın kaç tane müzik (5) üretmesini istediğimizi belirleyebiliriz; seçenekler 1 ile 5 arasında değişmektedir.

Bu aşamaları tamamladıktan sonra “create tracks” seçeneğine tıklayarak yapay zekânın müzik üretimini başlatırız. Yapay zekâ, seçilen sayıda müziği üretmek üzere görevlendirilir ve işlem tamamlandığında sonuçlar kullanıcıya sunulur.

Ayrıca istenirse MIDI dosyalarınızı siteye yüklenebilir ve yapay zekânın MIDI üzerinden yaratıcılığını ortaya çıkarmasını bekleyebilirsiniz.

Bu durumda Aiva Music’in ürettiği 5 seçenek arasından seçtiğim ve Elektronik Rüzgârlar diye adlandırdığım eserin, müzikal unsurları şu şekildedir:

Eser C Majör’ dür. Eser 4/4’lük bir usulle oluşturulmuştur. Eser 130 bpm’dir. Ezginin bulunduğu kısım 25 ölçüdür, başlangıç sesi Sol (dominant) ve bitiş sesi ise Do’dur. Çoğunlukla sekizlik, onaltılık ve birlik notalar kullanılmıştır. Notaya aldığımız eser “Görsel 1” olarak aktarılmıştır.



Şekil 1. Elektronik Rüzgârlar Nota Dizimi



Görsel 1. Elektronik Rüzgârlar Ses Kaydı (Buket Gündoğdu, 2024).

Suno

Ezgilerin Yolcusu: Dijital Anadolu Rüyası

Suno uygulamasında üreteceğimiz müzik için ChatGPT’den (yapay zekâ aracı) yardım alınarak ChatGPT’ye ‘Daha önce kullanılmamış, Türkçe Techno müzik eser ismi’ yaz komutuyla eserin başlığını belirlenmiştir. (Ezgilerin Zaman Yolcusu, Dijital Anadolu Rüyası). Daha sonra belirlediğimiz başlığı yazarak ‘Bu başlığa uygun özgün şarkı sözleri yaz’ komutu ile şarkı sözleri yazdırılmıştır.

ChatGPT’nin verdiğimiz komutlarla yazdığı sözler:

Uzaklardan gelen bir melodi var,
Dijital dünyada Anadolu’nun sesi,
Zamanın ötesinde ritim içinde,
Bir rüya gibi dokunuyor kalbimize.
Dağların çağrısı elektronik nefeste,
Geçmişle gelecek buluşuyor şimdi,
Işıklar altında dans eden gölgeler,
Masalın içinde yeni bir dönem doğuyor,
Ezgilerin zaman yolcusu, Anadolu’nun dijital rüyası ses veriyor.
Sonrasında ise müzik üretme aşamasına geçtik.

Daha sonra Suno uygulamasına kayıt olarak Suno logosunun altında yer alan seçeneklerden “create”yi seçilmektedir. Ardından, sağ tarafta beliren tabloda, eğer sözsüz, enstrümantal bir müzik oluşturmak istiyorsak “instrumental” butonunu aktifleştirilir. Eğer sözlü bir müzik üretmek istiyorsak, “custommode” butonunu aktif hâle getirilmelidir. Bu butonu aktifleştirdiğimizde “lyrics” başlığı altında boş bir metin kutusu belirmektedir. Buraya sözleri istenilen şekilde yazılmaktadır. (Çalışma için ChatGPT’ye yazdırdığımız sözler eklenmiştir). Ayrıca, “Style Of Music” başlığı altında bir tarz belirtmek için boş bir metin kutusu daha görülmektedir. Son olarak, istenilen tarzda müziği oluşturmak için “create” seçeneğine basıp işlemi tamamlanmaktadır.

Verilen komutlara göre uygulamada oluşturulan ezgide meydana gelen müzikal unsurlar ise şu şekildedir; Eser La minör’dür, 4/4’lük bir usulle oluşturulmuştur. Eser 134 bpm, 45 ölçüdür. Eserin başında eksik ölçü ile başlanmış, sonunda ise ölçü tamamlanmıştır. Notaya aldığımız eser “Görsel 2” olarak aktarılmıştır.

♩ = 134

U zak lar dan ge len bir me lo_ di va_ r
di j̄ tal d̄in ya da a na do lu nun se si_ za
ma nin ö te sin de_ ritm_ i çin de bir rü ya
ğ̄ bi_ do ku nu yor kal bi mi ze Ah...
Ah...
Ah...
bir rü ya ğ̄ bi_ do ku nu yor kal bi mi ze
dağ la rın çağ ır ı sı e lek t ro nik
ne fes te_ geç mis le ge le cek bu lu su yor sim di_
ı nık lar al tan da dans e den_ göl_ ge ler ma sa lın i çin de
ye ni bir dö nem do ğu yor ez ğ̄ le rin za man yol cu su a na do
lu nun di j̄ tal rü ya sı_ ses ve ri yor

Şekil 2. Ezgilerin Yolcusu:Dijital Anadolu Rüyası Nota Dizimi



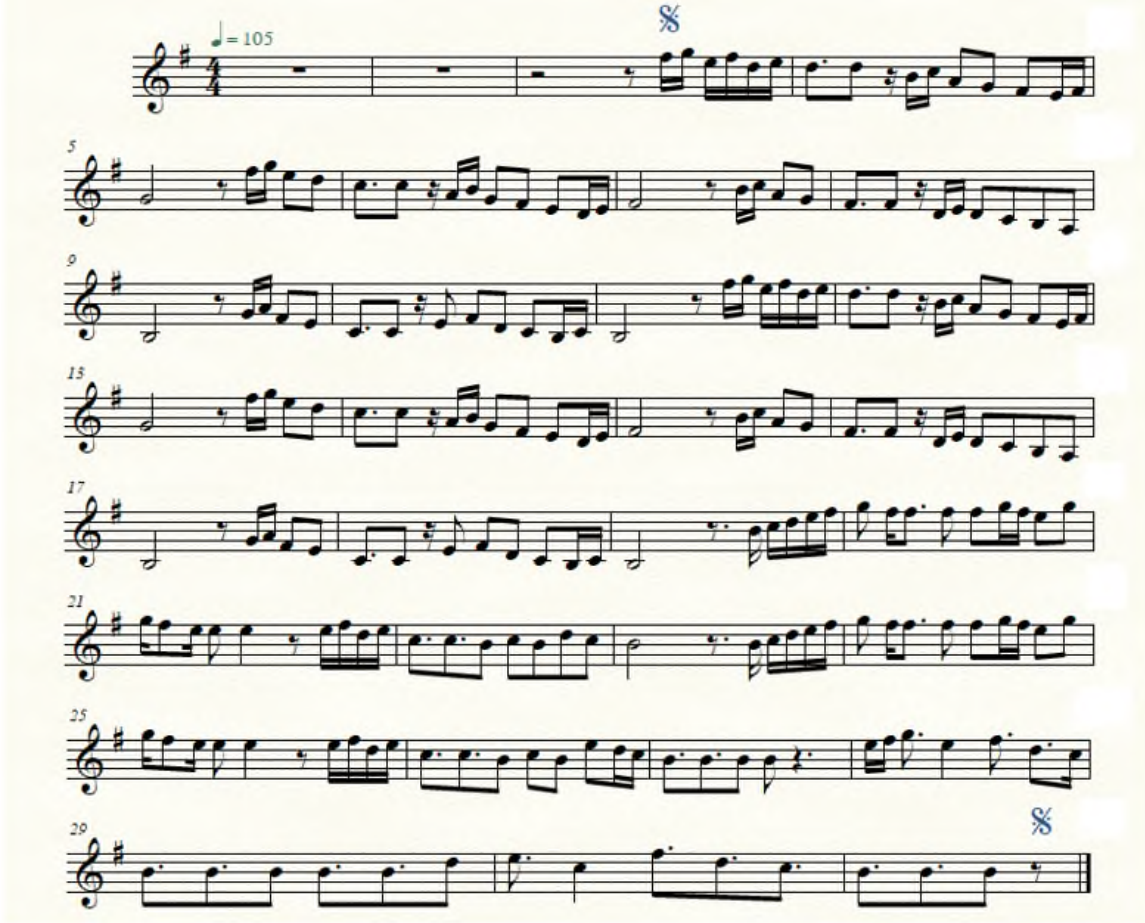
Görsel 2. Ezgilerin Yolcusu:Dijital Anadolu Rüyası Ses Kaydı (Buket Gündoğdu, 2024).

Mystical Sands

SUNO uygulamasında 'instrumental' butonunu aktifleştirilmiştir. "Style Of Music" başlığının altındaki kutucuğa "Techno müzik ve Türk müziğini harmanla" komutunu verilmiş, ardından müziği oluşturmak için "create" seçeneğine basıp işlemi tamamlanmıştır.

Verdiğimiz komutlara göre uygulamada oluşturulan ezgide meydana gelen müzikal unsurlar ise şu şekildedir;

Eser karar sesini Segâh perdesinde bitirdiği için ve seyrini de segâh dizi aralığında yaptığı için Segâh ya da Eviç makamındadır diyebiliriz ancak tam olarak bu makamları karşıladığını söyleyemeyiz. Ayrıca 4/4'lük bir usulle oluşturulmuştur. Eser 105 bpm, 31 ölçüdür. Notaya aldığımız eser "Görsel 3" olarak aktarılmıştır.



Şekil 3. Mystical Sands Nota Dizimi



Görsel 3. Mystical Sands Ses Kaydı (Buket Gündoğdu, 2024).

SONUÇ

Bu çalışma, yapay zekânın (YZ) elektronik müzik üretimindeki potansiyelini Suno ve Aiva gibi ileri teknolojilere sahip uygulamalar aracılığıyla incelemiştir. Yapay zekânın sanatsal üretime olan katkıları, yaratıcılığın teknik süreçlerle entegrasyonunu sağlayarak hem müzisyenler hem de dinleyiciler için yeni ufuklar açmaktadır.

Suno ve Aiva uygulamaları kullanılarak yapılan deneyler, YZ'nin müzik prodüksiyon süreçlerinde nasıl etkili olduğunu ortaya koymuştur. Suno ile yapılan çalışmalar, uygulamanın ses sentezi ve modülasyonunda esnek ve yaratıcı çözümler sunduğunu göstermiştir. YZ'nin ses mühendisliği alanındaki katkıları, geleneksel yöntemlerle elde edilmesi zor olan yeni ses dokularını üretmeyi mümkün kılmıştır.

Aiva ile gerçekleştirilen projelerde, yapay zekânın müzikal yapı analizleri ve kompozisyon yetenekleri detaylı bir şekilde incelenmiştir. Aiva, klasik müzik formasyonları üzerinde çalışarak, geleneksel kompozisyon tekniklerini modern algoritmalarla harmanlamış ve benzersiz müzikal bir eser üretmiştir.

Yaratıcılığın artması açısından YZ, müzik prodüksiyonunda yaratıcılığı artırarak, sanatçıların farklı müzikal keşifler yapmalarına olanak tanımaktadır. Sanatçılar, YZ araçlarını kullanarak geleneksel sınırların ötesine geçebilir ve yeni müzikal ifadeler geliştirebilir.

Erişilebilirlik ve verimlilik açısından YZ tabanlı müzik üretim araçları, karmaşık müzikal süreçleri daha erişilebilir ve verimli hale getirmektedir. Bu, özellikle küçük ölçekli prodüktörler ve bağımsız sanatçılar için önemli bir avantaj sunmaktadır. Teknik ve estetik entegrasyon açısından YZ teknolojilerinin müzik üretiminde kullanımının, teknik mükemmeliyet ile sanatsal ifade arasındaki dengeyi yeniden tanımladığı görülmektedir. Bu, müzikal eserlerin teknik kalitesinin yanı sıra estetik değerlerini de artırmaktadır.

Geleceğe yönelik çalışmalar açısından YZ ve müzik üretimi arasındaki ilişki, sürekli gelişen bir araştırma alanıdır. Gelecekteki çalışmalar, YZ'nin müzik teorisi ve duygusal ifade üzerindeki etkilerini daha derinlemesine inceleyebilir. Ayrıca, YZ araçlarının kullanıcı deneyimi üzerindeki etkileri ve sanatçılar tarafından benimsenmesi üzerine daha fazla araştırma yapılabilir.

YZ ve müziğin kesişimi açısından araştırmamız, YZ'nin müzik üretiminde sağladığı yenilikçi yaklaşımları detaylandırmıştır. YZ, kompleks veri analizleri ve derin öğrenme teknikleri aracılığıyla müzik kompozisyonu ve prodüksiyonuna önemli katkılar sunmaktadır. Suno ve Aiva gibi uygulamalar, YZ'nin farklı müzik türlerini analiz edebilme ve yeniden üretebilme yeteneklerini göstermiştir. Bu teknolojiler, müziğin hem yaratıcı hem de teknik yönlerine dair yeni perspektifler geliştirmekte ve müziğin evriminde belirleyici rol oynamaktadır.

Sonuç olarak, YZ'nin sanatsal üretime olan katkıları, yaratıcılığın teknik süreçlerle entegrasyonunu sağlayarak hem müzisyenler hem dinleyiciler hem de müzik endüstrisi için yeni ufuklar açmaktadır. Müzik alanında YZ uygulamaları özellikle müzik endüstrisi için besteciler açısından alana hizmet yükünü azaltmakta ve yardımcı olmaktadır. Ama YZ sistemlerinin müzik oluşturma konusunda duygudan bağımsız tamamen sistemde var olan ezgileri biraraya getirerek meydana getirme durumu gözden kaçmamalıdır. Elbette insan tarafından oluşturulan müziklerin de insanın zihninde biriktirdiği motiflerin kendine göre meydana getirdiği bir örgü dizimi olduğu bilinmektedir. Bu açıdan bakılacak olursa insan da YZ unsuru taşıyan bir varlıktır. “Yapay” Zekâ'dan insanı ayırtıran en önemli unsur “duygu” unsudur. Dolayısıyla reklam, film, dizi, tanıtım vd. için gereksinim duyulan müzik yapımları, müzik endüstrisini oluşturan sektörler için YZ'nin kullanımını uygun hale getirebilmektedir. Ancak bir müzik yapıtı oluşturmak için daima insan faktörünün yadsınamaz olduğu gerçeği gözardı edilmemelidir. Bu açıdan bakıldığında YZ'nin endüstriyel açıdan olumlu katkılar getirdiği ancak sanat kavramı açısından ise aynı oranda olumlu katkılar getirmeyeceği aşikârdır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Çalışma Konsepti/Tasarım- B.G., S.O.; Veri Toplama- B.G., S.O.; Veri Analizi/Yorumlama- B.G., S.O.; Yazı Taslağı- B.G., S.O.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- B.G., S.O.; Son Onay ve Sorumluluk- B.G., S.O.; Malzeme ve Teknik Destek- B.G., S.O.; Süpervizyon - B.G., S.O.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Conception/Design of Study- B.G., S.O.; Data Acquisition- B.G., S.O.; Data Analysis/Interpretation- B.G., S.O.; Drafting Manuscript- B.G., S.O.; Critical Revision of Manuscript- B.G., S.O.; Final Approval and Accountability- B.G., S.O.; Material and Technical Support- B.G., S.O.; Supervision- B.G., S.O.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Yazarların ORCID ID'si / ORCID ID of the authors

Buket GÜNDOĞDU 0009-0005-1646-1658
Semih OKCU 0000-0002-9992-9834

KAYNAKLAR / REFERENCES

- 12puntov, (2024, 23 Ocak). Cem Karaca'nın Gözyaşları filminin gala gösteriminde hologram Cem Karaca konseri gerçekleştirildi [Video]. Youtube. Erişim adresi: https://www.youtube.com/shorts/ZGQd_LMaOcQ
- Aras, T. (2023). Stereo mikrofonlama teknikleri. İzmir: Duvar Yayınları
- Aiva, (2016, 25 Eylül). Introduction to Composing with AIVA [Video]. Youtube. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/@aiva1828>
- Biles, J. A. (1994, July 20). GenJam: A Genetic Algorithm for Generating Jazz Solos. [Conferencen Presentation]. San Francisco: International Computer Music Association. <https://igm.rit.edu/~jabics/BilesICMC94.pdf>
- Bludov, S. (2018, January 6). Technology to shape the future of media & entertainment. Tech trends to watch in music, TV, and other creative industries. Erişim adresi: <https://medium.com/the-mission/technology-to-shape-the-future-of-media-entertainment-a1e3acd3b3ac>
- Bommy Corporation. (2022, 12 Şubat). How to create a song on boomy! [Video]. Youtube. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=I4MjW8QEchk>
- Bozat, U. A., ve Dedelioğlu, P. (2018, 3 Kasım) Artırılmışgerçeklik (AR) – Geleneksel ve dijitalin kâğıt üzerinde buluşması [Sözlü Bildiri] 6. Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu, İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa. Erişim adresi: <https://cdn.istanbul.edu.tr/FileHandler2.ashx?f=929-942.pdf>
- Celma, O., & Herrera, P. (2008, October 23-25). A new approach to evaluating novel recommendations. *ACM Digital Library, Lausanne, Switzerland*. <https://doi.org/10.1145/1454008.1454038>
- Çelikcan, P. (1996). Müziği seyretmek: Popüler müzik- medya ilişkileri açısından müzik videosu ve müzik televizyonu. İstanbul: Yansima Yayınları.
- Dowd, T. J., & Pinheiro, D. L. (2013). The ties among the notes: The social capital of jazz musicians in three metro areas. *Work and Occupations*, 40(4), 431–464. <https://doi.org/10.1177/0730888413504099>.
- Eerola, T., & Toivainen, P. (2004). Harmonizing minds and machines: Exploring the role of artificial intelligence in enhancing musical performances. *Journal of Music Technology*, 7(2), 123-145.
- Essl, G., & Rohrer, J. (2012). AI-generated music: Composing by data. *Journal of Computational Creativity*. <https://doi.org/10.1234/jcc.2012.56789>
- Göl, T. (2023, Ağustos 9). Yapay zekânın müziğe etkileri, Sescibaba, Erişim adresi: <https://www.sescibaba.com/blog/yapay-zekanin-muzige-etkileri>
- Güldökmez P. (2024, 23 Mart). Google AMP nedir ve nasıl kurulur, Teknodestek, Erişim adresi: <https://teknodestek.com.tr/google-amp-nedir-ve-nasil-kurulur/>
- Gündoğdu, B. (2024, 21 Temmuz). Mystical Sands[Video]. Youtube. Erişim adresi: https://youtu.be/zQOmZQGrx8?si=v_dxJfgqk75vyUum
- Gündoğdu, B. (2024, 21 Temmuz). Ezgilerin Zaman Yolcusu: Dijital Anadolu Rüyası [Video]. Youtube. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=Qg1OUkcwqBc>
- Gündoğdu, B. (2024, 24 Ocak). *Elektronik Rüzgârlar* (AIVA TECHNO MUSIC) [Video]. Youtube. Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=UwSoxc_hhwM
- Hexachords. (2018, 20 Haziran). *Orb Composer Tutorial | Ep 3 - Making Pop Indie Music* [Video]. Youtube. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=Dt9QkadAjf0>
- Kaplan, A., & Haenlein, M. Siri, (2019) Siri in my hand: Who's the fairest in the land? On the interpretations, illustrations, and implications of

- artificial intelligence. *Bus Horiz.* 62(1), 15-25. doi:10.1016/J.BUSHOR.201808004
- Kara, H. & Çakır, S. (2024). Türkiye’de Müzik Endüstrisi Bağlamında Türk Halk Müziğinin Kitle İletişim Araçları ile Serüveni: Radyo ve Plak Dönemi. *Tykhē Sanat ve Tasarım Dergisi*, 9(16), 16-37. <https://doi.org/10.55004/tykhe.1375339>
- Karahasanoglu, S., & Yavuz, E. (2018). Müzikte araştırma yöntemleri, Ankara: Berceste Kitap.
- Karakaya, İ. (2009). Bilimsel araştırma yöntemleri. Anı.
- Krueger, A. B. (2020). Müzikonomi, (Özler, Çev.). İstanbul: Mundi Kitap.
- Logan, R. J. (2003). The role of artificial intelligence in music information retrieval. *Journal of Music Research*, 15(2), 123-145.
- Madhiarasan, M., & Louzazni, M. (2022). Analysis of artificial neural network: Architecture, types, and forecasting applications. *Journal of Electrical and Computer Engineering*, 1(23). Erişim adresi: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1155/2022/5416722>
- Magenta, (2018, 20 Kasım). *Magenta Studio: Groove Plugin* [Video]. Youtube. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=3MmuWFkgYUY>
- Mantaras, R. L., & Arcos, J. L. (2002) AI and music: From composition to expressive performance. *AI Magazine*, 23(3), 43-57. <https://doi.org/10.1609/aimag.v23i3.1656>
- Marr, B. (2019, July 5). The amazing ways artificial intelligence is transforming the music industry. Forbes, Erişim adresi: <https://www.forbes.com/sites/bernardmarr/2019/07/05/theamazing-ways-artificialintelligence-is-transforming-the-musicindustry/#7fa0d2b75072>
- Mixmag Turkey, (2023, Ağustos 5). Müzik ve prodüksiyonu için en iyi 8 yapay zeka aracı, Mixmag Turkey, Erişim adresi: <https://mixmag.com.tr/feature/muzik-produksiyonu-icin-en-iyi-8-yapay-zeka-araci>
- Salamon, J., & Bello, J. P. (2016). Deep convolutional neural networks and data augmentation for environmental sound classification. *IEEE Signal Processing Letters*, 24(3), 279-283. <https://doi.org/10.48550/arXiv.1608.04363>
- Sam Watkinson. (2023, Ağustos 14). *Making music with wavtool's composer AI* [Video]. Youtube, Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=Uj-JqmWkMqY>
- Schloss, W. A., & Jaffe, D. A. (1993). Intelligent musical instruments: The future of musical performance or the demise of the performer? *Journal of New Music Research*, 22(1), 183-193.
- Sturm, B. L., Ben-Tal, O., Monaghan, Ú., Collins, N., Herremans, D., Chew, E., Hadjeres, G., Deruty, E., & Pachet, F. (2019). Machine learning research that matters for music creation: A case study. *Journal of New Music Research*, 48(1), 36-55. <https://doi.org/10.1080/09298215.2018.1515233>
- Tarikçi, A. (2019). Müzik teknolojisine giriş. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Traykovska, B. (2019, June 3). 10 European music tech startups to look out for in 2019. EU- Startups. Erişim adresi: <https://www.eu-startups.com/2019/02/10-music-tech-startups-to-look-out-for-in-2019>
- Ulukan, G. (2023, 6 Ocak). Yapay zekâ müzik endüstrisini nasıl etkileyebilir, webrazzi, Erişim adresi: <https://webrazzi.com/2023/01/26/yapay-zek-muzik-endustrisini-nasil-etkileyebilir/>
- Wikipedia Contributors. (2024, 2 Mayıs). Rave. In Wikipedia, The Free Encyclopedia. Wikipedia, Erişim adresi: <https://w.wiki/AVDr>
- Woods, B. D. (2007, November 5). Industrial music for industrial people: The history and development of an underground genre [Master’s Thesis, Florida State University-Florida]. Erişim adresi: http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-0781

Atf Biçimi / How cite this article

Gündoğdu, B., & Okcu, S. (2024). Effects of Artificial Intelligence Applications on Music and the Music Industry. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 545–558. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1524963>

Jazz Interpretations of Classical Musical Works

Caz Yorumunda Klasik Müzik

Stacy Olive JARVIS¹ 

¹Classical Music in Jazz Interpretation, University of Birmingham, Musicology, Birmingham, United Kingdom

Corresponding author/

Sorumlu yazar : Stacy Olive JARVIS

E-mail / E-posta : musician@sjarvis-violin.co.uk

ABSTRACT

This study aims to elucidate the interpretation of jazz music within the classical music domain through specific works, examining the improvisations and arrangements of jazz music on compositions from various periods of classical music. It assesses themes of improvisation in both classical and jazz music, as well as the interpretations of jazz music within a classical context. The selected musical material provides an opportunity for analytical examination of various forms of classical music representation in piano jazz and identifying the mechanisms of 'translating' academic compositions into the language of jazz art. The research demonstrates that the transformation of classical sources occurs at intonational, harmonic-modal, metrorhythmic, and structural levels. By characterising piano jazz and tracing its multifaceted history, the author highlights the main directions characteristic of performance on this instrument.

Keywords: Classical music, improvisational art, interpretation, Pyotr Tchaikovsky, 'jazzing the classics', jazz arrangements

ÖZ

Bu çalışma, klasik müziğin çeşitli dönemlerine ait besteler üzerinde caz müziğinin doğaçlama ve düzenlemelerini inceleyerek, klasik müzik alanında caz müziğinin yorumlanmasını belirli eserler üzerinden aydınlatmayı amaçlamaktadır. Hem klasik hem de caz müziğindeki doğaçlama temalarının yanı sıra caz müziğinin klasik bağlamdaki yorumları da değerlendiriliyor. Seçilen müzikal materyal, piyano cazında klasik müzik temsilinin çeşitli biçimlerinin analitik olarak incelenmesi ve akademik bestelerin caz sanatının diline 'tercüme' mekanizmalarının belirlenmesi için bir fırsat sunuyor. Araştırma, klasik kaynakların dönüşümünün entonasyonel, armonik-modal, metroritmik ve yapısal seviyelerde gerçekleştiğini göstermektedir. Yazar, piyano cazını karakterize ederek ve çok yönlü tarihinin izini sürerek, bu enstrümandaki performansın karakteristik ana yönlerini vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Klasik müzik, doğaçlama sanatı, yorumlama, Pyotr Tchaikovsky, 'klasikleri cazlaştırma', caz düzenlemeleri

Submitted / Başvuru : 05.08.2024

Revision Requested /
Revizyon Talebi : 10.10.2024

Last Revision Received /
Son Revizyon : 09.11.2024

Accepted / Kabul : 13.11.2024

Online Yayın /
Published Online : 18.11.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

INTRODUCTION

Contemporary piano jazz constitutes a significant facet of jazz history. This form of musical performance is multifaceted and represented by musicians worldwide. Pianists, choosing the piano as their instrument, have inherited rich traditions that they either evolve or enhance with innovations. Modern pianists employ all techniques and styles, blending academic and jazz traditions. The piano repertoire is vast, encompassing both jazz classics and contemporary compositions. Many pianists interpret classical pieces, reimagining the jazz legacy by infusing them with a ‘contemporary’ perspective. The diversity of styles, directions, methods, and forms in piano jazz necessitates a deeper understanding of this phenomenon.

Clearly, musical instruments have acquired a new resonance in jazz, unveiling hidden potentials. Piano jazz is no exception: it represents one of the vibrant chapters in jazz performance. Throughout the historical development of jazzing the classics, pianists have either leveraged the characteristics of their instrument or attempted to transcend them. These experiments have given birth to an original piano jazz style of interpreting classical music compositions.

Investigating the specificity and nature of jazz improvisation requires defining the concepts of ‘musical improvisation’ and ‘jazz improvisation’ themselves. The problem of definition lies in the fact that traditional categories of European music are not applicable to improvisation, which is indivisible into composition and performance, noted music is given priority (Dyson, 2007, p. 127). Therefore, the common definition like in the *Concise Oxford Dictionary* of improvisation as ‘to create and perform (music etc.) spontaneously or without preparation’ is not accurate.

Investigating the specifics and nature of jazz improvisation requires defining the very concepts of ‘musical improvisation’ and ‘jazz improvisation’. The challenge in defining these terms lies in the inapplicability of traditional European music categories to improvisation, which cannot be divided into composition and performance, with a priority given to the music itself (Dyson, 2007, p. 127). Therefore, the widely accepted definition of improvisation in the *Concise Oxford Dictionary* as ‘the creation and performance (of music, etc.) spontaneously or without preparation’ is not entirely accurate.

For a long period, academic performance was dominated by a ‘scripted’ concept—reliance on a written source, namely the musical score of a composition, which was to be reproduced accurately. In the *Oxford English Dictionary*, the term ‘interpretation’ derived from the Latin *interpretātiōn-em* (to interpret), has been used since the mid-19th century, alongside the category ‘performance’ which denotes the same phenomenon—the process of auditory reproduction of a composer’s musical work. The understanding of improvisation is linked to the etymology of the term itself: the Latin *improvisus* means ‘unforeseen’, ‘unexpected’, ‘without warning’. Subsequently, while maintaining a connection to the phenomenon of sound reproduction, a differentiation in the understanding of these concepts occurred, assigning performance to a mechanical function and interpretation to a creative one.

The question of improvisation in jazz was raised in 1956 by the French musicologist André Hodeir, who understood improvisation as the rhythmic, harmonic, and timbral modification of a melodic phrase (Hodeir, 2006, p. 86). The context of the issue expanded in 1968 when German scholar Joachim-Ernst Berendt identified similarities between jazz and ancient Greek theater in terms of improvisational aspects and addressed the issue of the boundless spontaneity of jazz improvisation (Berendt, 2009, p. 180).

Interpretation is neither a ‘mechanical reproduction’, as proponents of the aesthetics of imperfection might argue, nor is it a restoration, such as the restoration of paintings. Naturally, there are various approaches—similar to those used in painting restoration—but there is no original authentic performance. The art of performance implies inexhaustible possibilities for interpretation (Hamilton, 1990, p. 339).

Improvisation is not only a way of organising music but also a factor in the artistic identification of entire musical traditions, including jazz, where it serves as the primary carrier of semantics and syntax encompassing all sonic parameters, and its stylistic significance remains throughout jazz history. “The difference is, as far as I am concerned, that one [improvisation] is unknown poetry in which I can progress. I am just learning to do better what I already do”, notes avant-garde guitarist Derek Bailey (1992, p. 69).

Therefore, the term ‘interpretation’ should be considered not only as the performer’s interpretation of the composer’s notation, but also as the improviser’s interpretation of their own creative ideas, primarily based on the original musical material that serves as the starting point for the unfolding improvisational process. By eliminating a certain degree of control from the composer, the performer can further develop skills in interpretation and improvisation (O’Connor, 2017).

Since alongside spontaneity it involves canonicity and planning. Based on the thesis of the meaningfulness of the process improvisation is understood as creating music in the process of playing it or ‘real-time composing’ (Kernfeld, 1988, p. 555).

Thus, jazz improvisation art is not directly spontaneous, as it is often unjustifiably characterised. This form of artistic activity, characterised by elements of spontaneity and impulsiveness is necessarily determined by permanent preliminary preparation of textural and intonational potential required for realising improvisational ideas, as well as by pre-established norms embedded in the musical material of the theme, which serves as the ‘starting point’ for the music-making process. Most scholars in improvisation, including Philip Alperson (1998; 2010), Michael Bitz (1998), Barry Kernfeld (1997), David Sterritt (2000), and Nicolas Zaunbrecher (2011) and others agree that improvisation encompasses elements such as skill, training, planning, constraints, and foresight.

This article aims to complement a series of contemporary studies by exploring the development of piano jazz in the 20th century, a period during which all styles, techniques, and approaches to the interaction between piano jazz and other musical traditions were formed. The study sets out the following objectives: firstly, to trace the history of piano jazz in the 20th century and investigate the issue of piano improvisations in classical music; secondly, to identify and classify the styles, creative approaches, and developmental trends of piano jazz through the jazz interpretations of works by Pyotr Tchaikovsky.

A relatively independent section of this study addresses the ‘jazzing’ of classics requiring more intensive analysis and interpretation. This issue remains open as jazz categories themselves are not yet clearly defined. The concept of ‘jazzing the classics’ (Wriggle, 2012) compasses both arrangements in jazz interpretations of individual themes or entire compositions by academic composers, and the incorporation of elements of classical style into jazz compositions and improvisations. The goal of the article is to analyse the various forms of transformation of musical ‘classics’ into 19th-century piano jazz and to identify the mechanisms of ‘translating’ academic compositions into the language of jazz art.

Main styles and trends of piano jazz development in the twentieth century

Ragtime is considered the starting point for piano jazz (Collier, 1978, p. 43). Pieces in this style are not very similar to jazz: they do not swing, lack improvisational solos, yet they featured syncopation which was adopted by early jazz bands. Ragtimes, widely popular in the USA and Europe in the early twentieth century, formed the basis for the ‘Harlem stride piano’ style (Harlem in the 1920s was a centre of piano jazz). The basis of ragtime is the stride technique—characterised by a clear left-hand ground beat foundation while the right-hand featured virtuosity and complexity, including melodic lines, rapid passages, and embellishments.

Earlier in New Orleans, instrumental blues, including piano blues, emerged (Gioia, 2017, p. 6). It was these early pianists, playing in the evenings at drinking establishments, who learned to achieve the effect of blue notes. This refers to the III, V, and VII scale degrees which are usually marked as flattened in sheet music but are played as microtones, something in between, for example, a natural and a flattened third. This microtone was freely achieved by vocalists, wind players, and guitarists. However, Black pianists adapted to playing blue notes by quickly sliding from the black keys to the white keys.

The history of jazz musicians interpreting academic music is associated with the turn of the 19th to the 20th century. Military brass bands formed from musicians of African descent, New Orleans ‘marching bands’ and orchestras of Black Creoles all performed popular marches (Collier, 1978, p. 51). Also, dances, and classical arias from their repertoire were performed, incorporating unique rhythms and blue tones characteristic of African American folklore. The early stages of ‘jazzing the classics’ should also include the parodying of European opera music featured in minstrel shows and intensive syncopation typical for ragtimers’ interpretations of classical composers’ piano compositions. After the 1920s, the importance of solo episodes—improvised choruses—increased in jazz pieces, and a new type of jazz improvisation developed—improvisation over a harmonic sequence (Collier, 1978, p. 291).

In contrast to collective improvisation, harmonic structure becomes more complex and, consequently, the melody is transformed. During this time, swing emerged as a distinct genre associated with small combo bands and big bands, where the interplay between saxophones and brass instruments, later established as a principal technique thanks to Fletcher Henderson and Don Redman, supported the soloist with riffs, i.e., short melodic-rhythmic figures (see more in Ted Gioia’s Chapter ‘The Swing Era’ in *The History of Jazz*).

In jazz, improvisational activity is defined by the expressive qualities of the musician, the exploration of timbre in consideration of jazz swing, and the specific parameters of the original material, which serve as a necessary condition for intonational development and overall form creation (Dyson, 2007, p. 214). Even if during a performance the improviser radically changes the initially chosen concept, they merely choose one path over another, without losing connection with the overall array of potential solutions. The primary goal in interpretation is not to disrupt the aesthetic integrity of the piece as an artistic phenomenon.

A notable milestone in the history of jazz interpretation of classical music was the 1937 swing adaptation of J.S. Bach's *Concerto in D minor* for Two Violins and Orchestra, performed by a jazz trio consisting of Eddie South, Stephane Grappelli (1st and 2nd violins), and Django Reinhardt (guitar).

In the latter half of the 1920s, working with Louis Armstrong, Earl Hines managed to fundamentally change the approach to piano playing by using his right hand to play melodic lines in the style of Armstrong. This was the first instance in jazz history when a pianist took as a model not another pianist, but a wind musician. This method explains the nuances and phrasing in Hines' play, and subsequently in all jazz pianists. Thus, Hines had a profound influence on the further development of piano jazz (Collier, 1978, p. 93).

Duke Ellington (1899-1974) entered jazz history as the first significant jazz composer of the swing era. His deeper thematic content (the history of African Americans, questions of spirituality), use of new forms (suites, rhapsodies, concerts), departure from the three-minute recording standard, and new coloristic techniques in arrangement, including the introduction of the baritone saxophone to the big band, were innovations Ellington found intuitively as an autodidact. The maestro drew his ideas from the rich and original world of African American folklore. Ellington's piano style was equally original. It was as if he applied broad strokes to the canvas (in fact, researchers of Ellington's work draw such a parallel, since the musician was passionate about painting and created artwork). His piano playing could be Harlem stride in all its 'primitive' energy flowing descending passages across the keyboard, or striking chords.

In stark contrast to Duke Ellington's rich and complex pianistic style is the style of Count Basie (1904-1984) who apparently was the first exponent of the so-called minimalist style. Basie played very sparingly and economically. His piano part was a contrasting counterpoint to the big band's lush and dense tutti. In response to the driving riffs and energetic swing of the orchestra, Basie would play a few notes, sometimes an interval or chord, or a short phrase. The maestro always encouraged his colleagues to listen not to the notes, but to the pauses, and to use musical space economically.

Recall the Benny Goodman Orchestra (functioning from 1936 to the mid-1940s), known for its fragmented performance style, where the musical phrase typically starts on the third beat of the bar. In the process, characteristic features of jazz rhythmic were established, becoming one of the main distinguishing features of individual performance style—deliberately emphasised weak beats of Jay McShann's big band, even accentuation by Count Basie, the symphonic jazz of Stan Kenton and Woody Herman, which concluded the era by the mid-1940s.

It is evident that spontaneity plays a significant role in jazz improvisation, marked by unrestrained playfulness and freedom of musical expression. Improvisation and processuality, as inherent properties of jazz, become integral parts of an 'open' form of work, thereby any classical piece viewed through the prism of jazz idioms appears in a different light.

In jazz styles and directions that consistently evolved from the early 1940s of the last century, such as bebop, hard bop, modal jazz, and post-bop, the melodic material of the original theme often served merely as a pretext for improvisation. In such cases, only the logic of harmonic development and the architectural structure of the theme remained mandatory and unchanging. The rhythmic and intonational features of the melody of the theme were rarely used as material for improvisational variation. To this day, deliberate motivic development of the melodic potential of the original text remains the prerogative of only a few jazz musicians. Moreover, in performances oriented towards free jazz trends, the presence of an original thematic material may not be implied at all, and its possible existence does not exert any real influence on the development of the improvisational act, except for the sporadic observance of certain textural settings, the parameters of which may be embedded in the theme.

Piano jazz prior to the bebop era (1940s) exhibited a homophonic-harmonic texture, characterised by a predominant melody with accompaniment in a secondary role, serving merely to support the melody. Bebop redefined the role of the bass drum as a timpani-like instrument and the double bass with a continuous cymbal sound, providing a fundamental rhythmic base that anchored the orchestra's play, creating a 'heavier' sound effect.

The subsequent evolution of jazz rhythmic was marked by the emergence of rhythm and blues at the turn of the 1930s to 1940s, which absorbed the stylistic richness of classic pre-war blues and transformed it into a distinctive urban modification. During this period, Francis Belleu invented a drumming technique featuring a reverse drum beat—a sharp accentuation on the weaker beats and a deep hit on the stronger and relatively strong beats. Combined with a clear 12-bar (occasionally 8-bar) structure, this laid the rhythmic foundation for a call-and-response interaction between the soloist's riffs and the orchestra, characterised by the distinctive sound of the performer against a pausing band after briefly hitting the first note of the bar. A notable feature of jazz rhythmic later became the use of a simple ostinato melody in rhythmic variations.

In the 1950s, new trends emerged in piano jazz, associated with *cool jazz*. This style merged the best of swing and bebop and utilised academic music lexicon (Gioia, 2017, p. 209). Jazz performances began incorporating previously

unused musical instruments such as the flute, oboe, English horn, French horn, tuba, and mellophone. Musicians studied scores by Stravinsky, Ravel, Bartók, Hindemith, and Honegger; as a result of engaging with contemporary academic music, the melodic and harmonic language of jazz, as well as its arrangements, became more complex. The sound, dominated by brass winds, acquired a cooler tone (hence the term ‘cool jazz’).

Under this new aesthetic, pianists emerged with different approaches to sound. Notably, Bill Evans (1929-1980), referred to by critics as the ‘Chopin of jazz piano’ exemplified contemplative play. His lines were unhurried and soft, lyrical, and calm. His style was marked by an abundance of chordal texture, subtle and intricate harmonization, multiple undertones, elements of polyphony, melodies that flowed from the right hand to the left, and cross-rhythms—all contributing to his distinct and recognisable style. Evans revolutionised the piano trio by asserting the equality of instruments, transforming the bassist and drummer into independent, improvising participants in the creative process, unlike earlier configurations where the pianist, such as Nat King Cole, Oscar Peterson, or Erroll Garner, played a central role with the bassist and drummer as accompanying members.

Despite the common perception that musicians possess absolute freedom in their creative self-expression, each musician not only retains a conditional ‘self’ or a social schema for future improvisation but also possesses a rich arsenal of formative textural and intonational techniques necessary for constructing their musical statements. Berliner delves deeply into the complex interplay between musicians’ self-schemas, the music they perform, and the aspirations they associate with the musical context (Berliner, 1994, p. 12).

Thus, ‘classical’ jazz improvisation is a free artistic interpretation of the original theme, correlated with the interpretation of personal musical ideas (preconceived and spontaneous). This understanding of improvisational functionality applies both to the ‘spontaneous’ development of original (authored) thematic material, personally pre-composed, and to a more free, although schematically prepared, exposition of a jazz standard theme followed by inventive realization of its tonal-harmonic potential. The jazz interpretation of themes, taken as a basis for improvisation from the academic repertoire (‘jazzing the classics’ - a term by Winthrop Sargent), is by nature pre-adjusted (Sargent, 1946, p. 27).

Another equally important and interesting ‘line’ of development in 1950s piano jazz was baroque jazz. This term is used when pianists combine two traditions—jazz and classical. Baroque jazz, representing the practice of interpreting or jazzing music from the Baroque period, is associated with the work of ensembles such as the *Modern Jazz Quartet* (USA) and the *Play Bach Trio* (France), which included original quotations, used imitative polyphony, and melismatics within a jazz structure. The experiment initiated by the young pianist Jacques Loussier—performing the music of the great J.S. Bach in swing with jazz variations—was seen as a revolutionary step forward.

The types of jazz improvisation discussed relate to a type of constrained improvisation, as they are constructed according to specific rules. In the 1960s, a style of contemporary jazz music, *free jazz* emerged characterised by a departure from the principles of tonal organisation of musical material, traditional swing rhythmic, and blues chord sequences, based on the principle of total improvisation (Gioia, 2017, p. 402). Furthermore, free jazz is characterised by the absence of harmonic connection in the melody, heterogeneous rhythmic structure, and unpredictability in the development of the melodic line.

Clearly, piano jazz in the 1960s underwent radical changes compared to the 1950s. Intellectual and delicate performance based on European thought was replaced by fierce, expressive play, built firstly on the material of bebop and African American folklore; secondly, on the modal principle of improvisation; and thirdly, on the overthrow of established musical systems.

Jazz has followed a dynamic and eventful developmental path, giving rise to a new style each decade. The 1970s saw jazz evolve primarily under the influence of rock music (Gioia, 2017, p. 423). James Collier in his work *The Making of Jazz* noted that piano performance in jazz tended to gravitate towards European forms of music-making (1978, p. 4). This inclination likely stemmed from the serious traditions of the piano school established on the European continent, as well as from the homophonic-harmonic texture that allows for simultaneous playing of melody and accompaniment (Collier, 1978, p. 4-5).

However, the most striking event on the jazz scene of the 1970s was the emergence of ‘jazz-rock’ and ‘fusion’ styles. Jazz-rock appeared in the late 1960s as a result of the massive and impressive expansion of British rock onto the global stage, which inspired jazz musicians to begin experiments combining jazz and rock. Early pioneers included Miles Davis, Herbie Hancock, John McLaughlin, Billie Cobham, the Brecker Brothers, and Joe Zawinul. During this period, the first three legendary jazz-rock groups emerged—*Blood, Sweat & Tears* (1968), *Chicago* (1968), and *Earth Wind & Fire* (1969). Fusion (from the English word for amalgamation) crystallized from jazz-rock slightly later, in the early 70s. If jazz-rock is a blend of rock’s hard rhythmic pulsation with improvisation and a powerful brass section, fusion represented a mixture in varying proportions of jazz, rock, ethnic, and academic music. Groups such as *Mahavishnu Orchestra*, *Weather Report*, and *Return to Forever* undoubtedly epitomise fusion.

Certainly, there have always been pianists who managed to create an individual style of play: these performers, using many of the performance methods mentioned above, added unique, characteristic features: occasional absence of accompaniment (Earl Hines), transition of the melodic line from the right hand to the left and vice versa (E. Hines, A. Tatum, B. Evans), detailed harmonization at fast tempos (Art Tatum), metrorhythmic conflict between the right and left hands (Erroll Garner), and the transfer of keyboard techniques to piano technique (Chick Corea). In addition, many pianists (Oscar Peterson, Dave Brubeck, Ahmad Jamal, Chick Corea, Herbie Hancock, Keith Jarrett) aimed for versatility, using the entire arsenal of techniques, methods, and approaches, hence their style can be called combined. As a result of differing approaches, thinking, temperament, and artistic objectives, jazz pianists have developed numerous lines of evolution in this art form.

Thus, the main path of jazz development in the last third of the 20th century lay through intercultural interaction, the most significant results of which are achieved when in contact with cultures that have similar performance principles, one of which is the improvisational construction of musical material.

Jazz interpretation in the context of an 'open' composition

The understanding of text, as presented in the works of Umberto Eco is rooted in structuralist theory, although it differs from strict structuralism itself. It emphasises the importance of the playful element within the structure of a work and the value of the fundamental incompleteness of artistic form. Eco introduces the term 'open work' to denote the new qualities of a text. In his analysis of James Joyce's novel *Ulysses* Eco provides a detailed characterisation of this new type of text that exhibits properties of an 'open' artistic form:

Here everything moves in a primordial and disordered flow; everything is its own opposite; everything can collegate itself to all the others. No event is new for something similar has already happened; a *ricorso*, a connection, is always possible. If history is a continuous cycle of alternations and recurrences, then it does not have the characteristic of irreversibility that we are accustomed to confer upon it today. Rather, each event is simultaneous; past, present, and future coincide. But since each thing exists to the extent that it is named, this whole movement, this game of continuous metamorphoses can only happen in words, and the pun, the calembour, is the mainspring of this process (Eco, 1982, p. 64).

The Italian philosopher's observations dedicated to describing impressions of composition and dramaturgy in the novel reveal a tendency to establish the idea of a work as a flow. Indeed, for this work by Joyce numerous deviations from syntactic norms, unfinished sentences, various textual ruptures, and divisions are characteristic. Yet, at the same time there is a distinct musicality and internal expression conveying, according to the author himself, internal passions, impulses, motivations, and instincts inherently human. These characteristics are typical of the 'genotext' as understood by Julia Kristeva.¹

This notion aligns with the broader explorations of the 1970s-1990s aimed at exhausting the traditional 'author-work' schema and transforming the fixed text into a text-process, meaning a creative event. Jacques Derrida's theory designates such a method as 'deconstruction' where the work is interpreted not as the author's original creation but as a kind of 'construction' of original elements from which an infinite number of readings of one text are recreated.² According to the French philosopher the meaning of the text is unique with each encounter just as each deconstruction is unique every time. One of the characteristic features of deconstruction is distrust of the traditional version, which at first glance seems so natural. A new text is written as if on the margins of the old one, or the old one is inserted into its own textual fabric. This leads to situations of textual 'grafts', 'scions' where ultimately there is an infinite return to an even more primary, original text.

According to Derrida, it is always easy to find the first text – the classical text where the idea of presence predominates unreservedly. This first text according to the philosopher simultaneously contains traces of another text, different yet the same. However, Derrida notes it is impossible to reconcile these two texts in any way: their synthesis would only be achievable as a result of 'overcoming' their 'differences' (1978, p. 164). The second text in Derrida's view is merely a 'displaced resemblance' of the first (1978, p. 180). This 'displaced resemblance' is more akin according to the scholar's thought to a 'barely perceptible veil' (1978, p. 260). The gentle swaying of which through linguistic play in reading

¹ The terms 'genotext' and 'phenotext' were introduced by Julia Kristeva in her work *Semiotics* (1969) and later elaborated more thoroughly in her doctoral dissertation "Revolution in Poetic Language" (1974). Kristeva's attempt to look 'beyond language' to identify the 'pre-verbal' level of the subject's existence where the unconscious reigns supreme, on one hand, aligns with the general post-structuralist orientation towards dismantling monolithic sign systems, transitioning from the study of the structural level of language to pre- and extra-structural levels from meaning to the process of signification. On the other hand, it reflects a shift in her own interests from structuralist semiotics and linguistics towards psychoanalysis within the framework of what is known as 'semanalysis'.

² Jean Jacques Derrida uses the term 'deconstruction' in all three of his books: *Writing and Difference*, *Speech and Phenomenon*, and *Of Grammatology*.

can transform the ‘wisdom’ of the first text into the ‘comedy’ of the second. The existence of two texts within a single text provokes and conditions the transgression of the first (open) text into the hidden text.

Contending that any text is fundamentally unfinished and incomplete the French philosopher operates with the concept of ‘supplement’ indicating the foreignness of any addition to completeness (for instance, of one text to another) and simultaneously the necessity of this addition to achieve perfect fullness, and so on to infinity (Derrida, 1973, p. 88). The text ceases to possess substantial constancy; it becomes a constant reference to another, more original (possibly non-existent) text. In his own interpretation of Hegel’s dialectics, the French thinker argues that contradictions are fundamentally irreconcilable and, moreover, they are necessary conditions for any development (Derrida, 1978, p. 18).

Derrida notes that texts are open to much more radical multiplicity and differentiation of meanings. He starts from the premise that before any meaning or understanding interpretation always influences the functioning of writing (Derrida, 1978, p. 200).

In accordance with this understanding of language, interpretation for Derrida signifies a kind of criticism that he calls deconstruction. Following specific key concepts and words, it deconstructs centres and hierarchies present in text, demonstrating how they contingently organise the production of meanings. Deconstructive criticism is not only constructive but also simultaneously constructs something new, builds and reconstructs. However, it does not leave any previous subjects or meanings unchanged in its wake.

If we consider interpretation broadly as a variational epistemological strategy for working with a text, then deconstruction is one of them and can be called an interpretive strategy. However, in the case where we understand interpretation as a specific method of interpretation, deconstruction cannot be reduced to it; rather, it overcomes that method.

Therefore, deconstruction is a unique interpretation strategy. It is easy to notice that the postmodernist characterisation of the text aligns with the characteristics of jazz improvisation where the role of spontaneity, the element of unrestrained playfulness, and the freedom of musical expression are so significant. Improvisation and processualism as essential properties of jazz become inherent to the ‘open’ form of work in the postmodern era. Through the lens of jazz idioms any classical work will appear differently.

The phenomenon of piano improvisations in classical music

‘Jazzing the classic’ encompasses jazz interpretations of individual musical themes or entire compositions belonging to classical composers, as well as the tradition of incorporating elements of classical stylistics into jazz compositions (Sargent, 1946, p. 27). ‘The relationship between jazz and classical music has often been close—at times surprisingly so but is ultimately equivocal’, notes Terry Teachout (Teachout, 2000, p. 343). The engagement of jazz musicians with classical heritage as a source for reinterpretation and for creative transposition is a vividly expressed trend noted from the 1960s to the present day.

The first jazz adaptations of classical themes appeared in piano pieces by Jelly Roll Morton, who incorporated fragments of ‘Miserere’ from Act IV of Giuseppe Verdi’s opera *Il Trovatore*. The John Kirby ensemble uniquely interpreted Frederic Chopin’s *Etude in C minor, Op. 10, No. 12*, while Nat King Cole uniquely performed Sergei Rachmaninoff’s *Prelude in C-sharp Minor*. The further development of jazz art proceeded along the lines of jazz improvisations on themes from classical music, as well as arrangements (adaptations) of works by composers of the academic tradition for jazz ensembles and soloists.

This blending of genres highlighted the versatility of jazz musicians and their ability to reinterpret and transform classical compositions into the jazz idiom, enriching both genres and broadening the appeal and understanding of each.

The piano traditionally holds a prominent position in jazz. However, during the evolution of jazz music the roles performed by pianists underwent significant changes, piano playing techniques were modified, and the musical language was refined and transformed. (Taylor, p. 1975, p. 35). The role of the piano in jazz has undergone various metamorphoses, from solo performances aimed at entertaining the audience to participation in different group compositions on large concert stages.

The actual process of improvisation is based on performance activities which despite various semantic tasks have the same nature in all situations connected with the recreation of musical discourse through instrumental (or vocal) capabilities, that is with performance itself. When an artist interprets other artistic ideas encoded in musical notation showing their attitude towards them and thus revealing both the composer’s intentions and their own creative individuality the performer interprets themselves directly. It is important not to cross the line where rejection becomes possible, as listeners are inclined to compare jazz interpretations with the classical original in one way or another. As Frank Barrett notes: “Jazz players find themselves [. . .] creating interpretations out of potentially incoherent materials,

piecing together other musicians' patterns, their own memories of musical patterns, interweaving general concepts with the particulars of the current situation, creating coherent composite stories" (Barrett, 1998, p. 616).

The concept of a 'pattern' is widely used in musical and literary practices to denote genre and stylistic models that artists operate with in their works as quoted material. Listeners perceive sounds as music by selecting patterns to which they give consistent attention generating expectations about the music's development (Lora, 1979, p. 176). These models are perceived as integral units of artistic experience fixed by previous generations. It is precisely these patterns that constitute the 'metatext' of culture and the author's references to them determine the overall direction and content of an individual artist's work (Lora, 1979, p. 167). At the same time, the pattern serves as the formative framework of the flow of text, as it allows the author to build their own work based on already established models.

Umberto Eco writes about this when describing the nature of the creative process (cognitive situation):

As human beings we can sense only those 'togethernesses' that have significance to us as human beings. There are infinities of other togethernesses that we can know nothing about. It will be generally agreed that it is impossible for us to experience all possible elements in any situation, let alone all the possible interrelationships of all the elements. This is why, time after time, we end up relying on our experience as the formative agent of perception [. . .] In other words, what we see is apparently a function of some sort of weighted average of our past experiences. It seems that we relate to a stimulus pattern a complex, probability-like integration of our past experience with such patterns (Eco, 1989, p. 72).

The concept of pattern is closely related to jazz musicians and is productively used when it comes to updating the jazz language by incorporating new and diverse genre and stylistic models. Improvisation using patterns from professional (baroque, classical, romantic) music retains value as a means of significantly enriching and expanding the artistic possibilities of jazz. The improviser encounters patterns and motifs that eventually integrate into a shared pool of vocabulary elements and stylistic norms. Over time, these elements are absorbed and replicated as part of the improviser's style (Foreman, 2005, p. 83). 'The performance tradition comprises an everchanging kaleidoscope of patterns in which no two musical expressions are the same', also notes Laudan Nooshin (1998, p. 110-111). In this regard, each of the patterns used maintains its independence from others serving as a complete episode within the holistic improvisation. However, in postmodernist experimentation a different role is assigned to the pattern: it becomes a formative framework that allows for maintaining improvisational freedom within the intended 'hidden structure'.

Initially in jazz, the primary form of improvisation was collective improvisation that appeared in the 1950s particularly in free jazz experiments. It involves a group of improvisers who do not know each other and do not use common referent working together to create music (Canonne, 2013, p. 40-41). Improvisers make music together in a 'pure' improvisation setting where musicians have never played together before (Canonne, 2013, p. 41). The first type was prevalent in the early development of jazz specifically in the 19th century referred to as ornamental variation. The second type flourished in the second half of the 20th century. Furthermore, collective improvisation can be simultaneous or sequential meaning improvisation is 'passed on' from one musician to another.

The essence of jazz rhythm originated in African-American communities is defined by its many features. Samuel A. Floyd Jr. states:

calls, cries, and hollers; call-and-response devices; additive rhythms and polyrhythms; heterophony, pendular thirds, blue notes, bent notes, and elisions; hums, moans, grunts, vocables, and other rhythmic-oral declamations, interjections, and punctuations; off-beat melodic phrasings and parallel intervals and chords; constant repetition of rhythmic and melodic figures and phrases (from which riffs and vamps would be derived); timbral distortions of various kinds; musical individuality within collectivity; game rivalry; hand clapping, foot patting, and approximations thereof; apart-playing; and the metronomic pulse that underlies all African-American music (Floyd, 1995, p. 6).

Many jazz musicians combine the fundamental openness of form with the idea of a pattern. A notable example is the work of Brad Mehldau, a pianist who aims to create a 'jazz text'. In his blog sharing his thoughts on the composed trio *House on Hill* the musician notes:

The very condition that allows for expressivity implies its own limitation. The successful integration of composed and improvised music material has always been a challenge for me. It warrants a discussion of form, or more specifically, the dialectic between the fixed form of the composed music and the (ideally) unfixed content of the improvised music (Mehldau, 2006).

First improvisers in classical music

Music in its infancy was characterised by imitative and improvisational tendencies. Robin Dale Moore states that '...performers of European art music in previous centuries exhibited considerable interest in improvisation and

continued to consider it an important musical skill until at least 1840' (Moore, 1992, p. 61). A quintessential example of the highest artistic and technological level of such musical improvisation is the creative work of Johann Sebastian Bach. According to eyewitness accounts Bach could tirelessly and inventively develop his musical ideas contrapuntally for several hours guided by strict rules governing polyphonic composition (Vigran 2020, p. 13).

Bach astonished his contemporaries with his imaginative use of texture and mastery of form 'improvising' his chorale variations. Improvisation took two main forms during this period: accompaniment for choral singing and solo organ pieces performed during services. Chorale accompaniment required proficiency in harmony, counterpoint, and knowledge of chorale themes. It could range from simple harmonisation of the theme where each note is harmonised differently to complex contrapuntal compositions, exemplified by Bach's chorale treatments.

Performances by Wolfgang Amadeus Mozart and Ludwig van Beethoven were characterised by logical organisation and creative justification, as they improvised within the framework of classical norms for organising musical discourse. They created highly developed musical structures that required compositional order such as the sonata form and rondo.

Mozart, in his innovative approach to cadenzas, marked a departure from traditional use of repetitive passages and motifs, opting instead for the introduction of novel themes and interpolations characterised by distinct individuality, vibrant tonalities, and structured forms. The evolution of Mozart's cadenzas is evident, for example, in the transition from the concise, five-bar cadenzas found in the first movement of the *Eighth Piano Concerto* in C Major, K. 246 (1776), to the more developed cadenzas in his later piano concertos. These latter cadenzas evolved into expansive, inserted sections laden with virtuosic runs, strategically placed typically at the commencement or conclusion of movements. Moreover, they incorporated new thematic transformations and motifs that existed autonomously, enhancing both the structural complexity and the expressive capacity of the concerto form. This progressive transformation underscored Mozart's creative prowess and offered performers a vehicle to exhibit their interpretative acumen and technical proficiency.

Throughout history, evaluating creative potential—the ability to create music—has been widespread. Beethoven captivated audiences not only with his virtuosic piano skills but also with his compositions for which he transformed the instrument's sound and playing techniques.

Prior to Beethoven, cadenzas did not possess the dramatic content and thematic unity that would encapsulate the entirety of a work. Beethoven's approach to the cadenza in the first movement of the *Violin Concerto* in D Major, Op. 61, as arranged for piano (Op. 61a), appears revolutionary. This particular cadenza spans 125 bars against the 535 bars of the entire first movement and includes a part for timpani. This cadenza alone transforms the piano version of the *Violin Concerto* into something far beyond a mere mechanical transcription of the original. This innovative treatment not only enhances the structural and expressive dimensions of the concerto but also emphasizes the cadenza as a pivotal element in the thematic and dramatic development of the piece.

In various eras of European public performance audience priorities in evaluating artists changed: admiration for virtuosic instrument mastery, skill in spontaneous fantasy (improvising musical compositions), and expressive interpretations of masterpieces.

Jazz borrowed improvisation principles from ancient music. The experience of great improvisers like Georg Friedrich Handel, an unparalleled organist-improviser whose musical divertissements gained great fame during theatrical intermissions influenced jazz improvisation (Fisher, 2009). Romain Rolland writes in his monograph:

He [Handel] wrote straight off as he improvised, and in truth he seems to have been the greatest improviser that ever was. Whether extemporising on the organ at the midday services in St. Paul's Cathedral or playing the capriccios during the entr'actes of his oratorios at the Covent Garden—or improvising on the clavier in the orchestra at the opera, at Hamburg or in London [. . .] he astounded the connoisseurs of his time (Rolland, 1916, p. 116).

Musical improvisation in church services is essential due to the nature of the action, the dramaturgy of which is subservient to musical accompaniment. The improviser chooses what suits their skill and the situation.

The evidence of improvisations in London's Covent Garden theatre appears to be more intriguing where during intermissions of his operas and oratorios Handel made a habit of improvising on the organ which met with tremendous success (Rolland, 1916, p. 150). Presumably, these improvisations intrigued the audience to a much greater extent than the performances themselves. It is precisely the interaction with the audience that externally distinguishes improvisation from 'playing with the score'.

When we witness a musical performance, we are unaware of which moments are surprises for the performer and which ones are prepared. The musician could have memorised the music being performed and played it pretending to be an improviser. However, it is precisely the interaction with the audience that presents the composition in a vital manner and creates that feeling of 'creating on the spot'. Vocal embellishments contrary to common belief were rarely genuine improvisations but were notated by Handel in the scores and were constantly refined and elaborated upon following the principle of 'accumulating baggage'. These fantasies subsequently served as a source for his organ concertos. In organ

concerts, improvisational elements include solo organ fragments, cadenzas, and, most importantly, the control of the orchestra by the soloist-organist.

A similar phenomenon can be observed when listening to the concerts of jazz trumpeter Miles Davis's quintet in Europe. Throughout an extensive tour numerous recordings were made and released as a series of albums. Most of them feature almost the same program. By listening to the recordings in chronological order one can easily notice how successful phrases and ensemble combinations are utilised in subsequent performances.

Handel's propensity for borrowing stemmed from a distinctively cultivated and meticulously honed method of composition which frequently cantered on and flourished through transformative imitation. Given Handel's adeptness at elevating this approach to an art form he inevitably engaged in borrowing and reshaping musical material whether his own or others', more extensively than arguably any other composer in history (Murray, 2009, p. 1). Despite the fact that musical borrowing was a widely implemented practice, and notwithstanding Handel's adept utilisation of it, he stood alone as 'the only great composer to be open to English charges of plagiarism' (Buelow, 1990, p. 127).

Similarly, jazz performers gladly quote themes from their contemporaries and predecessors in their improvisations which is not considered plagiarism but rather carries the meaning of homage. For example, the jazz audiences between the 1930s and 1950s considered these songs 'part of the family' and when musicians quoted them the audience recognised them instantly forging a connection between the performers and the listeners (Smith, 2008).

Musicians of the 19th century masterfully utilised complex techniques of polyphonic organization of musical texture improvising in genres such as *ricercare* and fugue. Frederic Chopin and Franz Liszt created romantic improvisational fantasies at the highest level of artistic-structural perfection and emotional-imagistic realisation of creative intent. When performing on stage they astonished audiences with their technique, innovations, and creative ingenuity. Meticulously crafted, recorded, and published masterpieces of the Romantic era coexisted with improvisational compositions: variations, transcriptions, paraphrases. By the beginning of the 20th century only the concept of 'cadence' remained which is a prepared and pre-learned solo by the performer. This phenomenon attests to colossal rehearsal preparation based on creative understanding of intonational-textural settings that organise the process of musical-linguistic expression.

Moreover, it is necessary to note that many renowned composers of past epochs preceded the actual compositional process with improvisational music-making finding in it not only intonational 'sketches' for the future sonic embodiment of their dramatic plans but also the logic of textural design of certain musical intentions. And this seems logical since in the improvisational-performative 'sensation' of texture endowed with various functions (spatial-coordinating and form-generating) all constructive means and methods of organising musical texture acquire a special artistic meaning. Texture in jazz piano is not only the most important means of shaping the sonic texture of improvisation but also one of the key conduits and catalysts of the interpretational principle.

Therefore, professional jazz piano improvisation represents a unique form of performer-composer artistic activity. The impetus for this activity lies in a core of simultaneous meaning, synthesising the improviser's original authorial ideas with the objective musical-linguistic conditions of the thematic material, facilitated by the effectiveness of pre-established textural settings.

The parameters of these preliminary textural settings, along with specific artistic-technical conditions of the thematic material and the improviser's personal (both preconceived and spontaneous) musical concepts form a complex musical-semantic complex embodying a multi-dimensional 'primary object'. The material-sonic and figurative content of this object serves as the basis for artistic interpretation in the improvisational process. The texture of the improvisation itself, as a system of organising the corresponding expression of musical discourse resulting from intra-musical composition realised through a complex psycho-physical mechanism of tactile-kinetic connection with the instrument becomes an important means of artistic interpretation.

The cult of the performer-interpreter is a relatively recent historical phenomenon. In the second half of the 19th century performer and composer were inseparable, and composers impressed listeners with the authorship of their works performing as their interpreters. No matter how great the abilities of the performer are, how diverse the individual emotions of the artist-interpreter, or how widely differing are the various styles of playing and interpretation of the composer's ideas; any valuable and artistically justified concert performance requires from the artist the most careful and deep penetration of the composer's ideas and emotional intentions (Feinberg). The interpreter must present the composition to the listener as an undistorted whole, and he should see this as his first and foremost artistic goal (Feinberg).

A similar phenomenon exists among jazz musicians. They gather during their leisure time and engage in musical activities for their enjoyment. Such gatherings are known as 'jam sessions'. These sessions provided a place for musicians to experiment artistically as during collective improvisation the most interesting ideas are born including vocal-poetic improvisations (Williams, 2015, p. 112). Improvisation began to be valued in jazz when this music found

itself outside the realm of entertainment genres and commercialisation. The uniqueness of the unfolding event ‘depends on the individual qualities of each musician’. This refers not only to the ability to improvise but also to timbre, phrasing, musical inventiveness, and a predilection expressing the individuality and identity of the improviser. Thus, a specific improvisation (even if later recorded or captured by other means) is inseparable from the specific performer who created it (Dyson, 2007, p. 156).

Masterpieces of music classics in jazz interpretation

Until recently, classical musicians’ involvement in jazz remained minimal and lacked a complete fusion of jazz and classical music. However, evidence of such fusion emerged in works like Aaron Copland’s *Clarinet Concerto*, Igor Stravinsky’s *Ebony Concerto*, Claude Debussy’s ‘Golliwog’s Cakewalk’ from *Children’s Corner* and Eric Satie’s ballet *Parade*. Nevertheless, one of the primary trends in contemporary jazz piano is the integration of elements from both jazz and classical music traditions.

In classical jazz, improvisation involves transforming a standard theme before the audience. It is believed that true jazz always entails catharsis characterised by complete dedication during performance. Both musicians and listeners experience a state that closely resembles a religious encounter during such musical moments. The foundation of any composition lies in rhythm, serving as a backbone to other elements of performance. Rhythm typically involves shifting strong beats and accents making it crucial for musicians to constantly feel these rhythmic elements during performance. Solos are also improvisational.

Prepared improvisation is structured around a given theme fitting into a 12- or 16-bar framework. The original theme undergoes melodic transformation while harmonically remaining intact. Such a theme in jazz is referred to as a standard. Melodic alterations of the theme are achieved using harmonic techniques such as altering notes, reinterpreting chord functions, and chord suspensions.

In seeking answers regarding the concept of a ‘fixed form’ Brad Mehldau delves into the study of various musical traditions, particularly the works of classical composers whose compositions, in his opinion, possess a dual nature displaying emotional spontaneity within a clearly defined structure. For instance, Mehldau examines the music of late Romantics, notably Johannes Brahms. He acknowledges the evident freedom of expression within a rigid framework in their works:

One reason that Brahms is such a model for me is the way he straddles two epochs. He was a master of counterpoint, with its strict rules, yet his music expresses ardent, immediate emotion that we associate with the free flights of romanticism. The Sturm und Drang in his music is tempered by the rigor of its structure. He is fully a child of his time yet reached back to an earlier epoch for inspiration. Bach’s music was the apotheosis of that epoch.

The musician emphasises that the contrapuntal texture of Brahms’s music may offer a solution to the issue of ‘fixed form’ in jazz. However, it does not address the problems of ‘unfixed’ content. The method chosen by Mehldau is evidently conceptually akin to postmodernist notions of the pattern as a ‘theme with variations’. In situations of collective improvisation requiring a rigid structure, Mehldau ‘coordinates; the actions of all participants through a hidden structure, where polyphonically unified diverse metrorhythmic pulsations serve as the underlying framework. This phenomenon referred to as polymeter forms the foundation for the construction of collective improvisations by individual soloists.

The jazz harmony is ‘diluted’ to ensure that accents signalling a new chord within the theme’s meter, contrast sharply (syncopate) with the accents of the basic metric framework. Thus, both the soloist and the accompanists always have a choice between two metric spaces, that is, the opportunity to utilise the ‘gifts’ of hidden polyphony provided that at least one member of the trio marks the beats of the ‘basic’ meter. In accordance with jazz tradition the role of the soloist periodically transitions from one to the other.

The rigid polymetric structure serves as a distinct pattern within which each participant in the improvisation has the opportunity for free expression. Examples of such compositions include Mehldau’s *Countdown*, *50 Ways to Leave Your Lover*, and *Black Hole Sun*. The author’s variable composition directs the improvisation of performers and organizes the sound, but it is scarcely reflected in the text. Unlike traditional compositions, this composition does not have a single defined connection between elements but rather a multitude of possible connections.

In the piano arrangement of Nikolai Rimsky-Korsakov’s *Flight of the Bumblebee* by the Polish jazz composer and pianist Konstantin Vilensky I will attempt to identify the changes that have occurred in the piece’s intonational, tonal-harmonic, metric-rhythmic, textural, and structural organisation. For a more precise analytical observation I will choose not the orchestral score of *The Tale of Tsar Saltan* as a reference point, but the concert arrangement of *Flight of the Bumblebee* for piano by pianist Lev Oborin.

It is commonly accepted that the uniqueness of jazz music is conditioned by its metric-rhythmic, tonal-harmonic and other features. One might assume that the jazz character applied to Rimsky-Korsakov's music would primarily bring about fundamental shifts in its metric-rhythmic organisation, however, this did not occur. The explanation lies in the programmatic content of the classical piece and the specific thematic material derived from it. The absolute uniformity of the sixteenth notes intended to convey the monotonous buzzing of the flying insect cannot be disrupted without compromising the recognisability of the source material. Only in the accompanying layer of the musical fabric can occasional traces of jazz be found: the shifting of the metric accent to the weak beat shown in Figure 1, a characteristic rhythmic figure with variations in the intra-motivic accentuation (bar 50) in Figure 2. However, the main 'jazzifying' factor in the metric-rhythmic organization of Rimsky-Korsakov's piece lies in the replacement of duple meter with a quadruple meter foundation—a substitution that once marked the emergence of jazz.

Figure 1. Nikolai Rimsky-Korsakov, *Flight of the Bumblebee* (piano arrangement by Konstantin Vilensky), bars 3-10.

Figure 1. (a): Nikolai Rimsky-Korsakov, *Flight of the Bumblebee* (piano arrangement by Konstantin Vilensky), bar 22.

In the intonational realm of the piece *Flight of the Bumblebee* minimal changes are observed. It is possible to note a slight 'adjustment' in the pitch contour in the exposition and developmental sections of the form and a more noticeable alteration of the melodic pattern in the recapitulation. In bars 51-57 shown in Figure 3 Vilensky boldly departs from the intonational 'framework' of the theme approaching free improvisation 'on the occasion'.



Figure 1. (b): Nikolai Rimsky-Korsakov, *Flight of the Bumblebee* (piano arrangement by Konstantin Vilensky), bar 35.



Figure 2. Nikolai Rimsky-Korsakov, *Flight of the Bumblebee* (piano arrangement by Konstantin Vilensky), bar 50.

Figure 3. Nikolai Rimsky-Korsakov, *Flight of the Bumblebee* (piano arrangement by Konstantin Vilensky), bars 50-58.

More significant changes are evident in the harmonic structure of Rimsky-Korsakov's piece. The place of dominant triads and their inversions in the source material is occupied by consonances consisting of fourths and tritones (polychords). At the same time, Vilensky does not 'overload' the harmonic fabric preferring triadic or quadric chords. The technique of chord progression often appeals to purely jazz traditions. Examples include the resolution of more dissonant chords into less dissonant ones (bars 58-59) or the 'chromatic glide' of identical in structural terms consonances, reminiscent of the notorious 'barbershop harmony'³ (bars 10-11) shown in Figure 4.

³ Technique of harmonic accompaniment of the melody, based on parallel chromatic motion of voices when connecting chords (primarily seventh chords).



Figure 4. Nikolai Rimsky-Korsakov, *Flight of the Bumblebee* (piano arrangement by Konstantin Vilensky), bars 58-59.



Figure 4. (a): Nikolai Rimsky-Korsakov, *Flight of the Bumblebee* (piano arrangement by Konstantin Vilensky), bars 9-14.

Harmonic ‘signs’ of jazz also include simultaneous (or sequential, but over a narrow time span) sounding of low and high degrees, reminiscent of the ‘stride style’ developed by jazz pianists to reproduce characteristic ‘blue tones’ on the piano (bars 55-56).

Noticeable deviations from the original also occur at the textural level. This includes changes in the register of the theme doubling the melodic line in the fifth or octave and introducing additional voices that densify the musical texture. Particularly noteworthy is the use of textural patterns typical of the stride piano style in the recapitulation.

It should be noted that the piano texture of the jazz arrangement appears more saturated, virtuosic, and rhythmically diverse compared to the classical version. The range coverage widens—both in vertical and horizontal dimensions. Spatial boundaries, delineated by extreme voices, sometimes span up to five octaves. Thematic and figuration material is occasionally distributed between the left and right hands (bars 12, 32-37) in Figure 5. Leaps to wide intervals, diverse figurations and passages, chordal arpeggios, intricate finger technique, rapid tempo progressing even faster toward the concluding point with *Piu mosso*—all these correspond to the competitive spirit inherent in jazz, which closely aligns jazz with the categories of circus, acrobatics, equilibrium, and sports.



Figure 5. Nikolai Rimsky-Korsakov, *Flight of the Bumblebee* (piano arrangement by Konstantin Vilensky), bar 12.

The image shows a piano score for the piece 'Flight of the Bumblebee' by Nikolai Rimsky-Korsakov, arranged by Konstantin Vilensky. The score is divided into four systems of music. The first system shows a treble clef with a melody and a bass clef with a more active line. Dynamics are marked as *ff* and *simile*. The second and third systems continue the complex, rhythmic texture. The fourth system shows a change in tempo to *più mosso* and a dynamic of *mp*. The piece is in 4/4 time and features a complex, rhythmic melody in the right hand and a more active bass line.

Figure 5. (a): Nikolai Rimsky-Korsakov, *Flight of the Bumblebee* (piano arrangement by Konstantin Vilensky), bar 31-38.

The changes observed at the structural level of the analysed composition indicate a deliberate tendency towards dynamizing the form. For instance, the total bar number in Lev Oborin's arrangement is 170 in a 2/4 meter, while Vilensky's transcription consists of 65 bars in a 4/4 meter resulting in a temporal ratio of 4:3. Reductions are made in the exposition and developmental sections: 144 bars in the classical version and 62 (in 4/4) in the jazz rendition. Conversely, the recapitulation section is expanded (56 and 68 bars, respectively).

However, the main focus lies not merely in a simple arithmetic calculation of bars. The compression of the form is achieved through several factors: the exclusion of certain themes and sections, the deliberate tonal motion, and the tempo acceleration in the recapitulation which in combination with dynamic intensification 'models' a special quality inherent in hot jazz commonly referred to as 'drive'. In Oborin's concert arrangement musical material from both scenes of Act 3 of Rimsky-Korsakov's opera *The Tale of Tsar Saltan* is utilised.

Thus, the comparison of the piano arrangements of Rimsky-Korsakov's *Flight of the Bumblebee* by Oborin and Vilensky allows for the conclusion that the 'translation' from the academic 'language' to jazz is achieved through significant 'shifts' at all levels of the musical whole. However, the degree of transformation varies. In this case, the clearly jazz interpretation of harmony and texture is offset by the preservation of classical norms at the intonational and metrorhythmic levels. As for the form, while retaining the typical rondo structure the customary proportions of sections for academic music are disrupted, and the characteristic rhythmic-dynamic profile equilibrium of the rondo composition is overcome.

Let's delve into another instance of 'jazzing up classical music': Antonin Dvorak's Humoresque (op. 101, no. 7) in Art Tatum's transcription. The popular piece by the Czech composer becomes the raw material for the pianist serving as an impetus for inspired jazz improvisation. If in Vilensky's arrangement of the *Flight of the Bumblebee* there were

more or less significant deviations from Rimsky-Korsakov's original, while Tatum's *Humoresque* should be regarded as a transformation of the classical source into a specific jazz composition.

The attention is drawn to the acceleration of the tempo: Dvorak's *Poco lento e grazioso* becomes *Allegro vivace* in Tatum's rendition with frequent rubato (stretches or compressions of durations used to present the theme). In the fanciful melodic movement, the contours of the borrowed theme are sometimes distinctly heard, while other times they are only vaguely discerned amidst various textural lines. Tatum layers Dvorak's thematic material with common motion patterns typical of piano jazz adorning it with trills, mordents, scale-like and arpeggiated figurations, and punctuating individual phrases with passage inserts. A new appearance is given to classical themes by the phrasing, which differs from the original.

Another 'jazzifying' factor in Dvorak's piece is its specific metrorhythmic structure. The entire second half of Tatum's improvisation is steeped in a swing manner, completely transforming the classical music material in its genesis. The harmonic solution of the jazz arrangement is characterised by a significant complexity of chord voicings (multi-voiced soft dissonant complexes) while preserving the functional backbone of the themes.

The 'decorative-processing approach' to the original musical material entails a textural transformation of Dvorak's sonically exquisite *Humoresque*. Clearly delineated monophonic lines occasionally supported by third-sixth doublings are replaced by chordal layers, to which additional textural voices are added. Virtuoso passages filling the gaps between phrases expand the range of sound from deep basses to high ringing registers. The wide application of complex piano performance techniques lends concert brilliance and stage effectiveness to jazz improvisation. The form of the classical source material has also undergone changes. In Dvorak's composition, it follows a complex three-part structure with a shortened recapitulation:

A C A
a b a c c a b

Tatum adds three additional sections – A C A - to the existing ones, thereby bringing the structure closer to a rondo:

A B A C A B (+) A C A

However, starting from the third presentation of the main theme (A) the change in metrorhythmic (the emergence of swing) and textural (stride piano) characteristics delineates a clear boundary, dividing the entire composition into two stanza-variations. The 'watershed' between them is highlighted by extended improvisation on passage-figurative material. Another zone of free improvisation precedes the final presentation of the main theme, enhancing its concluding function. As a result, a coherent composition is achieved 'adjusting' some asymmetry in the structure characteristic of Dvorak's piece:

Introduction A B A C [Interlude] A B A C [Interlude] A

Overall, Tatum's rendition of Dvorak's *Humoresque* demonstrates a radical 'reharmonisation' of the classical source material. Changes have occurred at all levels of the organisation of the whole which has resulted in a different status for the analysed version. It is not so much a jazz arrangement of a classical piece as it is a jazz musician's improvisation on material borrowed from the realm of academic art.

Art Tatum (1909-1956) is best known for fast blues shouted over a string rhythmic accompaniment- a boogie piano or a riffing band (Collier 1978, p. 120). He can be regarded as a successor to the traditions established by Earl Hines. Elements of blues and stride piano, along with rapid, fluid transfers between hands, are reminiscent of Hines. However, Tatum also possessed distinct individual characteristics. As an exceptional harmonizer, he managed to make chord substitutions nearly on every beat at considerable tempos without losing the swing, thereby enriching the harmonic texture of his performances. Tatum's style was so self-sufficient that it did not require a rhythm section; the maestro himself replicated all necessary musical functions: bass line, accompaniment, and various fills.

One widely known example of stylising Johann Sebastian Bach's music in jazz piano is George Shearing's composition *Get off my Bach*. The title itself indicates a special attitude of the jazz pianist towards the German composer and his desire to assert the right to his own interpretation (and perception) of Bach's music. Shearing's composition does not contain direct quotations from Bach's works; it is a kind of 'work in the style of', akin to the well-known technique of neoclassical composers. In this case, the 'model' is Bach's two-voice inventions. Almost throughout there is a graphically clear interaction of melodic lines.

Only in the middle section does the transparent two-voice texture give way to purely jazz block chords. However, the quality composition of these chords (minor seventh, diminished seventh chords and their inversions) does not contradict

the harmonic norms of Bach's era. The melodic and rhythmic levels of organisation in Shearing's piece (harmonic or textural) are within the 'sphere of influence' of Baroque music.

Alongside such stylistically neutral elements as even movement in eighth and quarter notes or scalar melodic lines, there are also at the core of the stylistic system of Bach's music complementary rhythms, diatonic and chromatic sequences, melodic progressions associated with the interval of the diminished seventh. One cannot fail to mention Bach's specific final cadence – the conclusion of the minor piece with a major third in one of the inner voices. In the musical notation only syncopations on strong beats are reminiscent of the 'jazz style'. However, the author's note emphasises that the performance must convey a sense of metric pulsation – an imaginary 'support' from the rhythm section. The composition of the piece is as follows:

Introduction (8 b.) + A (8 b.) A (8 b.) B (8 b.) A (8 b.) + Interlude (12 b.) + A (8 b.) + Coda (9 b.)

The structural core of the composition comprises a typical jazz song form with a bridge (AABA) to which a 12-bar section in the spirit of free improvisation is added followed by another reprisal of the main theme. The entire form is framed by identical material in the introduction and coda. However, Shearing's composition can also be interpreted from the perspective of academic musical forms: the fourfold presentation of the main theme alternating with new musical material indicates signs of rondo structure.

George Shearing (1919-2011), the composer of the enduring jazz standard *Lullaby of Birdland* introduced to pianists the technique of 'locked hands' which involves playing block chords. As a skilled improviser, Shearing easily adapted to any performance style. Interestingly, he incorporated guitar and vibraphone into his ensemble, featuring notable musicians such as Toots Thielemans on guitar, and Cal Tjader and Gary Burton on vibraphone at different times. This incorporation of guitar and vibraphone enriched the textural and harmonic diversity of his group, showcasing Shearing's innovative approach to jazz ensemble configuration.

Thus, jazz imitation of classical stylistics, as well as jazz treatment of genuine classical works, involves the interaction of elements from both jazz and classical music on various levels of organisation. Identifying individual linguistic elements (jazz or classical), assessing their quantitative relationship, identifying levels and forms of interaction, and analysing the qualitative results of synthesis are the main stages in the study of examples of 'jazzed-up classics'.

Pyotr Tchaikovsky's works in jazz arrangements

What are the methods of 'jazzifying' classical music? How is the 'translation' of classical stylistics into jazz achieved? Let us examine how the most renowned works of Tchaikovsky have been further developed by representatives of the jazz establishment. Despite the disparity of eras, his music continues to thrive, receiving ever-new interpretative readings within the multifaceted culture of global jazz.

Among the swing era pianists (Mel Powell, Daniel Sullivan, Teddy Wilson, Stacy Dillard, Marvin Ash), Duke Ellington stands out as the first significant jazz composer. Ellington intuitively embraced innovations such as a deeper thematic content (African American history, spiritual issues), the use of new forms (suites, rhapsodies, concertos), departure from the three-minute standard of sound recording, new coloristic arranging techniques, and the introduction of the baritone saxophone into the big band ensemble. Ellington's music captured the essence of life in the black community reflecting the spirit humour and struggles of African Americans during a time when black artists faced challenges in the industry (Current, 1974, p. 171).

Equally original was Ellington's piano style. He seemed to apply broad strokes to the canvas (Ellington scholars draw such parallels because the musician was interested in painting and created artworks). His piano could be Harlem stride in all its 'primitive' energy flowing descending passages across the keyboard or bold chords. Throughout his career Duke Ellington's piano performances were a significant part of his orchestras where he led many famous sidemen who contributed to the unique sound of his music (Current, 1974, p. 171).

In 1960 Duke Ellington and Billy Strayhorn turned to Tchaikovsky's *Nutcracker Suite*. Lacking the childhood reverence for the great classic they approached Tchaikovsky's music primarily as a source of familiar melodiousness for mass audience appeal which they arranged in a vibrant swing style relying on the talent and recognisable individual tone colour of the jazz big band soloists. Overall, reviewers have struggled to grasp the motivation behind Ellington and Strayhorn's decision to reinterpret music from the classical repertoire (Calenza, 2011, p. 2). This trend of negative evaluations regarding the Ellington and Strayhorn adaptations persists in jazz scholarship. For instance, Max Harrison characterised Ellington's treatment of Tchaikovsky as 'contemptible manipulations' describing them as 'grotesque assaults on major and minor European masters' (Harrison, 1993, p. 393). Walter van de Leur also offered a critical assessment of the *Nutcracker Suite* despite acknowledging that Strayhorn dealt mostly with his adaptations of Tchaikovsky (Leur, 2002, p. 139).

Amidst my analysis, it becomes a task to discern the discrepancies between the jazz rendition and its classical

antecedent. Notably, we can observe a departure from the sequence of movements, a departure compounded by the composer's own non-conforming arrangement in relation to their original placement within the eponymous ballet. Therefore, this difference is purely external and does not affect the overall dramaturgy when applying the well-known principle of musical material contrast.

Tchaikovsky's 'Waltz of the Flowers' is a classic example of theatrical waltzes. The composer employs standard musical language features of this genre: a three-part structure, triple meter rhythm, emphasis on the accompaniment with a strong beat, introduction containing the main motifs of the main theme, and coda. The main key of the movement is written in the key of D major.

The 'Waltz of the Flowers' comprises a total of four themes (two in each part). The first theme unfolds with a horn passage over the tones of the tonic triad.

The form of the Waltz, or as it was renamed to the 'Dance of the Floreadores' in the arrangement by Ellington and Strayhorn⁴ is somewhat simplified, although the rondo structure is easily discernible. The arrangers intentionally omitted the C-minor episode which is full of expression and poignant personal beginnings - it seems that it did not fit into the overall 'playful' concept of the suite.

The vibrant introduction performed by the big band is strikingly different from the original - the waltz meter is changed to a four-beat one, and of course, swing is vividly expressed. The score of the introduction includes hi-hats, bass, exchanges between soloing instruments and sections, trombone with a mute, clarinet, trombone, baritone saxophone, the performance of the main thematic element by the entire orchestra (big band) with bright rhythmic accents.

The first theme of the waltz is entrusted to the solo tenor saxophone, engaging in a dialogue with the trombone improvising on the pauses with a mute, clarinet (in the second sentence), and the replies of groups of instruments. The second theme, however, is performed by the violin section. It consists of exchanges of descending motifs in the middle register with triplet passages in the upper register.

The American musicians present the material of the second waltz theme not by soloists, but by a group of saxophones and clarinet. In the cadenza attention is drawn to the vivid exchange between the brass and the saxophone group.

Tchaikovsky's *third theme* is performed by flutes and oboes with the melody's foundation being an ascending, gradual motion with a weak beat ending in a descending, leaping resolution.

In the jazz interpretation by the Americans the development of the third waltz theme is handled by a solo trumpet without polyphonic responses from other participants in the 'game' against the backdrop of harmonic pedals from the saxophone group. In the second phrase, the big band joins followed by solo saxophone phrases, glissando trombone introducing a playful effect and jovial communication. The main theme returns this time with trombone leading the solo improvisation echoing with short tenor saxophone phrases later engaging in dialogue with the improvising clarinet against the backdrop of percussion and bass. Once again, the second waltz theme is heard with trombone and clarinet continuing their 'conversation' intermittently interrupted by orchestral 'packs'. Next comes the introduction material: the main thematic element of the waltz is played alternately by the muted trombone, clarinet, trombone, and baritone. And a brief coda performed by the big band.

Tchaikovsky's *fourth theme* serves as the lyrical centre with the melody written in a romance style, sounding in the violas and cellos.

One of the most popular jazz arrangements of the 'Waltz of the Flowers' is performed by Yuri Markin. In this version the original key is changed to E-flat major, the meter becomes duple (4/4 time signature), and only the first theme of the original composition is retained in the extreme non-improvisational sections.

In addition to the meter change, the rhythmic presentation of the theme is altered. In the arrangement the main melody is syncopated due to the introduction on the weak beat and the use of the rhythmic figure quarter note followed by eighth note. Thus, the piece loses the metrorhythmic characteristics of a waltz. Furthermore, the structure of the theme is shortened: four-bar phrases are compressed to two bars shown in Figure 6.

The harmony of Markin's jazz version of the 'Waltz of the Flowers' is based on standard jazz progressions. For example, the presentation of the main theme (section 2) begins with an embellished turn-around: I-VI-II-V7-I (Eb-Cm-Fm-Bb7-Eb). This is followed by an extended turn-around utilising the backdoor progression of the tonic: VI7-VIIb9-V7-I-IV-III-VI (Cm7-Db9-Bb7-Eb-Ab7-Gm7-C7). The third section is represented by turnarounds IV-v in two variations: II-VII-III7-VI7 and II-V.

⁴ Ellington and Strayhorn employed predominantly satirical titles for their *Nutcracker Suite*, such as 'Toot Toot Tootie Toot', 'Peanut Brittle Brigade', 'Sugar Rum Cherry', 'Volga Vouty', 'Arabesque Cookie' etc.

Figure 6. Pyotr Tchaikovsky, *The Nutcracker Suite* (piano arrangement, original), bar 34-42.

Figure 7. (a): Pyotr Tchaikovsky, *The Nutcracker Suite* (piano arrangement by Yuri Markin), bars 8-11.

The following two sections of the piece (sections four and five) are based almost entirely on the same harmonic progressions as sections two and three, except for the transposition of section five up a tone from its initial presentation in section three.

Figure 7. (b): Pyotr Tchaikovsky, *The Nutcracker Suite* (piano arrangement by Yuri Markin), section 3.

It should be noted that the main harmonic framework of Markin's adaptation remains consistent with Tchaikovsky's original 'Waltz of the Flowers' replicating the foundational harmonic progressions of each section of the presented theme.

Sergei Zhilin, on the other hand, draws inspiration from Markin's interpretation in his jazz arrangement. The main theme in Zhilin's composition is assigned to the piano. A notable feature of his arrangement structure is the inclusion of a second improvisational section.

One difference between Zhilin's arrangement and Markin's version is the utilisation of not only the first theme from the original work. The second and fourth themes appear in the first improvisational section of Zhilin's arrangement. They undergo the same alterations in the key signature and meter as the first theme.

The third theme is applied by the arranger in the second improvisational section. It is worth noting that this arrangement approach closely aligns with the original wherein Tchaikovsky provides an elaborate coda after the main sections.

Another technique that is absent in Markin's adaptation but employed by Zhilin is the presence of an extended introduction and conclusion echoing Tchaikovsky's original version with some exceptions, such as key changes.

Drawing on Markin's adaptation, another jazz musician Alexei Kruglov forms the basis of his arrangement. Kruglov's arrangement is written for a quartet comprising saxophone, electric guitar, bass, and percussion. The saxophone carries



Figure 7. (c): Pyotr Tchaikovsky, *The Nutcracker Suite* (piano arrangement by Yuri Markin), section 1.

the main melodic line. The arranger retains the tonality, harmonic framework, metrical organisation, and structure of Markin's version. However, there are significant differences.

Firstly, Kruglov incorporates not only the first but also the second and third themes from the original syncopating their rhythms and changing the meter to duple meter. Additionally, the arranger preserves Tchaikovsky's concept and uses saxophone-guitar interplay during the development of the second theme. The improvisational section is more expanded incorporating both the first and second themes of the Waltz. A distinctive feature of this arrangement is the percussion solo at the conclusion of the piece.

Another jazz rendition of the 'Waltz of the Flowers' is the arrangement and adaptation by Alexander Maslov which remains closely aligned with Tchaikovsky's original composition. The musician preserves all four themes of the 'Waltz of the Flowers' from the original version maintaining the original key D minor and the meter and rhythm of the piece: 3/4 time signature, steady rhythm with emphasis on the strong beat. The improvisational section of his jazz arrangement is constructed around motifs from the second theme of the Waltz.



Figure 8. Pyotr Tchaikovsky, *The Nutcracker Suite* (piano arrangement, original), section 2.

The arranger primarily focuses on harmonic alterations modifying the original harmonic progressions by incorporating jazz chords, such as harmonies with sixths, added tones, tritone substitution substituting the tonic with VI and III and incorporating improvisational passages using jazz modes into the thematic material. The piano plays a key role in the arrangement.

Based on the above it can be concluded that the main changes in all the examined arrangements occur in the harmony of the original. Typical jazz music progressions and structures are incorporated. Additionally, all arrangements shorten the form (reducing the length of the introduction and coda, compressing sections of the original composition). However, Sergei Zhilin and Alexander Maslov maintain introductions and codas close to the original which is not present in Alexei Kruglov's arrangement and Yuri Markin's version.

All performers include three or four themes from the original but do so in different ways. Maslov and Kruglov incorporate Tchaikovsky's main themes into non-improvisational sections (Maslov uses all four original themes, while Kruglov omits the fourth). In contrast, Zhilin only uses the first theme in these sections, incorporating the remaining three into the improvisation (only the first theme is used in the main sections by Markin).

The meter changes in two arrangements based on Markin's jazz version. Here, the time signature changes from 3/4 to 4/4, and the theme becomes syncopated deviating from the smoothness of the original waltz genre. Nevertheless, the melodic line of the original is preserved in all examined versions.

The Ellington and Strayhorn version is markedly distinguished by its musical language and orchestration. All

components of the jazz idiom can be observed in the sound of this composition: the significant role of the rhythm section, swing feel, the specificity of the sound of certain instruments and the entire orchestra (big band), distinctive phrasing, and characteristic performance nuances. It is important to note the polyphonic texture, the interplay between solos and tutti passages, and the characteristic big band ensemble playing.

It is noteworthy that in Kruglov's arrangement there are improvisational sections for most ensemble members, including the percussion, and there are interplay passages between instruments which brings Kruglov's version closer to Tchaikovsky's orchestral version. In the other arrangements only one instrument of the ensemble (the piano) stands out prominently while the others serve as accompaniment. Thus, these versions are more akin to piano arrangements of 'The Flower Waltz' rather than its original orchestral version. Improvisers create their own new vocabulary when a new system of thought arises. Mastering this language enables one to express their own thoughts effectively.

Sergei Zhilin arranged *The Seasons* for a trio ensemble consisting of piano, double bass (or bass guitar), and drums. In 'April. Snowdrop' the arranger draws upon Yuri Markin's arrangement which preserves the original key B flat major and melody of Tchaikovsky's April theme. Among the alterations it is notable to mention the change in the register of the main theme in the second phrase of the first section, as well as the substitution of certain notes with enharmonically equivalent ones presumably done to align with the harmonic and modal framework of the jazz arrangement.



Figure 9. Pyotr Tchaikovsky, *The Seasons*, 'April. Snowdrops' (piano arrangement by Yuri Markin), bars 17-21.



Figure 9. (a): Pyotr Tchaikovsky, *The Seasons*, 'April. Snowdrops' (original), bars 9-12.

The resemblance to the original is also evident in the arrangement's form maintaining a three-part structure with an improvisational section in the middle. Zhilin, however, initiates the piece with an improvisational introduction absent in both Tchaikovsky's and Markin's renditions. In this section of the arrangement the arranger hints at thematic motifs related to the main theme highlighting thematic anchors. The material is condensed due to the absence of theme restatement in the second phrase.

Unlike Markin's arrangement the third part in Zhilin's composition is not an exact repetition of the initial section. Zhilin utilises bars 5-16, 19-20 and 23-28 of Tchaikovsky's 'April' avoiding direct repetition of the original motifs.

A significant deviation between the jazz version of 'April. Snowdrop' and the original lies in the meter change. Tchaikovsky employs a duple meter in 6/8 time signature with shorter note durations. Markin alters the meter to triple meter (3/4 time signature) lengthening note durations. Despite the meter and rhythm alignment with the original there is an increase in the number of bars and consequently, the duration of the theme which does not affect its lyrical lightness due to the lively tempo and utilisation of waltz genre characteristics.



Figure 9. (b): Pyotr Tchaikovsky, *The Seasons*, 'April. Snowdrops' (piano arrangement by Yuri Markin), bars 1-5.



Figure 9. (c): Pyotr Tchaikovsky, *The Seasons*, 'April. Snowdrops' (original), bars 1-4.

Deviation from the original meter and rhythm can be observed in the use of syncopated rhythms and periodic displacement of accentuated beats in the arrangement. This allows the arranger to handle thematic material more freely incorporating elements of swing into the performance.

The most significant changes occur in the harmony of the piece. In the jazz arrangement nearly every harmony from the original is presented with its expansion employing standard jazz progressions. For instance, the progression of sixteen tritones III-VI-II#-V#-II-V-VII-III in bars 19-25 of the arrangement.



Figure 9. (d): Pyotr Tchaikovsky, *The Seasons*, 'April. Snowdrops' (piano arrangement by Yuri Markin), bars 17-26.

Table 1. I am using the first section of the form as an example (see music Example above).

original	I		V		D		II	
	Bb		F7		B dim7		Cm	
arrangement	Bb	G7	Cm	F7	F#m7	Fm7-E7	Eb	Ab9
	I	VI	IIm	V	D	D-IV	IVb	VIIb

From the indicated harmonic scheme it can be observed that each harmony is extended with its counterpart: the tonic is followed by the VI harmony, the II is used before V and in the last bar the 'backdoor' harmony (VIIb7) is applied. Thus, the composers of the jazz version combine Tchaikovsky's original harmonic structure with jazz music techniques. In the improvisational part of the piece the movement V-I is mainly used in the manner of a descending fourth-fifth sequence (confirmation sequence) which is also characteristic of jazz compositions.

Correlating the aforementioned analysis of musical compositions with the identified specifics of interpretation in jazz, it can be stated that the texture in piano jazz is not only a crucial method for structuring the sonic fabric of improvisation but also serves as one of the key conduits and catalysts for interpretative initiation. The parameters of preliminary textural settings, coupled with the defined artistic-technical conditions of the original thematic material and the improviser's personal musical concepts (both pre-set and spontaneous), form a complex musical-semiotic complex. This complex represents a multi-layered 'primary object' whose materially-sonorous and imagistic content provides the foundation for artistic interpretation in the improvisational process. The texture of the improvisation itself (as a system for organizing the corresponding musical discourse), being a result of intra-aural composing achieved through a complex psychophysical mechanism of tactile-kinetic connection with the instrument, becomes an important means of artistic interpretation.

Thus, considering jazz art as one of the most vivid and distinctive cultural phenomena of the 20th century, it should be noted that it is characterised by a vast stylistic and genre diversity. Here, characteristic rhythmic, along with improvisation in the form of melodic variation or full-fledged vocal or instrumental solos, stand out as primary features.

CONCLUSION

Originally in jazz, the primary form of improvisation was collective improvisation, which involved either a variation on a melody or improvisation based on a harmonic or modal framework common to all ensemble performers. The first type, prevalent in the early development of jazz in the early 20th century, was known as ornamental variation. The second type flourished in the latter half of the 20th century. Moreover, collective improvisation can be simultaneous or sequential, meaning that the improvisation is passed from one musician to another.

Having considered various examples of the jazzification of classical works, the question arises: is there a classification of different types of improvisation in classical compositions? After all, improvisation can be a pre-composed piece or an unprepared, spontaneous performance, executed by an ensemble or a soloist, and can be either constrained or free. The motto of jazz interpretation has always been ‘development’. Modern jazz compositions, thanks to the improvisational component, combine folk traditions, musical classics, the jazz heritage of predecessors, and the fervent desire of contemporary musicians and composers to be unique and at the same time heard and understood.

The jazz arrangement of Rimsky-Korsakov’s *Flight of the Bumblebee* by Oborin and Vilensky can be termed a jazz reading of a classical work. Art Tatum’s transcriptional version of Dvořák’s *Humoresque* can be considered a radical reworking of a classical jazz piece, more precisely a jazz improvisation on material borrowed from classical music. George Shearing’s work *Hands Off My Bach* based on Bach’s two-part inventions, can be regarded as a ‘model work’.

Having analysed the development of piano jazz throughout the 20th century, we conclude that, balancing between the nature of the piano, the rich European traditions of piano schooling, and a more ‘refined’ jazz sound, piano jazz has established itself as a vibrant and self-sufficient performance tradition. Improvisational creativity seamlessly integrates into the modern artistic landscape, embodying the uniqueness of the creative act and the inherent intent for communication both internally—among performers—and externally—between the performer and the audience. Improvisation reflects the principle of creative freedom that underlies contemporary artistic aesthetics.

Thus, the jazz imitation of classical stylings, as well as the jazz adaptation of authentic classical works, entails the interaction of jazz and classical music elements at various levels of organization. Identifying individual language elements (whether jazz or classical), assessing their proportional relationship, discerning the levels and forms of interaction, and analysing the qualitative outcomes of this synthesis are the primary stages of studying instances of ‘jazzified’ classics.

In summary, jazz, having evolved into a distinct and multifaceted art form, has become a unique phenomenon in global musical culture. Synthesising the fundamental traits of classical music, national folklore, and European harmony, jazz artistry has flourished for over a century and exerts a profound influence on contemporary music. The improvisational foundation and characteristic rhythm are not merely its main components; they are the foundation, the basis without which the existence of this phenomenon would be impossible.

Clearly, the ability to infuse music with new techniques and deeper content and meaning, while simultaneously ‘standing on the shoulders’ of giants of jazz piano, defines the art known as ‘piano jazz’.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

ORCID ID of the author / Yazarm ORCID ID’si

Stacy Olive JARVIS 0000-0002-5113-4792

REFERENCES / KAYNAKLAR

- Alperson, P. (1998). Improvisation: An Overview. In Michael Kelly (Ed.), *Encyclopedia of Aesthetics* (pp. 2-478). New York: Oxford University Press.
- Alperson, P. (2010). A Topography of Improvisation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(3), 273–280.

- Bailey, D. (1992). *Improvisation: Its nature and practice in music*. London: British Library.
- Barrett, F. (1998). Creativity and improvisation in jazz and organizations: Implications for organizational learning. *Organization Science*, 9(5), 407-424.
- Berendt, J.-E. (2009). *The jazz book: From ragtime to the 21st century*. New York: Lawrence Hill Books.
- Berliner, P. (1994). *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bitz, M. (1998). Teaching Improvisation outside of Jazz Settings: Musical genres that lend themselves to improvisations by beginning student musicians include bluegrass, blues, ska, reggae, rap, klezmer, and rock. *Music Educators Journal*, 84(4), 21-41.
- Buelow, G. J. (1990). Originality, genius, plagiarism in English criticism of the eighteenth century. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 21(2), 117-128.
- Calenza, A. (2011). Duke Ellington, Billy Strayhorn, and the adventures of Peer Gynt in America. *Music & Politics*, 5(2), 1-22.
- Canonne, C. (2013). Focal points in collective free improvisation. *Perspectives of New Music*, 51(1), 40-55.
- Collier, J. (1978). *The Making of Jazz: A Comprehensive History*. London: Granada Publishing.
- Current, G. B. (1974). Duke Ellington. *The Black Perspective in Music*, 2(2), 173-178.
- Derrida, J. (1973). *Speech and phenomenon* (D. B. Allison & N. Garver, Trans. & Eds.). Chicago: Northwestern University Press.
- Derrida, J. (1978). *Writing and difference* (A. Bass, Trans.). Chicago: University of Chicago Press.
- Dyson, K. (2007). Learning jazz improvisation (PhD diss., Sheffield University).
- Eco, U. (1982). *The aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*. Tulsa, OK: University of Tulsa.
- Eco, U. (1989). *The open work* (A. Cancogni, Trans.). Cambridge: Harvard University Press.
- Feinberg, S. (n.d.). The composer and the performer. *Stanford University Blog*. Retrieved April 8, 2024, from <https://math.stanford.edu/~ryzhik/Feinberg1.html>
- Fisher, N. (2009, April 10). How Handel became England's national treasure. *The Times*. Retrieved April 3, 2024, from <https://www.thetimes.co.uk/article/how-handel-became-englands-national-treasure-xrp0mjnv3b8>
- Floyd, S. A. (1995). *The power of black music: Interpreting its history from Africa to the United States*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Foreman, I. (2005). The culture and poetics of jazz improvisation (PhD diss., University of London).
- Gioia, Ted. (2017). *The History of Jazz*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Hamilton, A. (1990). The aesthetics of imperfection. *Philosophy*, 65(253), 323-340.
- Harrison, M. (1993). *The Duke Ellington reader* (M. Tucker, Ed.). New York: Oxford University Press.
- Hodeir, A. (2006). *Jazz reader*. Michigan: University of Michigan Press.
- Kernfeld, B. (1997). *What to Listen for in Jazz*. New Haven: Yale University Press.
- Kernfeld, B. (Ed.). (1988). *The new Grove dictionary of jazz* (Vol. 1). New York: Macmillan Press.
- Latin-Dictionary. (n.d.). Improvisation (n.). In Latin-Dictionary.net. Retrieved April 1, 2024, from <http://latin-dictionary.net/definition/22961/improvisus-improvisa-improvisum>
- Lora, D. (1979). Musical pattern perception. *College Music Symposium*, 19(1), 166-182.
- Mehldau, B. (n.d.). House on hill. Retrieved April 1, 2024, from <http://www.bradmehldau.com/essay-house-on-hill>
- Moore, R. D. (1992). The decline of improvisation in western art music: An interpretation of change. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 23(1), 61-84.
- Murray, N. (2009). Handel's notoriety as a borrower: Plagiarism and English national identity (BA diss., Wheaton College).
- Nooshin, L. (1998). The song of the nightingale: Processes of improvisation in Sastgah Segah (Iranian classical music). *British Journal of Ethnomusicology*, 7, 69-116.
- O'Connor, N. (n.d.). Notation in space: Notation, the performer, interpretation and improvisation. Retrieved April 1, 2024, from https://www.researchgate.net/publication/321682633_Notation_in_Space_Notation_the_Performer_Interpretation_and_Improvisation
- Oxford English Dictionary. (n.d.). Interpretation (n.). In *OED Online*. Retrieved April 1, 2024, from https://www.oed.com/dictionary/interpretation_n?tl=true&tab=etymology-paywall
- Rolland, R. (1916). *Handel* (A. E. Hull, Trans.). London: K. Paul, Trench, Trubner & Co.
- Sargent, W. (1946). *Jazz, hot and hybrid*. New York: Da Capo Press.
- Smith, K. (n.d.). Jazz, interpolation and improvisation. George and Ira Gershwin's Fascinating Rhythm as recorded by Ella Fitzgerald and Dianne Reeves. *SSRN*. Retrieved April 8, 2024, from <https://ssrn.com/abstract=1096292>
- Sterritt, D. (2000). Revision, Prevision, and the Aura of Improvisatory Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58(2), 163-172.
- Taylor, B. (1975). The history and development of jazz piano: A new perspective for educators (PhD diss., University of Massachusetts Amherst).
- Teachout, T. (2000). Jazz and classical music: To the third stream and beyond. In B. Kirchner (Ed.), *The Oxford companion to jazz* (pp. 546-559). Oxford: Oxford University Press.
- The Concise Oxford Dictionary. (n.d.). Improvisation (by J. Pearsal).
- Van de Leur, W. (2002). *Something to live for: The music of Billy Strayhorn*. New York: Oxford University Press.
- Vigran, J. (2020). The rise and fall of piano improvisation in western classical music performance: Why today's piano students should be learning

to improvise (PhD diss., University of North Texas).

Williams, K. (2011). Valuing jazz: Cross-cultural comparisons of the classical influence in jazz (PhD diss., University of Nottingham).

Wriggle, J. (2012). Jazzing the Classics: Race, Modernism, and the Career of Arranger Chappie Willet. *Journal of the Society for American Music*, 6 (2), 175-209.

Zaunbrecher, N. (2011). The Elements of Improvisation: Structural Tools for Spontaneous Theatre. *Theatre Topics*. 21, 49-60.

How cite this article / Atıf Biçimi

Jarvis, S. O. (2024). Jazz Interpretations of Classical Musical Works. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 559–583. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1528675>

Akustik Yoluyla Algı Kapılarını Açmak: La Monte Young'ın Sinüs Dalga Enstalasyonları

Opening the Doors of Perception Through Acoustics: La Monte Young's Sine Wave Installations

Uğur Cihat SAKARYA¹ 

¹Trabzon Üniversitesi, Devlet Konservatuarı,
Müzikoloji Bölümü, Trabzon, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Uğur Cihat SAKARYA

E-posta / E-mail : cihatsakarya@trabzon.edu.tr

ÖZ

Bu araştırma, minimalist besteci La Monte Young'ın 1967-91 yılları arasında bestelediği sinüs dalga enstalasyonlarında akustik fenomenler aracılığıyla yaratılan algı boyutunun incelenmesini konu edinir. Bu fenomenlerden akustik vuruşlar, kombinasyon tonları ve duran dalgaların cihazlar tarafından üretilmeyen vuruşlar ve sesler yarattığı görülmüştür. Araştırmanın amacı Young'ın bu akustik fenomenlerle yarattığı algısal boyutun özelliklerini ve bunların dinleme deneyimindeki etkilerini tespit etmektir. Bestecinin tüm enstalasyonları incelenmiş, akustik fenomenler hesaplanmış ve deneyimdeki rolleri tartışılmıştır. Bulgular, yazarın Young'ın stüdyosu Dream House'da yaptığı alan çalışmasıyla desteklenmiştir. Sonuç olarak armoniklerin, çok sık ve farklı değerlerde akustik vuruşa ve sonsuz ses olasılığına imkân veren kombinasyon tonlarına kaynak olacak şekilde tasarlandığı görülmüştür. Duran dalgalar ise uzamda birbirinden farklı sonik alanlar yaratmıştır. Duran dalgalar, katılımcıyı, belli frekansların veya kombinasyonların daha yoğun şekilde duyulduğu birbirinden farklı alanları keşfetmeye çağırılmaktadır. Farklı duran dalga bölgelerine girdikçe, bireyin kendine sunulan ses olasılıklarını aştığı, varlığı ve hareketiyle eserle bütünleştiği, böylelikle deneyimin yapılandırılmasında aktif bir konuma yükseldiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: La Monte Young, kombinasyon tonları, duran dalgalar

ABSTRACT

This research is about examination of perceptual dimension created by acoustic phenomena in sine wave installations composed by minimalist composer La Monte Young between 1967-91. It has been observed that these phenomena create beats and sounds that are not produced by devices, such as acoustic beats, combination tones and standing waves. Aim of the research is to determine characteristics of the perceptual dimension created by Young with these acoustic phenomena and their effects on the listening experience. All installations were examined, acoustic phenomena were calculated and their roles in experience were discussed. The findings were supported by author's fieldwork in Young's Dream House. As a result, it has been seen that harmonics are designed to be source of acoustic beats of very frequent and different values and combination tones that allow for infinite sound possibilities. Standing waves, on the other hand, create different sonic fields in space. Standing waves invite the participant to explore different areas where certain frequencies or combinations are heard more intensely. As the participant entered different standing wave areas, integrated with the work with his/her presence and movement, thus rising to an active position in structuring of the experience.

Keywords: La Monte Young, combination tones, standing waves

Başvuru/Submitted	: 22.10.2024
Revizyon Talebi/ Revision Requested	: 16.12.2024
Son Revizyon/ Last Revision Received	: 18.12.2024
Kabul/Accepted	: 18.12.2024
Online Yayın / Published Online	: 23.12.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

This research is structured on the following primary problem: How can the characteristics of the perceptual dimension created by acoustic phenomena in La Monte Young's sine wave installations be explained? The hypothetical answers are as follows: Young focused on the acoustic beats, combination tones and the standing waves. The sine waves, unlike the other composite waveforms, have a single frequency component, so when they are heard loudly and continuously, they allow for more distinct acoustic beats and combination tones to emerge. At the same time, they create standing wave patterns in an enclosed space. A participant can feel different standing wave patterns as him/her explore the interior. In this way the participant discovers the connections that emerge beyond those in the foreground in the listening experience. The aim of this research is to determine the characteristics of the perceptual dimension created by Young with acoustic phenomena in his sine wave installations and their effects on the listening experience. Qualitative research was conducted, and after a literature review, quantitative data on the acoustic phenomena in the installations were obtained with simple mathematical operations. The notes taken during a fieldwork at the Dream House, in 2022 were also used to study acoustic phenomena and their role in the experience of the participant.

As a result, first, it was understood that the composer reduced his tools to only sine waves. It was seen that the three basic requirements for creating acoustic phenomena in installations were high sound level, continuity and sine waves. Both the reduction of the number of sounds and their reduction to their purest structural components are the results of the desire to prioritize acoustic phenomena in composition. This research has thus drawn attention to a new source of the minimalist reduction. Young's reduction of sounds to the sine waves, to allow a dimension of perception to be experienced through acoustic phenomena, is suggested as a new source of the minimalist reduction. Thus, a new research and discussion plane for minimalism in music opens. The fact that the acoustic phenomena cannot be easily distinguished at first sight, but are discovered through focus or bodily movements, as in the standing wave experience, is the way to open the doors of perception. This approach has dissolved the distinction between the work and the listener, taking the individual out of a passive position and rising him/her to an active participant role in structuring the experience. In the experience of the participant, rhythms, new sounds and melodies are waiting to be discovered. While acoustic beats create beats and rhythm in this dimension of perception, combination tones provide infinite sound possibilities. In particular, the fact that the prime number harmonics that emerge as combination tones are not included among the waves of installations has shown that the experience of the participant is richer and more diverse than the waves obtained by the sound devices. During the experience, when the participant moves into this dimension of perception, can hear beats, rhythmic patterns and new sounds. At the same time, the participant can create their own music as he/she enters standing wave fields or repeats certain movements. Thus, this dimension of perception encouraged by the installations completely changes the traditional listening style and the role of the listener.

This research proposes the analysis of the acoustic phenomena as a new context for the study of minimalist music analysis. It is believed that this article will be inspiring for future research both by suggesting a desire to transcend the limits of perception through acoustic phenomena as a source of minimalist reduction and by drawing attention to the new analytical context.

Giriş

“Eğer algı kapıları açılıyorsa, her şey insana olduğu gibi görünürdü. Sonsuz. . .”

On dokuzuncu yüzyıl şairi William Blake'in ünlü sözü bir yüzyıl sonrasında sanatlarda büyük bir esin kaynağı sayılmıştır. Bu sözden esinlenen İngiliz yazar Aldous Huxley (1894-1963) görünen gerçekliğin ötesindeki dünyaların varlığına inanarak *Algı Kapıları*'nda bunun yollarını aramıştır. Ünlü müzik grubu *The Doors* ise benzer eğilimlerin, 1960'lar karşı kültürünün ifade biçimi olan, rock müzikteki temsilcisi olmuş ve ismini doğrudan bu kitaptan almıştır. Kuşak farklarına rağmen değişmiş bilinç durumlarına ve farklı algı boyutlarına duyulan ilgi hepsinde ortak olmuştur. 1960'larda ABD ve İngiltere'nin karşı kültür takipçisi gençleri arasında olağan bilinç ve algıyı aşmak için çok çeşitli spiritüel pratikler, Uzak Doğu ve Hint öğretileri ve uyuşturucu deneyimleri yaygınlaşmıştır. Bunların hepsinde amaç algının sınırlarını aşmak ve alternatif gerçeklikler keşfetmektir.

Bu eğilimler 60'ların avangart sanatında da karşılığını bulmuştur. Geleneksel sanat-hayat, yaratıcı-izleyici, eser-izleyici ayrımlarını bulanıklaştıran multimedya, *happening* (oluş) ve enstalasyon (kurulum) gibi yeni türlerde bireyin bizzat eserin parçası olarak deneyimi yapılandığı, konum ve hareketiyle deneyimin seyrini değiştirebildiği böylelikle pasif konumdan aktif katılımcı rolüne yükseldiği alternatif deneyimler teşvik edilmiştir. Böylelikle sanat eserini izleme-dinleme deneyimleri de değişmiş, performans ve izleme-dinleme uzamları ve eylemleri birbirine karışmıştır. Bu türlerde bireyin bulunduğu zamana ve uzama olan oryantasyonuna müdahale edilerek, düşünsel ve algısal bakımdan farklı bir deneyim yaşaması amaçlanmaktadır. Birden çok duyuyu uyaran sanat eserleriyle de çok duyulu bir deneyim

yaşaması istenmektedir. Müzikte minimalizmin öncüsü La Monte Young da 1960'lara doğru çok duyulu sanat eserlerine yönelmiştir. Bu dönemde sinüs dalgalarıyla dolu bir odada çeşitli görsel bileşenlerin de desteklediği enstalasyonlar kurmak temel ilgi odağı haline gelmiş, besteci algının sınırlarını keşfe çıkmıştır.

Araştırmanın Amacı, Yöntemi ve Önemi

Bu araştırma aşağıda soru biçiminde ifade edilmiş olan birincil problem ve ilgili alt problemler üzerinde kurgulanmıştır:

La Monte Young'ın sinüs dalga enstalasyonlarında akustik fenomenler aracılığıyla yaratılan algısal boyutun özellikleri nasıl açıklanabilir?

- Sinüs dalgaları ve akustik fenomenler arasındaki ilişki nasıl açıklanabilir?
- Young'un sinüs dalga enstalasyonlarında odaklandığı akustik fenomenler nelerdir?
- Akustik fenomenlerin enstalasyonlardaki önemi nedir?
- Akustik fenomenler dinleme deneyiminde nasıl etkiler bırakır?

Araştırmanın bu sorulara karşı verdiği varsayımsal cevaplar şunlardır:

- Young, akustik vuruşlara, kombinasyon tonlarına ve duran dalgalara odaklanmıştır.
- Sinüs dalgaları, diğer kompozit dalga formlarına karşıt şekilde, tek bir frekans bileşenine sahip olduğu için yüksek sesle ve devamlı olarak duyurulduklarında daha belirgin akustik vuruşların ve kombinasyon tonlarının doğmasını sağlar. Aynı zamanda kapalı bir mekânda kendiliğinden oluşan duran dalga kalıpları yaratır. Bir katılımcı iç mekânı gezdikçe farklı duran dalga kalıplarını hissedebilir.
- Kombinasyon tonları ve akustik vuruşların belirginleşmesini sağlamak için müziksel malzemeyi miktar ve yapı bakımından indirgemek, basitleştirmek ve sesleri yükseltmek, bu eserlerde doğrudan işitme algısına müdahale yapıldığını gösterir.
- Akustik vuruşlar, ön plandaki dalgaların durağanlığını aşip dinleyicinin algısına yerleşir. Kombinasyon tonları aracılığıyla, gerçekte üretilmeyen, sonsuz ses olasılığı dinleyici tarafından keşfedilmek üzere deneyime eklenir.
- Birey, duran dalgaları bizzat konumu ve hareketiyle keşfeder. Böylece pasif dinleyici konumundan çıkarak deneyimin yapılandırılmasında aktif katılımcı rolüne yükselir.

Bu araştırmanın amacı, Young'ın sinüs dalga enstalasyonlarında akustik fenomenlerle yarattığı algısal boyutun özelliklerini ve bunların dinleme deneyimindeki etkilerini tespit etmektir. Bu doğrultuda nitel bir araştırma yapılmış, literatür taramasının ardından basit matematiksel işlemlerle enstalasyonlardaki akustik fenomenlere dair nicel veriler elde edilmiştir. Numune kaydı olan enstalasyonların kayıtları dinlenerek çıkarımlar yapılmıştır. Kaydı olmayanlar ise literatürün sağladığı bilgiler doğrultusunda ve sahip oldukları dalgaların potansiyel akustik fenomen olasılıkları ışığında incelenmiştir. Akustik fenomenler ve bunların deneyimdeki rolleri hakkında 2022 yılında bestecinin stüdyosu *Dream House*'da gerçekleştirilen bir haftalık alan deneyiminde alınan notlardan da faydalanılmıştır. Buradaki deneyimin, ortamın doğası gereği pasif bir izleyici-dinleyiciden ziyade aktif bir katılımcı olmayı gerektirmesi nedeniyle pasif bir gözlem yöntemi uygulamaktan ziyade, ortamdaki konum ve harekette ifadesini bulan, aktif bir katılımcı olarak çalışılmıştır.

Young'ın müziğindeki akustik fenomenlere değinen yazarlar arasında Bloomey (2008), sinüs dalgaları ve akustik fenomenlerin önemine dikkat çekmiş, kurallı doğaçlama eserlerden enstalasyonlara kadar bir çalışma yapmıştır. Ancak yazar akustik vuruş ve kombinasyon tonu olasılıklarını ayrıntılı şekilde hesaplamadan ve canlı deneyime ağırlık vermeden çalışmıştır. Gann ise (1993) bestecinin kurallı doğaçlamalarından itibaren özel olarak doğal akort (*just intonation*) kullanımına odaklanmıştır. Tüm enstalasyonların armonik değerlerini vermiş ve potansiyel akustik fenomenleri açıklamıştır. Ancak deneyim boyutuyla ilgili çıkarımlar yapmamıştır. Duckworth (1995), bestecinin akustik fenomenlerle ilgili görüşlerini aktarmış ancak çıkarımlara yönelmemiştir. Terry Riley ise *Dream House* deneyiminde karşılaşılan "gizil akustik" fenomenler olarak duran dalgaları -isim kullanmaksızın işaret etmiş- ve katılımcının konum ve hareketine bağlı olarak sesleri değiştirebileceğini belirtmiştir. (Bloomey, 2008, s. 190; Gann, 1993, s. 26; Duckworth, 1995, s. 256; Riley, 1993, s. 105). Bunlar dışında, literatürdeki yetkin akademik kaynaklarda bestecinin eserlerindeki akustik fenomenlerin işlenmediği görülmüştür.¹

¹ Bu kaynaklar arasında Fink'in *Repeating Ourselves: American Minimalist Music as a Cultural Practice* (2005), Gann'ın *American Music in the 20th Century* (1997), Otto Karolyi'nin *Modern American Music* (1996), Mertens'in *American Minimalist Music* (1983) Keith Potter'ın *Four Musical Minimalists* (2000), Potter ve Gann'ın *Ashgate Research Companion to Minimalist Music* (2013) Schwartz'ın *Minimalists* (1996), Strickland'ın *Minimalism: The Origins* (1993), Suzuki'nin *Minimal Music* (1991) ve Taruskin'in *Music in the Late Twentieth Century* (2006) adlı çalışmaları yer alır.

Araştırmanın La Monte Young'ın sinüs dalga enstalasyonlarını temel alarak, akustik fenomenlerin deneyimdeki rollerini nicel veriler ve canlı deneyim odaklı çıkarımlarla tespit etmesiyle, bestecinin stili ve genel olarak 2. Dünya Savaşı sonrası avangart müzik ve minimalizm üzerine akademik literatüre katkı yapacağı düşünülmektedir. Aynı zamanda bu araştırma, müzikte minimalizmin en önemli ilkelerinden biri olan, *ifade araçlarını indirgemenin* ardında akustik fenomenlerin keşfini bir kaynak olarak öne sürerek, müzikte minimalizmin kaynakları hakkında yeni bir tartışma başlatması ve bu kaynakların teorik ve deneysel boyutta detaylı incelemesini yapması bakımından önemlidir. *Dream House*'daki alan deneyimi, algı kapılarını açan araçlar olarak, akustik fenomenlerin tespitini ve deneyim üzerindeki rolünü bizzat gözlemeyi sağlamış, araştırmayı güncel ve spesifik referanslarla desteklemiştir.

Araştırma kapsamında 1967-91 arasında yapılmış olan dokuz enstalasyonun akustik fenomenlerle ilgili özellikleri, bunlara dair hesaplamalar ve bunların deneyim üzerindeki etkileri çalışılmıştır. Bu enstalasyonlar şöyle sıralanır:

- *Drift Study, 1967*
- *Drift Study, 1969*
- *Drift Study, 1973*
- *Betty Freeman Commision: A Music and Light Box, 1967*
- *Claes and Petty Oldenburg Commision, 1967*
- *Robert Scull Commision, 1967*
- *The Big Dream Symmetry: Romantic Symmetry, 1969*
- *The Big Dream Symmetry: The Prime Time Twins, 1990*
- *The Big Dream Symmetry: The Base Symmetry, 1991.*

Araştırmanın ikinci bölümü akustik fenomenlerin tarihsel ve teorik özelliklerini içermektedir. Üçüncü bölüm ise sinüs dalga enstalasyonları üzerinde analitik çalışmaları içerir.

Akustik Fenomenler ve Dinleme Deneyimi

Akustik, müzisyenler arasında genellikle bir odanın sesle ilgili potansiyelini işaret eden bir kavram olarak kullanılsa da müziğin bir parçası, müzikolojinin önemli bir branşıdır. Aynı zamanda tam bir disiplinler arası çalışma alanıdır. Akustik kısaca ses bilimi olarak ifade edilse de sesin katı, sıvı ve gazlar üzerindeki etkisini de dikkate alan çalışmaları kapsadığından fizikle iç içedir. Kavramsal çerçevesi ve deneysel çalışmaları yazılı ifadeler ve yorumlardan ziyade matematiksel hesaplamalar ve grafiklere dayalıdır. Müziksel akustik ise akustiğin, müziksel tonlar, ses dalgaları, oda akustikleri, armonikler, perdeler, aralıklar, akort sistemleri, tını, çalgısal ve vokal ses ve gürültü gibi çok sayıda farklı konuyu kapsayan bir branşıdır (Rogers, 2004, s. 25-28). Müziksel akustikte duyulan seslerin ötesinde doğal olarak, kendiliğinden meydana gelen bazı ses olayları akustik biliminin en parlak çağı olan on dokuzuncu yüzyıldan çok önceleri keşfedilmiştir. Ancak bunların anlaşılabilmesi ve detaylı şekilde incelenebilmesi için Hermann von Helmholtz'un (1821-1894) çalışmalarını beklemek gerekmiştir. Müziksel akustikte sinüs dalgası, bir tek frekans bileşenine sahip olan bir ses dalgasıdır. On dokuzuncu yüzyıl boyunca John Tyndall, John William Strutt ve Helmholtz'un çalışmalarında merkez konulardan biri olan sinüs dalgaları müziksel sesin de temel bileşenidir. Bir müziksel ses, sinüs dalgasından farklı olarak, birden fazla bileşenden (sinüs dalgası) oluşan kompozit bir ses demetidir. Helmholtz, karmaşık bir görüntü sunan müziksel sesleri analiz edebilmek için sesi en saf akustik birimi olan sinüs dalgasına indirgemeyi öngörmüş, böylece elde edilen temel frekansın basit matematiksel oranlara dayalı katlarına karşılık gelen armonikleri sıralamıştır.

Günümüzdeki çok gerisindeki bir teknolojiyle çalışan Helmholtz, diyafronun çatallarıyla deneylerini sürdürürken, ön plandaki tonların ötesinde, kendiliğinden doğan daha farklı tonlar olduğunu fark etmiştir. Helmholtz, ilk kez on sekizinci yüzyılda Alman orgcu Georg Andreas Sorge tarafından keşfedilen ve daha sonra İtalyan kemancı Giuseppe Tartini'ye atfedilerek "Tartini tonları" olarak bilinen, bu akustik fenomenle birlikte akustik fenomenleri araştırmaya başlamıştır. Helmholtz'a göre farklı frekanstaki iki sinüs dalgası yüksek sesle uzatıldığında *kombinasyon tonları* ortaya çıkar. Burada seslerin devamlı olması ve yüksek sesle duyurulması birer ön koşuldur. Helmholtz'a göre kombinasyon tonları iki çeşittir. İlki yukarıdaki on sekizinci yüzyıl sanatçılarına atfedilen fakat Helmholtz tarafından bilimsel bir terim olan "fark tonu" terimiyle adlandırılan türdür. Buna göre iki farklı sinüs dalgasının frekans değerleri arasındaki fark üçüncü bir ton yaratır. Örneğin 440 Hz'lik birinci sinüs dalgasıyla 110 Hz'lik ikinci sinüs dalgası aynı anda duyulduğu zaman $440-110=330$ Hz'lik bir fark tonu kendiliğinden ortaya çıkar ve işitme deneyimine eklenir. Armonik serisi açısından düşünüldüğünde 4. armonik olan 440 Hz. ile 1. armonik olan 110 Hz'in farkı $4-1=3$ 'ten 3. armoniğe eşittir. İkinci tür kombinasyon tonu ise Helmholtz'un keşfettiği "toplam tonlarıdır." Frekansları farklı iki sinüs dalgası aynı anda duyurulduğunda frekans toplamına eşit olan üçüncü bir ton ortaya çıkar ve deneyime eklenir. Önceki örnekteki dalgaların frekansları toplandığında, $440+110=550$ Hz'lik 5. armonik ortaya çıkar (Helmholtz, 1885, s. 151-159).

Helmholtz'un üzerinde çalıştığı bir diğer akustik fenomen ise akustik vuruşlardır (*acoustical beats*). Frekansları farklı iki sinüs dalgasının fazları birbirine eşit olmadığından frekans farkına eşit birimde akustik vuruşlar ortaya çıkar. Örneğin 110 Hz. ve 114 Hz'lik iki dalga aynı anda duyulduğunda saniye başına 4 birimlik vuruş oluşur (Helmholtz, 1885, s. 160-165).

Akustik biliminde güncel çalışmalar ise akustik fenomenlerin açıklanmasında işitme sürecine ve bu süreçte görevli olan bileşenlerin işlevlerine yönelik gelişkin deneysel bulgulara dayanır. Akustik vuruşlar ve kombinasyon tonları için iki anahtar kavrama odaklanmak gerekir: Baziler zar (*basilar membrane*) ve kritik bant (*critical band*). Baziler zar iç kulak kokleasında yer alan ve sese tepki olarak titreşen tüy hücrelerini uyaran bir zarıdır (Howard ve Angus, 2006, s. 74; Everest, 2001, s. 590). Kritik bant ise baziler zar üzerinde sesin bıraktığı etkiyle ilgilidir. Buna göre, işitme sürecinin başında sesin her bir bileşeni baziler zarın belirli bir yerde yer değiştirmesine (*displacement*) neden olur. Her bir bileşenden kaynaklanan yer değiştirme, tepe noktasının her iki tarafında bir dereceye kadar yakın olur. Birbirine yakın genliğe (*amplitude*) sahip ve frekansları da birbirine yakın olan iki bileşenin işitme esnasında ayırt edilip edilemeyeceği, her iki bileşenden kaynaklanan baziler zar yer değiştirmelerinin ne ölçüde ayrık olup olmadığına bağlıdır. A1 ve A2 genlikleri ile F1 ve F2 frekanslarına sahip iki sinüs dalgasının aynı anda duyulduğu varsayıldığında, eğer F1 sabitse ve F2, F1'e eşit olduğu durumdan uzaklaşarak yukarı ya da aşağı doğru değişiyorsa akustik vuruşlar ortaya çıkar (Howard ve Angus, 2006, s. 74). Dolayısıyla akustik vuruşlar, aralarında frekans farkı olan seslerin üst üste gelmesiyle ortaya çıkan periyodik dalgalanmalardır (Everest, 2001, s. 590).

Burada açıklanması gereken nokta, akustik vuruşlar için frekanslar arasındaki farkın ne kadar olması gerektiğidir. Rossing ve arkadaşlarına göre, fark 10 Hz'ten az olduğu zaman akustik vuruşlar net duyulur. Frekans farkı 15 Hz'i aştıkça vuruş hissi kaybolmaya, iki tonun pürüzlü şekilde duyulan birlikteliği algılanmaya başlar. Fark daha da büyüdüğünde iki ayrı tonun belirgin şekilde duyulması mümkün olur. Çünkü baziler zar üzerindeki ilgili rezonans bölgeleri iki ayrı perde sinyali verecek kadar ayrılmıştır (Rossing, Moore ve Wheeler, 2014, s. 154). Akustik vuruşlarda iki dalganın genlikleri (A1 ve A2), frekansları gibi birbirleriyle doğrudan ilişkilidir. Genlik, A1+A2 ve A1-A2 arasında, eğer A2, A1'den büyükse A1+A2 ve A2-A1 arasında değişir. Eğer iki dalganın genliği eşitse (A1=A2), vuruşların genliği 2x A1 ile 0 arasında değişir (Howard ve Angus, 2006, s. 74).

İki saf sinüs dalgasının frekansları arasındaki fark küçükse ve baziler zar üzerindeki genlik zarflarında örtüşme söz konusuysa aynı kritik bant içinde buldukları söylenir. Akustik vuruşlar söz konusu olduğunda, dinleyicinin algısında iki dalganın pürüzlü birlikteliğinden pürüzsüz ve iki ayrı ton duyumuna doğru değiştiği noktada, saf tonlar arasındaki frekans farkına kritik bant genişliği denir (*critical bandwidth*). Kısaca saf tonlar baziler zara ulaştığında bunlara ayrılmış olan zar bölgeleri yanıt vererek o bölgedeki sınırları harekete geçirir. Ancak zar üzerindeki birden fazla nokta tepki verir. Bu nedenle işitme sürecinde -cihazlar tarafından üretilmeyen- bir vuruş ortaya çıkar (Howard ve Angus, 2006, s. 76; Rossing ve ark., 2000, s. 88-89).

Howard ve Angus'a göre iki saf sinüs dalgası daima iki ayrı ses olarak algılanmayabilir. Kritik bant genişliğinde iki sinüs dalgasının frekans farkları büyük olduğunda, bunlar ayrı tonlar olarak algılanır. Ters durumda ise frekans farkına bağlı olarak, pürüzlü şekilde birlikte duyulan iki ses veya vuruş olarak algılanırlar. İki saf sinüs dalgası birlikte duyurulduğunda, bunlardan herhangi birinin frekansından daha düşük frekansa sahip olan diğer tonlar da duyulabilir. Bu tonlar işitme sürecini başlatan uyarıcı sinyalde yer almaz. Bunlara kombinasyon tonu denir. Birinci tür kombinasyon tonu olan fark tonu için yaklaşık olarak 12,5 Hz. belirleyicidir. Bu değer altında, kritik bant genişliği nedeniyle, akustik vuruşlar daha belirgindir. Üzerine çıkıldıkça ise fark tonları belirgin hale gelir (Howard ve Angus, 2006, s. 241). Fark tonlarından biri olan ve kayıp temel (*missing fundamental*) ismiyle bilinen bir kombinasyon tonu da armonik serideki dereceler arasında 1 birimlik fark olması durumunda duyulur. Örneğin 600, 800, 1000 ve 1200 Hz'lik 4 sinüs dalgasının, 200 Hz'lik temel sesin (1. armonik) sırasıyla 3., 4., 5. ve 6. armonikleri olduğu varsayılırsa bunlar arasındaki 1 birimlik fark (1. armonik, 200 Hz.) cihazların ürettiği uyarıcı sinyalde yer almayan kayıp temeli de deneyime dahil ederek bireyin algısına yerleştirir (Everest, 2001, s. 70; Rossing ve ark., s. 130).

Young'ın müziğinde yer tutan bir diğer akustik fenomen ise diğerlerine kıyasla ses kaynağının bulunduğu odayla ve odanın şartlarıyla daha çok ilişkili olan *duran dalgalar* (*standing waves*). Besteciye göre: "Sabit frekanslı bir sinüs dalgası odada geri yansıdığı anda orijinal dalgayla üst üste gelerek duran dalga yaratır. Bunlar dinleyicinin pozisyonunu ve hareketini eserin bir parçası yapar. Çoklu ve eş zamanlı dalga formları odayı doldurur ve katılımcıları, bu gizli dalgaları keşfetmeye ve haritasını çıkarmaya teşvik eder (Young, 1969, s. 210-211)."

Duran dalgaların oluşması için birbirine paralel, sert malzemedan yapılmış ve düz olan duvarlar arasında sesin yansımaları gerekir. Örneğin bir odanın sağ duvarına çarpan dalga geri yansıyarak sol duvara çarpar ve buradan tekrar sağ duvara yansır. Böylelikle bir dalga sağa diğeri sola doğru hareket eder. İki hareketli dalga, bir duran dalga oluşturmak üzere bütünleşir. İkisinin birleşimiyle doğan duran dalga statiktir (Everest, 2001, s. 240; Rossing ve ark., 2014, s. 45-46; Howard ve Angus, 2006, s. 303). Açıklanan üç akustik fenomenden kombinasyon tonları ve akustik vuruşlar

doğal olarak kendiliğinden doğup deneyime eklenir. Duran dalgalar da kendiliğinden oluşur. Fakat deneyimlenebilmesi için, enstalasyonlarda olduğu gibi, iç mekânın titizlikle hazırlanması gerekir. Duran dalgaların keşfedilmesi için de dinleyicinin bu mekâna girmesi gerekir. Dinleme deneyiminde, Young'ın enstalasyonlarında olduğu gibi, sabit frekanslı ve yüksek sesle duyurulan sinüs dalgaları, durağanlıklarına rağmen çeşitli tartımlarda akustik vuruşlar yarattığından dinleyici durağanlık-vuruş ikilemi yaşamakta ancak vuruşlara ilişkin açık referanslar bulunmadığından algıladıklarıyla ilgili soru işaretleriyle karşılaşmaktadır. Çünkü içerde yalnızca uzayan sinüs dalgaları vardır. Ancak duyulanların belli katmanlarına gömülü olan vuruşlar da sabit ve devamlıdır. Bu deneyim akustik vuruşların, nesnel (cihazlar tarafından üretilen dalgalar) ile algısal arasındaki ayrımın bulanıklaştırılması ve böylece algı kapılarının açılmasıyla bağlantısını işaret eder. Kombinasyon tonları ise aynı amaca farklı bir yoldan ulaşır. Yüksek sesle duyurulan sinüs dalgaları arasında kendiliğinden doğan toplam ve fark tonları yeni sesler olarak deneyime eklenir. Görünen durağanlığın ardındaki bu kaynaklar da dinleyicinin algısına yerleşir. Böylece ortaya yeni sorular çıkar: Duyulanlar gerçekten cihazlar tarafından yaratılanlar mıdır? Yoksa var olmayan sesler mi duyuluyordu? Bu ikilem bilindik algı kalıplarına hitap eden sanat eserlerinin çok uzağında dinleyiciyi kendi içine yöneltir. Böylelikle algının sınırları zorlanarak dinleme deneyimi yepyeni bir algı boyutuna açılır. Duran dalgalar ise dinleyicinin deneyiminde daha derin bir iz bırakabilir. Çünkü dinleyici farklı duran dalga bölgelerine girerek, bizzat bedensel varlığı ve hareketiyle yepyeni sonik alanlar keşfedebilir. Böylece ses enstalasyonu içinde bulunduğu konum ve hareketiyle öznel deneyimini aktif şekilde yapılandırabilir.

La Monte Young'ın Stilinde Akustik Fenomenler

Müzik tarihinde Young'ın müzikte minimalizmin öncülerinden biri olarak anıldığı bilinir. 1960'ların Amerikan avangardında dikkat çekici akımlardan biri olan minimalizm aynı kuşaktan dört besteciyle özdeşleşmiştir. Terry Riley, Steve Reich ve Philip Glass, müziksel ifade araçlarını yalnızca birkaç tane basit motife indirgeyerek önceki yüzyılların geleneksel müziğine ve çağdaş müzik akımlarının karmaşık, soyut müzik dillerine karşı son derece radikal bir deyiş yakalamıştır. Basit müziksel motiflerin sürekli tekrar edilmesi geleneksel işlevsel armoninin ve formal şablonların aşılmasını sağlamış aynı zamanda dinleyicinin işitme algısı ve zaman duygusu üzerinde ciddi bir araştırma başlatmıştır. Tekrarlı minimalizm böylelikle modern müziğin karmaşık dünyasında, dayandığı sadelik ve yeniliğiyle karşıt bir duruş sergilemiştir. Ancak Young, diğerlerinden farklı olarak malzemelerini birkaç tane uzayan sese (dron) indirgemıştır. Bu bakımdan müzikte minimalizm hakkında çıkarımlar yaparken tekrarlı minimalizm ile dron minimalizmini ayırt etmek gerekir.

Diğerleriyle kıyaslandığında Young'ın durağan uzun sesleri hareketsizlik ve sadelikleriyle daha radikal bir minimalist dili örnekler. Çünkü tekrarlı minimalizmde nabız (vuruş) hissedilmekte, kimi zaman tonal-modal merkezler ayırt edilebilmektedir. Hepsinden önce tekrarlı minimalizmde -birçok kimse için müziğin varlığıyla ilgili en büyük belirteç olan- ezgiler yaratılmaktadır. Ancak Young'ın dron minimalizmde nabız ve ezgi yer almaz. 1958 tarihli *Trio for Strings* bu anlayışın ilk örneğidir. Bu eser müzik tarihinde bir ilktir. Yalnızca uzayan seslerden oluşur. Yaklaşık bir saat boyunca dinleyiciyi yalnızca belli dron kombinasyonlarıyla baş başa bırakan bu eserde hiçbir ezgi yoktur. Daha radikal bir dron eseri ise bestecinin iki yıl sonra bestelediği *Compositions 1960 No:7*'dir. Bu eser yalnızca bir tam beşli aralığında oluşur. Müzisyen(ler)den belirlenmemiş uzun bir süre boyunca bu aralığı uzatması istenir. Bestecinin *The Theatre of Eternal Music* adlı grubuyla yaptığı *The Four Dreams of China* ve *The Tortoise: His Dreams and Journeys* gibi eserlerinin kayıtları da incelendiğinde yalnızca dronların kullanıldığı görülür. Besteci en başından itibaren özgün bir minimalist deyişle diğerlerinden ayrılmıştır. Ancak bir besteci neden modern müziğin 12 ton, Serializm, serbest 12 ton, elektronik müzik, somut müzik ve tümel Serializm gibi seçeneklerini de benimsemeyip tüm ifade araçlarını yalnızca dronlara indirger? Bunun nedeni dronların görünen sadeliğinin ötesindeki dünyaları keşfetme isteği olmalıdır.

Keşif ve Kaynaklar

Young'ın ilk eserlerinden de anlaşılacağı üzere, temel ilgi odağı sesin kendisidir. Besteci "sesin içine girme" olarak ifade ettiği süreç boyunca sesin tüm bileşenlerini tespit etmeyi amaçlamıştır. "Bu, iki yolla yapılabilir: Bir kişi bir sese yüksek ölçüde konsantre olup kendini tamamen bu sese verdiği zaman sesin içindeki olayları deneyimleyebilir. Ondaki ayrı olsa bile sesin bir bileşeni olduğunu hisseder. İkinci yöntem ise sesin çok yoğun olduğu bir odada yürümektir. Bir kişi benim eserlerimin duyulduğu bir odada yürüdüğü zaman bunu deneyimleyebilir (Young, 1960, s. 60)."

Bestecinin sesin içine girme için önerdiği ikinci yol duran dalgaları işaret eder. Besteciye göre sinüs dalgaları diğer tüm ses dalgası formlarına kıyasla tek bir frekans bileşenine sahip olduğundan akustik fenomenleri yaratmada daha yetkindir. Duran dalgalar bunların en ilginç olanıdır: "Bir sinüs dalgasının yalnızca tek bir frekans bileşeni olduğundan yüksek-düşük basınç bölgelerinde sesin duyulabilir şekilde değiştiği alanlar oluşur. Bu fenomen nadiren anlaşılabilir.

Fakat dinleyicinin odadaki konumunu ve hareketini eseri bütünleyen bir parça haline getirir (Young, 1969, s. 8-9).” Buna ek olarak akustik vuruşlar ve kombinasyon tonları da bestecinin “sesin içine girerek” keşfettiği akustik fenomenlerdir.

Sesin içine girmek için sinüs dalgaları, yüksek ses seviyesi ve devamlılık üç temel gerekliliktir. Besteciye göre: “Sesleri yükselttiğiniz zaman akustik vuruşlar da yükselir. Bu bir şeyi mikroskopla incelemek gibidir. Tampere sistemdeki sesleri yükselttikçe akordun içindeki tutarsızlıkları görebilirsiniz. Doğal akortta ise sesleri yükselttiğinizde daha kararlı ve iyi bir akorda ulaşırsınız. Sesleri yükselttikçe kombinasyon tonlarına da ulaşabilirsiniz. Biz grup olarak kombinasyon tonlarını üretmeye çok ilgi duyuyorduk. Yüksek sesle çaldığımızda bunlara çok kolay bir şekilde ulaşabiliyorduk (Duckworth, 1995, s. 256).” Besteci akustik vuruşlar için de dronların temel araç olduğunu işaret etmektedir: “Dronlar frekanslarla, daha derin bir bakışla ele alındığında ise bir saniyedeki ritmik kalıplarla ilgiliydi (Duckworth, 1995, s. 229).” Bu fenomenlerin keşfi için bestecinin, sesi başlı başına bir araştırma nesnesi olarak kabul edip derinlemesine araştırdığı anlaşılmaktadır. Bu eğilimin kaynakları çok çeşitli olup bestecinin çocukluğuna kadar gider.

Besteci çocukluğunun geçtiği ahşap kulübenin çatlaklarından çıkan rüzgâr uğultularını ve telefon direklerinin cızırtılarını; University of California’da okurken bu okulun etnomüzikoloji arşivinde keşfettiği Uzak Doğu ve *Gagaku* müziklerini ve özellikle Hint müziğinin dronlarını uzayan seslerine ve sesin içindekilere yönelik keşiflerine kaynak olarak gösterir (Grimshaw, 2011, s. 22). Bu çok çeşitli kaynaklarla yapılan keşifler bestecinin olgunluk dönemindeki büyük ölçekli eserlerine esin vermiştir. Bu eserler, aylar hatta yıllar boyunca sürecek şekilde tasarlanmış, sonsuz akustik fenomene olanak veren enstalasyonlardır.

Algı Kapılarının Ardına Yolculuk: Sinüs Dalga Enstalasyonları

Young’ın ilk enstalasyonları olan *Drift Studies*, tam sayı oranlarına dayalı birkaç tane sinüs dalgası içeren eserler olup 1967-73 yılları arasında bestelenmiştir. Aynı dönemde çeşitli vakıfların isteğiyle besteci, eşi Marian Zazeela’nın görsel bileşenlerini tasarladığı sipariş enstalasyonlarını New York’un çeşitli sanat galerilerinde kurmaya başlamıştır. Bunlar daha fazla sinüs dalgası içerirler. 1964’te ise grubuyla kayıtlar yaptığı *Dream House*’u hiç kesilmeksizin sinüs dalgalarının duyulduğu ve ışıkların yansıdığı bir enstalasyon projesi haline getirerek 20-35 sinüs dalgasından oluşan eserlerine yoğunlaşmıştır.

İlk Enstalasyonlar: *Drift Studies* (1967-73)

Young, enstalasyonlarını kurarken kullandığı sentezleyicilerin frekansları değişmeden tutabilmesine büyük titizlik göstermektedir. Ancak bu şekilde sesin içine girmek için gerekli şartlar hazırlanabilir. Besteci günümüzde kendisi için özel olarak tasarlanmış *Rayna* sentezleyiciyi kullanmaktadır (*Special Custom Made Rayna Synthesizer*). Ancak 1960’ların teknolojisi bu doğrultuda yetersiz kalmıştır. Bu dönemin sinüs dalga osilatörleri dalgaların frekanslarını uzun süre boyunca sabit tutamadığından sesler değişmekte böylece dinleme deneyiminde sürüklenme hissi (drift) ortaya çıkmaktadır. Besteciye göre enstalasyona giren bir katılımcı, bu sürüklenme hissi nedeniyle, vücudunun da yavaşça sürüklendiğini düşünebilir (Young, 1969, s. 8-9). Bugün *Drift Studies* başlıklı kayıtlar bu eserler hakkında çıkarım yapılabilecek kaynaklardır. Ancak bunlar enstalasyonların içinde herhangi bir zamanda kaydedilmiştir. Dolayısıyla bilindik anlamıyla başından sonuna kadar bir eserin kaydı olarak anlaşılmamalıdır. Çünkü yalnızca dronlardan oluşan bu müziğin “başı sonu yoktur.” Belirsiz bir zamandan beri zaten duyuluyormuş veya sonsuza kadar devam edecekmiş iması bırakan bu kayıtlar eserlerden alınmış birer numune olarak görülmelidir. Bu kayıtların kısalığı nedeniyle sürüklenme hissi kolaylıkla anlaşılır. Ancak akustik fenomenler duyulabilir ve özellikleri detaylı şekilde hesaplanarak tespit edilebilir.

Üç *Drift Study* de birkaç dalgadan oluşur. *Drift Study 1967*’nin temel frekansı 30,875 Hz. olup bunun üzerindeki 31 ve 32. armonikler sinüs dalgası olarak kullanılır. *Drift Study 1969*’un temel frekansı 30 Hz. olup yine 31 ve 32. armonikler kullanılmıştır. *Drift Study 1973* ise 12 Hz’lik temel frekans üzerinde 7, 16 ve 18. armoniklerden oluşur. İlk eserin armoniklerinin frekans değeri, temel frekansla armonik numarası çarpılarak bulunur: $30,875 \times 32=988$; $30,875 \times 31=957,125$ Hz. Bu iki dalga hiç değişmeden duyurulan dronlardır. Ancak yüksek sesle ve uzun süre boyunca birlikte duyurulduklarında akustik vuruşlar yaratırlar. İki dalganın büyük olanından küçük olanı çıkarılarak bir saniyeye düşen akustik vuruş miktarı bulunur: $988-957,125=30,875$. Ancak bu fark kritik bant genişliği nedeniyle 15 Hz’i de aştığından belirgin vuruşlardan ziyade pürüzlü şekilde duyulan iki ayrı tonun birlikteliği şeklinde bir duyum ortaya çıkar. Yine de titreşim oldukça sıktır. Bu değer aynı zamanda ortamdaki ses kaynaklarının üretmediği ancak kombinasyon tonu olarak kendiliğinden var olan *kayıp temel sese* aittir (30,875 Hz. değerindeki 1. armonik). Bu akustik vuruşlara odaklandıkça durağan sinüs dalgaları arasındaki vuruş ilişkisi hissedilebilir. Böylelikle sabit ve hareketsiz dronların ötesinde farklı bir algı boyutuna açılan deneyimde dinleyici oldukça sık vuruşlar duyar. Ancak bunların cihazlar tarafından üretilmiyor olması dikkat çekicidir. Kayıp temelini yanı sıra $31+32=63$ hesabıyla 63. armoniğin de bir toplam

tonu olarak enstalasyonun ses olasılıklarına eklendiği görülür. Yüksek ses seviyelerinde $988+957,125=1945,125$ Hz'lik değere sahip olan bu armonik de duyulabilir. Ancak son derece ince sese sahip olan bu dalga ön planda duyulup algıya yerleşen diğer iki dalgaya kıyasla cihazlar tarafından üretilmediğinden duyulduğu anlarda yine algıda değişim hissi yaratır. Dolayısıyla bu kombinasyon tonu da dinleyicinin kendine sunulanların ötesindekileri keşfetmesine imkân vermektedir. *Drift Study 1967*'nin analiziyle eserdeki iki dalganın hem *kayıp temele* hem de 63. armoniğe kaynaklık ettiği böylelikle dalga potansiyelinin de dörde çıktığı görülür. Ayrıca görünen durağanlığın ötesindeki akustik vuruşlar da deneyime eklenmiştir.

Drift Study 1969, 30 Hz'lik temel üzerindeki iki dalgadan oluşur. Bunlar sırasıyla 31 ve 32. armoniktir. Frekans karşılıkları ise 930 ve 960 Hz'tir. İki dalga arasındaki fark (30 Hz.) yine *kayıp temele* ve saniye başına 30 birimlik akustik vuruşa karşılık gelir. Ancak bu fark kritik bant genişliği nedeniyle 15 Hz'i de aştığından belirgin vuruşlardan ziyade pürüzlü şekilde duyulan iki ayrı tonun birlikteliği şeklinde bir duyum ortaya çıkar. Yine de titreşim oldukça sıktır. Ayrıca iki armoniğin toplam tonu olan 63. armonik de 1890 Hz'lik değere sahip olan oldukça ince sesli bir dalgayı eserin potansiyel ses olanaklarına ekler. Burada önemli bir nokta hatırlatılmalıdır. Burada tespit edilen kombinasyon tonları yalnızca *birinci sıra kombinasyon tonlarıdır*. Ancak bunlar ortamda çalınmakta olan diğer sinüs dalgalarıyla bütünleşerek ikincil, üçüncül sıra kombinasyon tonları da yaratma potansiyeline sahiptir. Bu nedenle teoride kombinasyon tonu olasılığı sonsuzdur. Bu eserler özelinde bir örnek vermek gerekirse; toplam tonu olarak ortaya çıkan 63. armonik aynı anda 31 ve 32. armonikle kombine olarak sırasıyla 94 ve 95. armonikleri de yaratır. Böylelikle cihazların ürettiği seslerin arasındaki ilişkiler kendilerini de aşan sonsuz olasılıkla yeni bir algı boyutunun doğuşuna imkân verir.

Drift Study 1973, diğer iki eserden farklı özelliklere sahiptir. Temel sesi insan işitme eşiğinin altında olup dalgalar daha aralıklı olacak şekilde seçilmiş ve daha kalın sesli (düşük frekanslı) dalgalar kullanılmıştır. Sırasıyla 7, 16 ve 18. armonikler temel ses olan 12 Hz'le çarpılarak eserin sinüs dalgalarının frekans karşılıkları bulunur: 84, 192 ve 216. Üçüncü dalga ile ikinci dalga arasındaki fark, $216-192=24$, saniye başına 24 birimlik akustik vuruş yaratarak, durağan dronların ötesindeki algı boyutuna vuruş hissi ekler. Ancak bu fark kritik bant genişliği nedeniyle 15 Hz'i de aştığından belirgin vuruşlardan ziyade pürüzlü şekilde duyulan iki ayrı tonun birlikteliği şeklinde bir duyum ortaya çıkar. Yine de titreşim oldukça sıktır. Diğer dalgalar arasındaki farklar da baziler zar üzerinde iki ayrı bölgenin belirgin şekilde tepki vermesi nedeniyle akustik vuruş yaratmada yetersizdir. Bu eserin sahip olduğu üç dalgayla artan birinci sıra kombinasyon tonları, 7+16, 7+18, 16+18; 18-16, 18-7, 16-7, aynı zamanda ikincil, üçüncül sıra kombinasyon tonlarını da eserin ses dünyasına dahil eder. Böylece cihazların ürettiklerinin ötesinde keşfedilmeyi bekleyen boyutun daha fazla ses olasılığına sahip olduğu görülür. İlk enstalasyonlardaki durağan dalgaların, akustik vuruşlarla, nabız olmayan bir müziğe nabız ve vuruş hissi eklediği; kombinasyon tonlarının da -kasten üretilmeyen- sonsuz ses olasılığını deneyime dahil ettiği görülmektedir. Kombinasyon tonları özellikle eserin sahip olduğu dalgaların üst veya alt oktav katlarını vermediği durumlarda ilgi çekici hale gelir. Örneğin *Drift Study 1973*'teki bazı kombinasyon tonları, $18-7=11$ ve $16+7=23$, asal sayılara karşılık gelir ve ön plandakilerin çok uzağındaki armonikleri müziğe dahil eder. Asal armoniklere duyulan ilgi bestecinin büyük ölçekli enstalasyonlarında iyice yoğunlaşacaktır. Asal armonikler, dinleyicinin kendi deneyimine bırakılmış olan boyutun ne denli çoklu ve çeşitli olduğunu gösteren eşsiz örneklerdir.

Sipariş Üzerine Kurulan Enstalasyonlar

Young 1967 yılında çeşitli vakıflardan aldığı siparişler üzerine enstalasyonlarını ilk kez *Dream House* dışındaki mekanlarda kurmaya başlamıştır. *Claes-Petty Oldenburg Commision* adlı çalışmada ilk kez 4 dalga kullanılmıştır. Bunlar 12:13:14:18 frekans oranlarına dayanır. Diğer bir deyişle bir temel frekans üzerinde 12, 13, 14 ve 18. armonikler kullanılmıştır. Bu enstalasyon 30 Hz'lik temel ses üzerinde sırasıyla 360, 390, 420 ve 540 Hz'lik dalgalar içerir. Bu eserde dalga sayılarının arttırılmasıyla kombinasyon tonu olasılıkları da artmıştır. İlk üç dalga arasındaki 30 Hz'lik fark ise saniye başına 30 birimlik akustik vuruş yaratır. Eserdeki dalgalar yine çok farklı kombinasyon tonlarına olanak verir. Örneğin $13+18=31$ asal armoniği cihazların ürettiklerinin ötesinde bir çeşitlilik sağlar. Bu asal armonik bestecinin daha sonraki eserlerinde de işlenecektir.

Betty Freeman Commission: A Music and Light Box (1967), 63:64 oranına göre seçilen iki dalgadan oluşur. 30 Hz temel frekansı üzerinde iki dalganın frekans değerleri 1890 ve 1920 Hz olarak bulunur. İki dalga derinlerde gömülü olan *kayıp temeli* (30 Hz.) ortaya çıkardığı gibi, saniye başına 30 birimlik akustik vuruşu ve 127. asal armoniği de ($63+64=127$) deneyime ekler. Böylelikle, $1890+1920=3810$ Hz'lik, 127. armonik gibi son derece ince bir ses de görünenler aracılığıyla görünmeyenlere ulaşılan algısal boyutta keşfedilmeyi bekler.

Sipariş üzerine kurulan son enstalasyon olan *Robert Scull Commission* (1967), dalgaların artması ve asal armoniklere daha fazla olanak vermesiyle bestecinin araştırmalarının iyice derinleştiğini gösterir. Zaten bu eserden sonra besteci

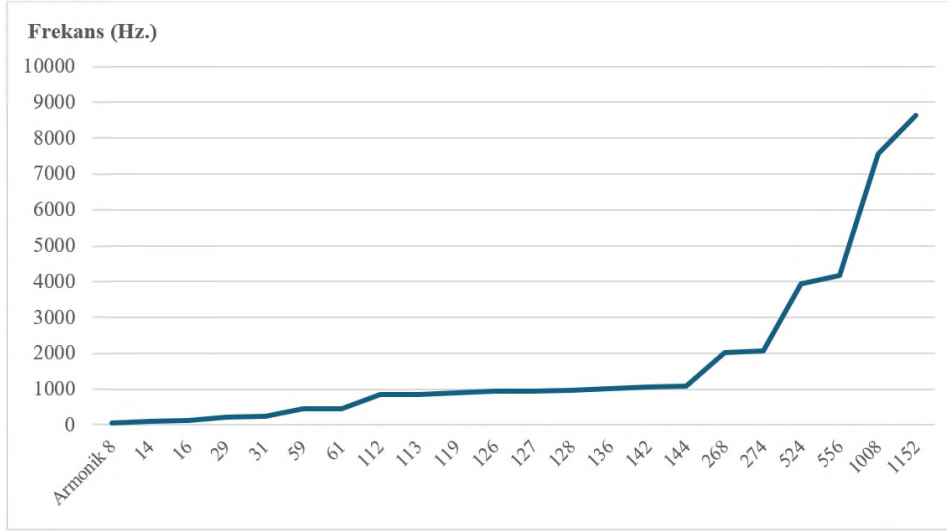
büyük ölçekli eserlerine odaklanacağından sipariş üzerine enstalasyon kurmaya devam etmemiştir. Bu eserde sırasıyla 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 71 ve 72. armoniğe karşılık gelen 14 sinüs dalgası kullanılmıştır (Gann, 1993, s. 174). Diğer bir deyişle 56-72 arasında yer alıp 5'e bölünebilenler dışındaki tüm armonikler kullanılmıştır. Bestecinin 5. armoniğe olan isteksizliği, bunun Batı müziği tonalitesinin temel aralıklarından biri olan 3'lüyü vermesinden kaynaklanır. Bu nedenle besteci hiçbir enstalasyonunda bu armoniği, bunun katlarını veya bunu kombinasyon tonu olarak yaratabilecek herhangi bir birleşimi kullanmamıştır. Bu eserde dalga sayısı arttığından ve armonikler arasında çoğunlukla 1 fark bulunduğundan saniye başına eşit birimlerde çok yoğun akustik vuruşlar düşer. Yine 1 birimlik fark nedeniyle kayıp temel ses çok daha belirgin hale gelir. Kombinasyon tonları ise yine sonsuz sayıda ve çeşitlidir.

Büyük Ölçekli Enstalasyonlar: *The Big Dream Symmetry*

1970'ler ve 1980'ler boyunca besteci, Dream House'da kurduğu enstalasyonlar içinde bir yandan çalışırken diğer yandan sesin hiç kesilmeksizin devam ettiği bu ortamda eşi Marian Zazeela ile yaşamını sürdürmüştür. Bu, bir bakıma sesin içinde yaşamak, bestecinin deyişiyle sesin içine girmektir: "Kendimizi sese vermekle, bambaşka bir dünya deneyimleyebilmemiz için sesin içine girmeyi kastediyorum. Bunu tarif etmek zordur. Ancak bu kolayca deneyimlenebilir. Sese girmeye çok istekliydim. Bunun için içinde bulunduğumuz fiziksel gerçeklikten ayrılmayı seviyordum (Duckworth, 1995, s. 256)." Uzun yıllar sonik bir uzamda yaşamının ve çalışmanın kazandırdığı tecrübelerle besteci, 1980'lerin sonundan itibaren büyük ölçekli enstalasyonlara başlamıştır. Bu çalışmalarda kendisi için özel olarak tasarlanmış, herhangi bir sapmaya izin vermeyen, *Rayna* sentezleyiciyi kullanmıştır. Ayrıca armonik alanları genişletmiş ve dalga sayılarını da iyice arttırmıştır. Bu büyük ölçekli çalışmalarını, simetrik armonik alanlarıyla ve teşvik ettikleri algısal boyutun gerçek-hayal ikilemini yaratmasıyla uyumlu olacak şekilde *The Big Dream Symmetry* başlığı altında toplamıştır. Bu serinin ilk parçası olan *The Romantic Symmetry Over a 60 Cycle Base in Prime Time from 144 to 112 with 119*. . . uzun ve detaylı başlığıyla uyumlu şekilde bestecinin ilk büyük ölçekli enstalasyonudur. Eserin temel sesi 7,5 Hz. olup bunun üzerinde 22 tane armonik kullanılmıştır. Armoniklere ait bilgiler Tablo 1'de, bunların, sinüs dalgası olarak, eş zamanlı duyurulduğu zaman insan duyum alanında kaplayacağı bölge ise Grafik 1'de gösterilmiştir.

Tablo 1. The Romantic Symmetry (1989), armonikler ve frekanslar (Gann, 1993, s. 179).

Armonik	Frekans (Hz)
1152	8640
1008	7560
556	4170
524	3930
274	2055
268	2010
144	1080
142	1065
136	1020
128	960
127	952,5
126	945
119	892,5
113	847,5
112	840
61	457,5
59	442,5
31	232,5
29	217,5
16	120
14	105
8	60



Grafik 1. The Romantic Symmetry (1989), armoniklerin duyum alanında kapladığı bölge.

Bu eserde temel ses (7,5 Hz) insan duyma sınırının altındadır. Bu nedenle besteci 8. armonik olan 60 Hz. ile başlamıştır. Üst sınır olarak da temelın 1152. armoniği olan 8640 Hz'i belirlemiştir. 8-1152. armonik arasındaki bu alan on oktavı geçecek kadar geniş bir alandır. Besteci işitme alanının sınırlarını keşfetmektedir. Bu keşif diğer enstalasyonlarında farklı noktalara doğru evrilecektir. Bu eserde dalgaların sayıca artırıldığı ve kalından inceye doğru çeşitlendirildiği görülmektedir. Sinüs dalgaları akustik fenomenler bağlamında incelendiğinde çok yoğun ve farklı birimlerde akustik vuruşların öne çıktığı görülür. Armonikler arasındaki frekans farkları incelendiğinde 2055-2010 ve 1065-1020 arasında 45'er birimlik, 120-105; 235,5-215,5 ve 457,5-442,5 arasında 15'er birimlik; 847,5-840 ve 960-952,5 arasında ise 7,5 birimliğe karşılık gelecek şekilde akustik vuruşların ortaya çıktığı görülür. Dolayısıyla durağan dronların ötesindeki öznel deneyimde çok farklı birimlerde ve eş zamanlı olarak duyulan vuruşlar söz konusudur. Bu akustik vuruşlar saniye başına farklı tartımlarda ritmik kalıplar ekleyerek algı kapılarının ardındaki dünyada vuruş, nabız ve ritmin var olmasını sağlar.

Dalgalar arasındaki frekans farkları aynı zamanda kayıp temeli ve onun 4. oktavdaki katı olan 30 Hz'i de yaratarak deneyime ekler. Bu eserin yaratacağı kombinasyon tonu olasılıklarını hesaplamaya kalkışmak bu araştırmanın sınırlarını da aşacağından birkaç örnekle yetinmek daha doğru görünmektedir. Çünkü birinci sıra kombinasyon tonlarının orijinal dalgalarla kombine olarak 2. sıra kombinasyon tonları yarattığı; bunların da öncekilerle bütünleşerek yeni tonlar yaratacağı bilinir.

Eserdeki kombinasyon tonlarına birkaç örnek şöyle verilebilir: 1152 ve 1008. armonikler 2160. armoniği toplam tonu olarak üretirler. Böylece armonik alan 16200 Hz'e kadar genişler. Ayrıca 112 ile 61. armoniklerin ilk sıra kombinasyon tonu olan 173. asal armonik de eşsiz bir sesi deneyime ekler. Bu olasılıkların sonsuzluğu ve çeşitliliği cihazların ürettiklerinin ötesindeki boyutun daha zengin olduğunu gösterir. Katılımcı "sese girerek" sonsuz olasılığı deneyimleyebilir.

The Prime Time Twins in the Ranges: 576 to 448: 288 to 224: 144 to 112, 72 to 56... (1990), armoniklere ilişkin detaylı açıklamaları içeren uzun başlığıyla uyumlu şekilde daha fazla dalga içerir (27 tane). Bu eser 1990-2000 arasındaki 10 yıllık süreç boyunca *Dream House*'da duyurulmak üzere tasarlanmıştır. Önceki enstalasyonla aynı şekilde 7,5 Hz. temel ses olarak seçilmiştir. Enstalasyondaki 27 sinüs dalgası 28-576. armonikler arasındadır. Öncekine kıyasla daha düşük frekanslı (kalın sesli) sinüs dalgaları içeren bu eserde de farklı birimlerde akustik vuruşlar (7,5, 15, 22,5 ve 37,5) kendiliğinden doğarak, durağan sinüs dalgalarına karşıt şekilde, deneyime vuruş hissi eklerler. Ayrıca bu eserdeki sonsuz kombinasyon tonu olasılığı da dinleyiciyi bekleyen deneyimin zenginliğini pekiştirir. Bu eserde bestecinin daha dar bir alana odaklandığı görülmektedir (210-4320 Hz.). Dalgalara ait bilgiler Tablo 2'de gösterilmiştir.

Tablo 2. The Prime Time Twins (1990), armonikler ve frekanslar (Gann, 1993, s. 184-185).

Armonik	Frekans (Hz)
576	4320
571	4282,5
569	4267,5
523	3922,5
521	3907,5
463	3472,5
461	3457,5
448	3360
288	2160
283	2122
281	2107,5
271	2032,5
269	2017,5
241	1807,5
239	1792,5
229	1717,5
227	1702,5
224	1680
144	1080
139	1042,5
137	1027,5
61	457,5
59	442,5
56	420
31	232,5
29	217,5
28	210

Günümüzde halen daha *Dream House*'da çalmakta olan 1990'ların son büyük ölçekli enstalasyonu *The Base Symmetry 9:7:4 in Prime Time When Centered above and below the Lowest Term Primes in the Range 288...*, tüm armonik yapısını açıklayan uzun başlığı, geniş armonik alanı ve akustik fenomenlere verdiği geniş olasılıklarla önceki eserlerle aynıdır. Tablo 3'te *The Base Symmetry 9:7:4*'un içerdiği 35 sinüs dalgasının armonik ve frekans bilgileri gösterilmiştir.

Tablo 3. The Base Symmetry 9:7:4, 1991, armonikler ve frekanslar (Gann, 1993, s. 200).

Armonik oran	Frekans. (Hz.)
2224	16680
2096	15720
1096	8220
1072	8040
568	4260
544	4080
288	2160
283	2122,5
281	2107,5
279	2092,5
277	2077,5
271	2032,5

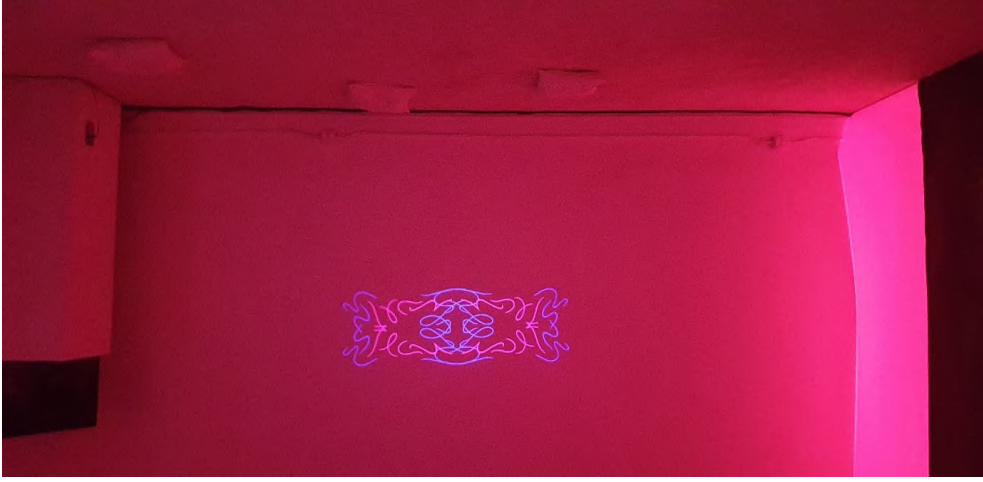
Tablo 3. Devamı

269	2017,5
263	1972,5
261	1957,5
257	1927,5
256	1920
254	1905
252	1890
251	1882,5
241	1807,5
239	1792,5
233	1747,5
229	1717,5
227	1702,5
224	1680
119	892,5
113	847,5
61	457,5
59	442,5
31	232,5
29	217,5
9	67,5
7	52,5
4	30

Enstalasyondaki armonikler yaklaşık 10 oktavlık bir alana yayılmıştır (30-16680 Hz). Önceki eserlere kıyasla *The Base Symmetry 9:7:4*'te insan duyum alanının sınırları daha derin şekilde incelenmektedir. Dalgalar akustik fenomenler bağlamında incelendiğinde akustik vuruşlarla ilgili şu bulgulara ulaşılır: 12 tane armonik çifti 15 Hz'lik farklarıyla 15 birimlik; 2 armonik çifti 7,5 birimlik farklarıyla 7,5 birimlik akustik vuruşu deneyime ekler. Ayrıca bu enstalasyonda 22,5 birimlik çok sık akustik vuruşlar da yer almaktadır (224 ve 227. armonikler arasında). *The Big Dream Symmetry*'nin diğer enstalasyonlarına kıyasla *The Base Symmetry* daha fazla akustik vuruş içerir. Dream House'un iç mekânı bu akustik vuruşlarla doludur. Ortamdaki ses kaynaklarının üretmeye programlanmadığı bu sesler kendiliğinden oluşarak algıya yerleşirler. Dolayısıyla durağan dalgaların ötesindeki algısal dünyada farklı tartımlarda ritmik kalıplar ve vuruşlar keşfedilmeyi beklemektedir.

Eserdeki kombinasyon tonları ise sonsuz olasılığa sahiptir. Bir önceki eserde olduğu gibi ilgi çekici birkaç örnek şöyle verilebilir: $7+4=11$, $9+4=13$, $113+224=337$, $227+252=479$ ve $544-113=431$ işlemleri sonucunda ortaya çıkan armonikler asal sayılara karşılık gelen armonikler olup cihazlar tarafından üretilenlerin oktav katları değildir. Bu eşsiz sesler dinleyicinin deneyiminde keşfedilmeyi bekler. Basit hesaplamalarla çok daha fazla örneğin bulunabileceği ve kombinasyon tonlarının sonsuz olasılığa sahip olduğu unutulmamalıdır. Böylelikle cihazların sunduğu dalgaların ötesindeki deneyimin daha zengin olacağı bir kez daha anlaşılır.

The Big Dream Symmetry'nin üç parçasındaki akustik vuruşlar ve kombinasyon tonlarına dair bulgular yukarıda sunulmuştur. Ancak bu parçaların aynı zamanda ortamın keşfiyle fark edilebilecek duran dalgalar fenomenini de yarattığı bilinmektedir. Duran dalgaların deneyimlenebilmesi için sinüs dalgalarının yüksek sesle ve devamlı olarak duyulduğu bir mekâna bizzat girip dolaşmak gerektiğinden bu fenomenle ilgili çıkarımlar ancak böyle bir deneyimden sonra isabetli olur. Duran dalgaların deneyim boyutundaki özellikleri hakkında bu makalenin yazarının 2022 yılında Dream House'daki alan deneyimleri kaynak sağlamıştır. Buna göre stüdyonun kare biçimli büyük odasının dört köşesine dağıtılan derin bas hoparlörlere (*subwoofer*) enstalasyonun en kalın sesli dalgaları olan 4, 7 ve 9. armonikler atanmıştır. Bu hoparlörlerin üstüne yerleştirilen tam aralıklı referans monitörlerine ise kalan sinüs dalgaları paylaştırılmıştır. Şekil 1'de *Dream House*'un büyük galerisi gösterilmektedir. Sağ tarafta derin bas hoparlör (beyaz blok) ve bunun üzerinde referans monitörü yer almaktadır. Diğer köşelere de aynı cihazlar yerleştirilmiştir. Ancak sol köşede ve bunun tam karşısında yer alan cihazlar enstalasyonun görsel bileşenini oluşturan çalışmanın arkasında kaldığından görülmemektedir. Bu nedenle bu noktalara yaklaştıkça duran dalgalar nedeniyle sesteki değişim hissedilse de ses kaynakları görülemediğinden deneyim daha ilginç bir nitelik kazanır.



Şekil 1. Dream House, büyük oda (Fotoğraf yazar tarafından çekilmiştir. 2022)

Dream House'da sinüs dalgalarının dağılımıyla ilgili hiçbir belge veya bilgi yer almaz. Amaç, katılımcının “sese girmesini” sağlamak, ortamın sonik haritasını çıkarmaya teşvik etmektir. Katılımcı yürüyerek, eğilip kalkarak, sallanarak veya en küçük baş hareketiyle bile farklı duran dalga bölgelerine girilebilir. Kendine özgü rotalar belirleyerek iç mekânın sonik haritasını çıkarabilir. Belli bölgelerde belli hareketleri tekrarlayarak ezginin bulunmadığı bu ortamda kendi ezgilerini yaratabilir. Şekil 1’de gösterilen derin bas hoparlörlere yaklaştıkça düşük frekanslı (kalın sesli) sinüs dalgalarının baskınlaştığı ve çok sık akustik vuruşların öne çıktığı hissedilir. Katılımcı ileri geri hareket ederek bu deneyimi ritmik olarak tekrar edebilir. Böylelikle kendi basit ezgilerini yaratabilir. Derin bas hoparlörlerden uzaklaştıkça yüksek frekanslı (ince sesli) sinüs dalgalarının etrafını sardığını hissedebilir. Böylelikle köşelerden odanın merkezine doğru yürüyen katılımcı, kalından inceye doğru sesler arasında geçiş yapabileceğini hisseder. Hareket özgürlüğünü tamamen elinde tutmaktadır. Her hareketi “sesin içinde” yaşadığı deneyime yenilik kazandırmaktadır. Bu bir bakıma, katılımcının bedensel varlığının eserle bütünleşmesi, konum ve hareketiyle bu eseri icra edebilmesi anlamına gelir. Young’ın dediği gibi sese girmek için fiziksel gerçeklik bu şekilde aşılmaktadır. Çünkü ortamda sunulanlar yalnızca durağan dronlardır. Ancak katılımcı kendine sunulanların ötesindeki algısal boyutu canlı olarak deneyimleyebilmektedir. Duran dalga fenomeni, diğer iki akustik fenomene kıyasla, doğrudan bedensel hareketlerle deneyimlendiğinden algı kapılarının ötesindeki dünyanın daha gerçekçi olmasını sağlamaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Araştırma Young’ın enstalasyonlarında cihazlar tarafından üretilen durağan dronların, deneyim esnasında, bambaşka akustik olaylar yarattığını göstermiştir. Dinleyicinin odaklanmasını ve aktif katılımını teşvik eden bu kavrayış farklı bir algısal boyut yaratma amacı taşımaktadır. Araştırmada elde edilen bulgular bu algısal boyutun özelliklerinin ve bunların deneyime olan etkilerinin tespitine yönelik birincil soru ve ilgili alt problemlere anlamlı cevaplar kazandırmıştır. Öncelikle bestecinin sinüs dalgalarının akustik olasılıklarını keşfetmesiyle elindeki tüm araçları, taranan kaynaklar ve yapılan araştırmalar neticesinde, yalnızca sinüs dalgalarına indirgediği anlaşılmıştır. Bir sinüs dalgası tek frekans bileşenine sahip olduğu için akustik vuruş, kombinasyon tonu ve duran dalgaları yaratmada diğer ses dalgası formlarına kıyasla daha yetkindir. Besteci de bu tespitin ardından söz konusu akustik fenomenleri enstalasyonlarında yaratmaya odaklanmıştır. Bu amaca ulaşabilmek için üç temel gerekliliğin yüksek ses seviyesi, devamlılık ve sinüs dalgaları olduğu görülmüştür. Dolayısıyla enstalasyonlar bu doğrultudaki en yetkin çalışmalar olmaktadır. Çünkü kapalı bir mekânda devamlı olarak yüksek sesli sinüs dalgalarını duyurmak bütün akustik fenomenlerin belirginleşmesini sağlamıştır.

Kullanılan malzemenin birkaç tane sinüs dalgasına indirgenmesi müzik tarihinde önceden eşi görülmemiş bir kavrayışı getirmiştir. Seslerin hem miktarının azaltılması hem de yapısal olarak en saf bileşenine indirgenmesi akustik fenomenleri kompozisyonda birincil önceliğe alma isteğinin bir sonucudur. Böylelikle bestecinin, tekrarlı minimalistlere kıyasla, daha radikal bir indirgemeye dayanan özgün bir minimalist dil geliştirdiği görülmüştür. Bu araştırma böylelikle minimalist indirgemenin yeni bir kaynağına dikkat çekmiştir. Young’ın, akustik fenomenler aracılığıyla bilindik algı kalıplarının aşılmasına olanak sağlamak üzere, sesleri sinüs dalgalarına indirgemesi minimalist indirgemenin yeni bir kaynağı olarak öne sürülmektedir. Seslere odaklanarak akustik fenomenleri keşfetme, dolayısıyla odaklanma ve algısal değişim isteği, minimalist indirgemenin bir nedenidir. Böylelikle müzikte minimalizm için yeni bir araştırma ve tartışma düzlemi açılmaktadır.

Akustik fenomenlerin ilk bakışta kolaylıkla ayırt edilememesi ancak odaklanmayla veya duran dalgalar deneyiminde olduğu gibi bedensel hareketlerle keşfedilmesi, algı kapılarını açmanın yoludur. Bu yaklaşım eserle dinleyici arasındaki ayrımın çözülmesini sağlayarak, bireyi pasif bir konumdan çıkarıp deneyimi yapılandırmada aktif bir katılımcı rolüne yükseltmiştir. Böylelikle enstalasyonlar, bireyin sese girmeye olan isteğiyle orantılı olarak, algı kapılarının ardındaki dünyayı deneyimleme imkânı vermektedir. Dinleyicinin kendi deneyiminde, ritim ve vuruş, yepyeni sesler ve ezgiler keşfedilmeyi beklemektedir. Akustik vuruşlar görünen durağanlığın ötesindeki algı boyutunda ritim ve vuruş yaratırken, kombinasyon tonları ise sonsuz ses olasılığı kazandırır. Özellikle kombinasyon tonu olarak ortaya çıkan asal armoniklerin, enstalasyonların içerdiği dalgalar arasında yer almaması veya oktav katlarının bulunmaması, dinleyicinin öznel deneyimine bırakılan algı boyutunun cihazların sağladığından daha zengin ve çeşitli olduğunu göstermiştir. Deneyim boyunca katılımcı, kendine sunulanların çok ötesindeki vuruşları, ritmik kalıpları ve yepyeni sesleri duyabilir. Aynı zamanda duran dalga bölgelerine girdikçe veya belli hareketleri tekrarladıkça kendi müziğini yaratabilir. Böylelikle enstalasyonların teşvik ettiği deneyim, geleneksel dinleme biçimini ve dinleyici rolünü tamamen değiştirir.

Algısal deneyimin öznel doğası gereği yapılabilecek yorumların kasıtlı olarak sınırlı tutulması, bunun dinleyicinin öznel deneyimine bırakılması gerektiği anlaşılmıştır. Çünkü kimin neyi, nasıl duyacağı veya ortamdaki duran dalgaları deneyimlerken nasıl müzikler “yaratacağı” hakkında kesin yorumlar yapmak doğru değildir. Enstalasyonlar, esas olarak katılımcının kendi deneyiminde şekillenen eserlerdir. Bu boyuta açılan algı kapıları, çok basit hesaplamalarla tespit edilebilen, akustik fenomenlerden geçmektedir. Bu araştırma da böylelikle kâğıt üzerinde yazılı olan veya bizzat cihazlar tarafından üretilenleri değil, algısal boyutta kendiliğinden var olarak gerçeklik kazananları tespit ve analiz etmeye odaklanmış, böylelikle minimalist müzik analizinde yeni bir alana dikkat çekmiştir. Bu analiz ilginç ki ilk anda duyulanları değil duyulmayanları analiz etmeyi önerir. Bu analiz akustik fenomenleri analitik çalışmanın konusu haline getirir.

Araştırmada akustik vuruşlara ilişkin bulguların daha kolay tespit edilebildiği görülmüştür. Ancak kombinasyon tonları sonsuza kadar giden olasılığa sahiptir. Özellikle ilk sıra kombinasyon tonlarının yapay zekâ veya geliştirilebilecek yazılımlar aracılığıyla tespit edilmesi, kendiliğinden ortaya çıkan bu seslerin ve armonik alanların hangi ses dizilerine, makamlara veya hangi kültürlerin müziğine yaklaştığını belirlemeyi sağlayabilir. Böylelikle katılımcının duyabileceği farklı kültürlerle ait müziksel ipuçlarının kanıtları tespit edilebilir. Çünkü katılımcının enstalasyonda dolaşırken duyduğunu sandığı müzikler gerçekten de var olabilir. Bu araştırma, akustik fenomenlerin analizini minimalist müzik analizi için yeni bir uğraş alanı olarak önermekte ve bu doğrultuda geliştirilebilecek müzik teknolojilerine dikkat çekmektedir. Bu makalenin, hem minimalist indirgemenin bir kaynağı olarak akustik fenomenler aracılığıyla algının sınırlarını aşma isteğini öne sürmesi, hem de dikkat çektiği yeni analitik bağlamla, gelecek araştırmalar için esin verici olacağı düşünülmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Uğur Cihat SAKARYA 0000-0002-6450-692X

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Bloomey, P. (2008). *Sine Waves and Simple Acoustic Phenomena in Experimental Music: With Special Reference to the Work of La Monte Young and Alvin Lucier* (Doctoral dissertation, University of Western Sydney).
- Duckworth, W. (1995). *Talking Music*. London: Schirmer Trade Books.
- Everest, F.A. (2001). *Master Handbook of Acoustics*. New York: Mc-Grawhill.
- Gann, K. (1993). La Monte Young's The Well Tuned Piano. *Perspectives of New Music*, 31(1), 134-162.
- Grimshaw, J. (2011). *Draw a Straight Line and Follow It: The Music and Mysticism of La Monte Young*. Oxford: Oxford University Press.

- Helmholtz, H. (1885). *On the Sensations of Tone*. London: Longmans, Green and Co.
- Howard, D.M. & Angus, J.A.S. (2006). *Acoustics and Psychoacoustics*. London: Focal Press.
- Riley, T. (1993). *La Monte and Marian 1967*, Pennsylvania: Bucknell University Press.
- Rogers, G. (2004). Interdisciplinary Lessons in Musical Acoustics: The Science-Math-Music Connection. *Music Educators Journal*, 91(1), 25-30. <https://doi.org/10.2307/3400102>
- Rossing, T., & Moore, R., & Wheeler, P. (2014). *The Science of Sound*. New Jersey: Pearson.
- Young, L.M. (1960). Lecture 1960. *The Tulane Drama Review*, 10(2), 73-83.
- Young, L.M. (1969). *Selected Writings*. New York: Ubu Classics.

Atıf Biçimi / How cite this article

Sakarya, U. C. (2024). Opening the Doors of Perception Through Acoustics: La Monte Young's Sine Wave Installations. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 584–598. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1571902>

Eserlerin Yeniden Armonilenmesi Sürecinde Akor İlerlemeleri ve İkincil Dominantlar

Chord Progressions and Secondary Dominants in the Reharmonization Process

Sercan ÖZKELEŞ¹ 

¹Ordu Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Müzikoloji Bölümü, Ordu, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Sercan ÖZKELEŞ

E-posta / E-mail : sercanozkeles@odu.edu.tr

ÖZ

Yeniden armonileme, melodinin var olan armonik yapısının yeniden düzenlenmesiyle, eserin yeni bir müzikal kimliğe bürünmesini sağlayan oldukça yaratıcı ve teknik bir süreçtir. Bu kavram, uluslararası sanat müziğinden caz müziğine, etnik müziklerden popüler müziklere kadar pek çok farklı türde uygulanmaktadır. Yeniden armonileme, bir melodinin yalnızca armonik yapısını değiştirmesini sağlayan bir teknik değil, ayrıca bestecilik ve doğaçlama alanlarında yaratıcılık becerisinin geliştirilmesi açısından da son derece yararlıdır. Çalışmanın amacı, yeniden armonileme tekniklerini hem teorik hem de pratik boyutlarını ele alarak eser üzerindeki uygulamalarını detaylı bir şekilde incelemek ve müzik eğitimcileri/öğrencileri ve müzisyenlerin bu teknikleri daha etkin kullanabilmelerine yönelik yenilikçi yaklaşımlar geliştirmelerine katkı sağlamaktır. Yeniden armonileme uygulamalarına ilişkin bilgilerin elde edilmesinde doküman inceleme tekniği, verilerin çözümlenmesinde ise doküman analizi kullanılmıştır. Yeniden armonileme sürecinde, melodik çizgiyle örüntülü bir şekilde akor ve akor dışı sesler referans alınarak öncelikle seçilen şarkının ana dereceleri belirlenmiş, ardından bu ana derecelerdeki akorların tür ve fonksiyon özellikleri dikkate alınarak yan dereceler tespit edilmiştir. Tespit edilen ana ve yan dereceler, şarkının tonal merkezi ve armonik yapısı içerisinde, II-V-I akor ilerlemeleri, ikincil (*secondary*) dominantlar ve dominant zincirleri kullanılarak melodiyile uyumlu bir bütünlük oluşturacak şekilde yeniden armonilenmiştir. Yeniden armonileme tekniklerinin ana ve yan derecelerin melodik yapı ve tonaliteye bağlı olarak çeşitli kombinasyonlarla kullanılması sonucu; armonik yapı zenginleştirilmiş, akor ilerleyişlerinde çeşitlilik sağlanmış ve armonik derinlik kazandırılarak müzikal ifade güçlendirilmiştir. Bu sonuçlara dayanarak yeniden armonileme tekniği ile, geleneksel ve yenilikçi yaklaşımlarla müzikal fikirlerin canlı tutulmasına ve müzisyenlerin ifade becerilerini ve yaratıcılıklarını özgün bir şekilde kullanmalarına olanak tanınmış ve müziği daha derin bir anlayışla deneyimleme fırsatı sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Yeniden armonileme, II-V-I ilerlemesi, ikincil dominantlar, dominant zinciri, müzik eğitimi

Başvuru/Submitted : 31.10.2024

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 23.11.2024

Son Revizyon/
Last Revision Received : 28.11.2024

Kabul/Accepted : 29.11.2024

Online Yayın /
Published Online : 05.12.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

ABSTRACT

Reharmonization is a creative and technical process that allows a piece to adopt a new musical identity by restructuring its existing harmonic framework. This concept is widely applied in genres ranging from international art music to jazz, ethnic music, and popular music. Reharmonization not only modifies the harmonic structure of a melody but also fosters creativity in composition and improvisation. The study aims to examine the theoretical and practical dimensions of reharmonization techniques, exploring their application on works in detail to aid music educators, students, and musicians in employing these techniques more effectively. Document review was employed to obtain information on reharmonization practices, and document analysis was used to analyze the data. During the reharmonization process, primary degrees of the song were identified based on patterns within the melodic line, and secondary degrees were established, considering the type and function of chords within primary degrees. Both primary and secondary degrees were reharmonized with II-V-I progressions, secondary dominants, and dominant chains to create a cohesive unity with the melody. Through the application of reharmonization techniques, combining primary and secondary chords based on melodic structure and tonality, harmonic richness was enhanced, chord progressions diversified, and harmonic depth was achieved, thereby strengthening musical expression. Based on these findings, reharmonization techniques, incorporating both traditional and innovative approaches, have facilitated the preservation of vibrant musical ideas, enabling musicians to utilize their expressive skills and creativity uniquely while offering an opportunity to experience music with a deeper understanding.

Keywords: Reharmonization, II-V-I progression, secondary dominants, dominant chain, music education

EXTENDED ABSTRACT

Reharmonization is a creative and technical process that allows a piece to take on a new musical identity by rearranging its existing harmonic structure. This concept is applied across various genres, from international art music to jazz, ethnic music, and popular music. Reharmonization not only alters the harmonic structure of a melody but also plays a crucial role in fostering creativity in composition and improvisation. The technique provides an alternative perspective to the melodic and harmonic structure of a piece, giving it a unique identity within the creative process of music. Through reharmonization, the musical texture of a melody may be transformed, evoking emotional experiences related to the spiritual qualities of the piece for listeners.

Reharmonization impacts not only the melodic and harmonic structure of a piece but also enriches its musical expression from both the performer's and listener's perspectives. It offers a wide range of interpretive freedom for performers, especially in improvisational contexts, while promoting the dynamic preservation of musical ideas and enabling musicians to use their expressive skills and creativity in unique ways, leading to a deeper understanding of music.

This study aims to examine the theoretical and practical aspects of reharmonization techniques in detail and explore their applications in musical pieces, providing innovative approaches for music educators, students, and musicians to use these techniques more effectively. Additionally, it aims to contribute to the field of reharmonization studies within the national context.

Using a general survey model, this descriptive research investigates the applications of reharmonization techniques on musical works. While the universe of this study encompasses various practices employed in the reharmonization process, the sample focuses on II-V-I chord progressions, secondary dominants, and dominant chains within these practices. Document analysis was employed to gather information on reharmonization applications, and document analysis was also used to analyze the data. In the reharmonization process, the primary degrees of the song were determined based on melodic patterns and chordal and non-chordal tones. Then, secondary degrees were identified, taking into account the types and functional characteristics of chords in the primary degrees. Both primary and secondary degrees were harmonized using II-V-I chord progressions, secondary dominants, and dominant chains to create a coherent structure in harmony with the melody. To maximize chordal diversity, the use of minor b5 and minor 6 chords on the II degree and major 7, major 7(b5), major 7(#5), major 7(b9), and major 7(#9) chords on the V degree was included. In the representation of chords on the staff, letter symbols (A-B-C notation) were used, while Roman numerals (functional harmony) and figured bass (figured notation) were preferred for degree representation, with chord names included in the explanations. Chords that constitute the primary and secondary degrees of the song were placed in the melody part, while the reharmonized chords were shown in the piano part concurrently with the melody.

The results of the study, which examines the theoretical and practical aspects of reharmonization techniques on song applications in detail, are as follows:

Reharmonization of primary degrees in various ways based on melodic structure enriched the harmonic structure within the existing tonality and increased the variety of chord progressions. The use of secondary degrees in accordance

with the type and function of primary degrees added different colors to the harmonic structure; reharmonizations with secondary degrees maintained melodic and harmonic coherence by adhering to the melodic line of the song.

Commonly used II-V-I chord progressions in reharmonization were applied to both primary and secondary degrees in a manner consistent with the melody, enhancing the smoothness of chord transitions, and the successive use of multiple chord progressions within the melodic and rhythmic structure added depth to the harmonic structure. The use of the enharmonics of melodic tones resulted in a variety of chord types, such as minor b5, minor 6, major 7(b9), and major 7(#9), contributing to the diversity of chords used in reharmonization.

The use of secondary dominants and dominant chains on primary and secondary degrees, either separately or together, created an increased sense of tension and resolution, thereby enhancing the musical expression of the piece.

GİRİŞ

Barok dönemle başlayan ve romantik dönemden günümüze değin gelişimini sürdüren armoni bilimi, tek sesli-çoksesli ayrımı gözetmeksizin müzik tarihindeki pek çok tür ve stilin evrimini etkilemiş, geleneksel kurallardan sınırların ötesine geçerek 20. yüzyıl müziği ve caz müziğinde yepyeni bir boyut kazanmıştır.

Özünde tek sesli bir melodi, eşzamanlı işitilen birtakım seslerle kaynaşarak çoksesli yapıdaki bir melodiye dönüşür. Bu dönüşümü başlatan seslerin birbirleriyle olan etkileşimi ise armoni olgusunu beraberinde getirir. Nazlan ve Abdullah (2020, s. 57), armoni kavramının klasik müzik teorisinin yanı sıra caz müziğiyle de bağlantılı olduğunu ifade ederken, Backman (2008) ve Marsik (2013), tonalite ilkelerinin ve tonal armoninin klasik dönemde başlayarak romantik dönemde yaygınlaştığını belirtmiştir.

Feridunoğlu (2004, s. 51) armoniyi, müziğin temel öğelerinden biri olarak aynı anda duyulan farklı seslerin kaynaşması olarak tanımlar. Bu açıklamaya paralel olarak Cangal (2005, s. 90) armoninin, bir düzen içerisinde akorların birleşmesiyle oluşan bir çokseslilik olduğunu belirtir.

Tonal armoni temelde, major ve minör üçlü aralıklarla oluşan akorlar üzerine kuruludur. Tek sesli bir melodinin müzikal dokusu akorsal yapı içerisinde farklı bir forma dönüşerek eserin ifadesini değiştirir ve ona farklı bir kimlik kazandırır.

“XVII. yüzyılda gelişmeye başlayan tonal armoni, XIX. yüzyılın sonlarında, bestecilerin yenilik arayışlarını sürdürmeleri ile tonalite sınırlarının aşıldığı atonal, bitonal, polytonal, 12 ton gibi değişik bir müzik dilinin kullanıldığı eserler doğmuştur” (Feridunoğlu, 2004, s. 52). Söz konusu değişimle birlikte müzikal buluşlara paralel olarak armoni bilimi de gelişmiş ve bestecilerin melodik ve armonik zenginlik arayışında çokseslendirmede kullandıkları teknikler de bu süreçte evrim geçirmiştir. Bu evrim sürecinin önemli bir parçası olarak melodilerin mevcut armonik yapılarının değiştirilmesi ve tekrar armonize edilmesiyle yeniden armonileme tekniği ön plana çıkmıştır.

Yeniden armonileme, melodinin var olan armonik yapısının yeniden düzenlenmesiyle, eserin yeni bir müzikal kimliğe bürünmesini sağlayan oldukça yaratıcı ve teknik bir süreçtir. Bu kavram, uluslararası sanat müziğinden caz müziğine, etnik müziklerden popüler müziklere kadar pek çok farklı türde uygulanmaktadır. Yeniden armonileme, bir melodinin yalnızca armonik yapısını değiştirmesini sağlayan bir teknik değil, ayrıca bestecilik ve doğaçlama alanlarında yaratıcılık becerisinin geliştirilmesi açısından da son derece yararlıdır.

Eroy (2014), Türkiye’de lisans düzeyinde piyano eğitimi alan öğrenciler üzerinde gerçekleştirdiği araştırmada, modern armoniyle çokseslendirilmiş Türk müziği ezgilerinin öğrencilerin performanslarına olan etkisini incelemiştir. Bu amaçla, TRT Türk halk müziği repertuarından seçilen beş türkü ile bestelenmiş dört çalışma, öğrencilerin teknik seviyelerine uygun olarak modern armoniyle çokseslendirilmiş ve araştırma sonucunda dokuz çalışmadan beşinin ön-test son-test puanları arasında, son-test puanları lehine anlamlı bir artış tespit edilmiştir.

Gürpınar ise (2022) çalışmasında, Türk halk müziği eserlerinin modern armoni yaklaşımlarıyla zenginleştirilebileceğini detaylı bir şekilde ele almış ve temel seviyede yapılan eşliklerde, caz müziğinde sıkça kullanılan karmaşık akor yapılarına yer vermiştir. Çalışmada, farklı makamlar ve eserler üzerinde modern armoni kullanılırken temel akorların, 7’li, 9’lu, 11’li ve 13’lü akorlarla genişletilebileceği; tek bir akor yerine birden fazla farklı akorun aynı ezgiye eşlik etmek için kullanılabilmesi; ton ve makam dışı modal değişim akorlarının kullanımına yer verilerek ezginin armonik zenginliğinin artırılabilmesi; 7’li ve 9’lu gibi genişletilmiş akorların içindeki seslerin diyez (#) ve bemol (b) işaretleriyle değiştirilerek modern armoni akorlarına dönüştürülebileceği belirtilmiştir. Bu yaklaşımla, Türk Halk Müziği ezgilerinin modern armoni yapılarındaki akorlarla uyumlu olduğu ve eserlerin yalnızca yerel unsurlarla değil, uluslararası müzik ve armoni kurallarıyla birleşerek daha geniş bir müzikal anlayışa ulaşabildiği sonucuna ulaşmıştır.

Çeşitli armonileme tekniklerini kuramsal açıdan ve özellikle caz müziği bağlamında ele alan çalışmalar bulunsada (Felts, 2002; Bradley, 2014; Tymoczko, 2011; Levine, 2011; Broze ve Shanahan, 2013; Terefenko, 2014; Chamil

Arkhasa Nikko, 2016; Nettles ve Graf, 1997), ülkemizde yeniden armonileme alanına yönelik uygulanabilecek düzeyde yapılan çalışmaların sayısı oldukça sınırlıdır. Bu açıklamalara ilişkin olarak araştırmanın problem cümlesi aşağıdaki şekilde oluşturulmuştur.

Problem

Eserlerin yeniden armonilenmesinde kullanılan kuramsal yaklaşımlara yönelik uygulamalar nelerdir?

Amaç

Çalışmanın amacı, yeniden armonileme tekniklerini hem teorik hem de pratik boyutlarını ele alarak eser üzerindeki uygulamalarını detaylı bir şekilde incelemek ve müzik eğitimcileri/öğrencileri ve müzisyenlerin bu teknikleri daha etkin kullanabilmelerine yönelik yenilikçi yaklaşımlar geliştirmelerine katkı sağlamaktır.

Önem

Çalışma, eserlerin yeniden armonilenmesinde teorik ve pratik boyutlarının nasıl kullanılacağına yönelik bilgiler sunması, melodilerin armonik yapılarının yeniden armonilenmesi sürecinde öğrencilerin müzikal ifade, anlayış ve yaratıcılıklarının geliştirilmesine katkı sağlaması ve ülkemizde yeniden armonileme alanına yönelik çalışmaların yapılmasına katkıda bulunulması açısından önemlidir.

Sınırlılıklar

Çalışma kapsamında ele alınan akor ilerlemeleri II-V-I ilerleyişi ve yeniden armonilemede kullanılan uygulamalar, sözleri E. Zuckmayer ve S. Tamer'e ait bir Alman ezgisi olan Dostluk şarkısı ile sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Genel tarama modelinin kullanıldığı bu araştırma, yeniden armonileme tekniklerinin eser üzerindeki uygulamalarını detaylı bir şekilde incelemeyi amaçlayan betimsel bir çalışmadır. Betimsel araştırmalar, bir durumu olabildiğince eksiksiz bir şekilde tanımlamayan araştırma yöntemleridir (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2008).

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini yeniden armonileme sürecinde kullanılan uygulamalar oluştururken, örneklemini bu uygulamalar içerisinde yer alan II-V-I akor ilerlemesi, ikincil (secondary) dominantlar ve dominant zinciri oluşturmaktadır.

Verilerin Toplanması ve Çözümlemesi

Yeniden armonileme uygulamalarına ilişkin bilgilerin elde edilmesinde doküman inceleme tekniği, verilerin çözümlemesinde ise doküman analizi kullanılmıştır. Doküman analizi, basılı ve elektronik materyalleri de içeren tüm belgelerin incelenmesi ve değerlendirilmesi için kullanılan sistematik bir yöntemdir. Nitel araştırmada kullanılan diğer yöntemlerle benzerlik gösteren doküman analizi, verilerin incelenmesi ve yorumlanması yoluyla anlam çıkarma, ilgili konu hakkında derinlemesine bir anlayış oluşturma ve ampirik bilgi geliştirme amacı taşımaktadır (Corbin ve Strauss, 2008, akt: Kırıl, 2020, s. 173).

Yeniden armonileme sürecinde, melodik çizgiyle örüntülü bir şekilde akor ve akor dışı sesler referans alınarak öncelikle şarkının ana dereceleri belirlenmiş, ardından bu ana derecelerdeki akorların tür ve fonksiyon özellikleri dikkate alınarak yan dereceler tespit edilmiştir.

Tespit edilen ana ve yan dereceler, şarkının tonal merkezi ve armonik yapısı içerisinde, II-V-I akor ilerlemeleri, ikincil (secondary) dominantlar ve dominant zincirleri kullanılarak melodiyel uyumlu bir bütünlük oluşturacak şekilde yeniden armonilenmiştir. Armonilemenin maksimum düzeyde çeşitlendirilmesinde II. derecelerde minör b5 ve minör 6, V. derecelerde ise majör 7, majör 7(b5), majör 7(#5), majör 7(b9) ve majör 7(#9) akorlarından yararlanılmıştır.

Akorların dizek üzerinde gösteriminde şifre sesler (A-B-C sistemi) kullanılırken, derecelerin gösteriminde Romen rakamları (basamaksal armoni) ve rakamlı bas (şifreli bas) tercih edilmiş; ayrıca açıklamalarda akor isimlerine de yer verilmiştir. Şarkının ana ve yan derecelerini oluşturan akorlar melodi partisinde yer alırken, yeniden armonilemede kullanılan akorlar melodi partisyle eş zamanlı olarak piyano partisinde gösterilmiştir.

BULGULAR

Şarkının armonik yapısı, temelde do majör tonalitesindeki üç ana derece esas alınarak (T-S-D/I-IV-V) melodiyi oluşturan akor ve akor dışı sesler bağlamında çözümlenmiştir. Şarkının eksik ölçüsü akor sesleri içerisinde (do-mi) başlamış ve birinci ölçüde akor seslerine paralel olarak birinci derece/do majör (C) akoru kullanılmıştır. İkinci ölçü başındaki mi sesi sol majör (G) akorunun geciktirmesi (mi-re/6-5) olarak yer aldığından ikinci ölçüde beşinci derece/sol majör (G) akoru kullanılmıştır. Üçüncü ölçü içerisinde do majör (C) akorundaki la sesi ile fa majör (F) akorundaki sol sesi işleyici ses olarak kullanıldığı üzere ölçünün ilk iki dörtlüğünde do majör (C) akoru ve son iki dörtlüğünde dördüncü derece/fa majör (F) akoru yer almıştır. Dördüncü ölçüde akor seslerine uygun olarak do majör (C) akoru yer alırken, beşinci ölçüde fa majör (F) akoru kullanılmıştır. Fa majör (F) akorunda bulunan si sesi ölçü içinde geçici ses olarak yer almıştır. Altıncı ölçüdeki la sesi do majör (C) akorunun geciktirmesi (la-sol/6-5) olduğundan do majör (C) akoru kullanılmıştır. Yedinci ölçü içerisinde, üçüncü ölçünün melodi sesleri tekrar kullanılmış ve bu sebeple fonksiyonlarda herhangi bir değişiklik yapılmadan ölçünün ilk iki dörtlüğünde do majör (C) ve son iki dörtlüğünde fa majör (F) akoru kullanılmıştır. Sekizinci ve son ölçüde ise do majör akoru kullanılarak şarkının temel akorları tespit edilmiştir. Bu açıklamaların ışığında şarkının armonik yapısı, şifre sesler ve akor çevrimleri kullanılarak Şekil 1'de gösterilmiştir.

Şekil 1. Dostluk şarkısının armonik yapısı

1. Ana Derecelerle Yeniden Armonileme

Yeniden armonilemenin ilk basamağını tonun ana dereceleri ile yapılan armonileme çalışmaları oluşturur. Bu kapsamda şarkıdaki her bir melodik ya da armonik unsur, bağlı bulunduğu tonaliteye ve armonik yapısına uygun olarak, bir sonraki ölçünün melodik/armonik çizgisiyle de bütünleşecek şekilde akor seslerine göre yeniden armonilenebilir. Bu açıklamalar doğrultusunda örnek olarak verilen şarkının üçüncü ölçüsü I., IV. ve V. dereceler kullanılarak Şekil 2'deki seçeneklerde altı farklı şekilde yeniden armonilenmiştir.

1. seçeneğe

2. seçeneğe

3. seçeneğe

4. seçeneğe

5. seçeneğe

6. seçeneğe

Şekil 2. Dostluk şarkısı üçüncü ölçüsünün ana derecelerle yeniden armonilenmesi

Şarkının armonik yapısındaki ana derecelerle kurulan akorlardan farklı olarak 1. seçenekte; ölçünün son dörtlüğündeki sol ve fa sesinde V/G akoru, 2. seçenekte; ölçünün üçüncü dörtlüğündeki fa sesinden itibaren V7/G7 akoru, 3. seçenekte; ölçünün üçüncü dörtlüğündeki fa sesinde V7/G7 ve son dörtlüğündeki sol ve fa sesinde IV/F akoru, 4. seçenekte; ölçünün ikinci ve üçüncü dörtlüğündeki la, sol ve fa sesinde IV/F akoru ve son dörtlüğündeki sol ve fa sesinde V/G akoru, 5. seçenekte; ölçünün ikinci ve üçüncü dörtlüğündeki la, sol ve fa sesinde V7/G7, son dörtlüğündeki sol ve fa sesinde IV/F akoru, 6. seçenekte; ölçünün ikinci dörtlüğündeki la ve sol sesinde IV/F, üçüncü dörtlüğündeki fa sesinde V7/G7 ve son dörtlüğündeki sol ve fa sesinde IV/F akoru kullanılmıştır.

Üçüncü ölçünün ana derecelerle armonilenmesinde sadece I-IV-I (plagal kadans) akor ilerleyişinin kullanılmasına karşın ana derecelerle yeniden armonilenmesinde 1. seçenekte I-IV-I (tam kadans), 2. seçenekte, I-V-I (otantik kadans), 3. seçenekte; I-V-IV-I (tam ters kadans), 4. seçenekte; I-IV-V-I (tam kadans), 5. seçenekte; I-V-IV-I (tam ters kadans) ve 6. seçenekte I-IV-V-IV-I akor ilerleyişi kullanılmıştır.

2. Yan Derecelerle Yeniden Armonileme

Ana derecelerle yapılan değişikliklerin yanı sıra, akor seslerini içerisinde barındıran yan dereceler aracılığıyla I. derecede III ve VI; IV. derecede II ve VI; V. derecede; VII ve II yan dereceleri kullanılarak eserler yeniden armonilenebilir. Ana derecelerdeki akorların tür ve fonksiyon özelliklerine uygun biçimde yan dereceler kullanılarak yeniden armonilenen dostluk şarkısı Şekil 3'te gösterilmiştir.

Şekil 3. Dostluk şarkısının yan derecelerle yeniden armonilenmesi

Birinci ölçüde I/C akorunun yan derecesi III/Em ve VI/Am akoru, ikinci ölçüde V/G akorunun yan derecesi VII/Bmb5 (temelsiz/köksüz dominant yedili) ve II/Dm akoru kullanılabilir. Üçüncü ölçüde I/C akorunun yan derecesi III/Em ve VI/Am yer alabilirken, üçüncü ve dördüncü dörtlükte F akorunun yan derecesi VI/Am akorunda akor seslerinden herhangi birinin bulunmaması nedeniyle, diğer yan derecesi olan II/Dm akoru kullanılabilir. Dördüncü ölçünün ilk üç dörtlüğünde III/Em ve VI/Am akoru kullanılabilirken son dörtlükte kapsadığı akor sesleri gereği VI/Am akoru kullanılabilir. Beşinci ölçüde F akorunun yan derecesi II/Dm ve VI/Am akoru, altıncı ölçüde I/C akorunun yan derecesi III/Em ve VI/Am akoru kullanılabilir. Yedinci ölçüde (üçüncü ölçüde olduğu gibi) I/C majör akorunun yan derecesi III/Em ve VI/Am yer alabilirken, IV/F akorunun yan derecesi VI/Am akorunda akor seslerinden herhangi birinin bulunmaması nedeniyle II/Dm akoru kullanılabilir. Sekizinci ölçüde ise I/C akorunun yan derecesi III/Em ve VI/Am akoru kullanılabilmesine karşın ölçü sonunda I/C akoruna yer verilerek şarkı güçlü bir tonalite duygusu içerisinde sonlandırılabilir.

3. II-V-I Akor İlerlemesi ile Ana Derecelerle Yeniden Armonileme

Melodiyle bütünlük oluşturması bakımından akor ilerlemelerinin kullanılmasında dikkat edilecek en önemli unsur, melodi sesinin/seslerinin ilerlemelerde yer alan akorlarda bulunmasıdır. Ana derecelerde II-V-I akor ilerlemelerinin kullanılmasıyla yeniden armonilenen şarkı bu bölümde ele alınmıştır.

Ana derecelerde ilk II-V-I akor ilerlemesi; ikinci ölçünün ilk dörtlüğündeki re sesinde II/Dm akoru, ikinci dörtlüğündeki re sesinde V/G7 akoru ve üçüncü ölçünün ilk dörtlüğünde I/C majör akoru kullanılarak yapılmış ve Şekil 4'te gösterilmiştir.

Şekil 4. Dostluk şarkısının 1. ve 2. ölçüsünün II-V-I akor ilerlemesi ile ana derecelerle yeniden armonilenmesi (1)

İkinci II-V-I akor ilerlemesinde beşinci derece temel alınmış [I/G(V)] ve ilk ölçünün üçüncü dörtlüğündeki mi sesinde II/Am akoru, ikinci ölçünün ilk dörtlüğündeki re sesinde V/D7 akoru ve ikinci dörtlüğündeki sol sesinde I/G(V) akoru kullanılarak yapılmış ve Şekil 5'te gösterilmiştir.

Şekil 5. Dostluk şarkısının 1. ve 2. ölçüsünün II-V-I akor ilerlemesi ile ana derecelerle yeniden armonilenmesi (2)

Üçüncü II-V-I akor ilerlemesi, üçüncü ölçünün üçüncü dörtlüğündeki fa sesinde II/Dm akoru, dördüncü dörtlüğündeki sol-fa sesinde V/G7 akoru ve dördüncü ölçünün mi sesinde I/C majör akoru kullanılarak yapılmıştır. Dördüncü ilerleme; dördüncü derece temel alınarak [I/F(IV)] dördüncü ölçünün üçüncü dörtlüğündeki mi sesinde IIm6/Gm6 akoru, dördüncü dörtlüğündeki do sesinde V7/C7 akoru ve beşinci ölçünün ilk dörtlüğünde I/F(IV) akoru kullanılarak yapılmış ve Şekil 6'da gösterilmiştir.

Şekil 6. Dostluk şarkısının 3-5. ölçüsünün II-V-I akor ilerlemesi ile ana derecelerle yeniden armonilenmesi

Beşinci ilerleme beşinci ölçünün üçüncü dörtlüğündeki la sesinde II/Dm akoru, altıncı ölçünün ilk dörtlüğündeki sol sesinde V/G7 akoru ve ikinci dörtlüğündeki sol sesinde I/C majör akoru kullanılarak yapılmış ve Şekil 7'de gösterilmiştir.

Şekil 7. Dostluk şarkısının 3-5. ölçüsünün II-V-I akor ilerlemesi ile ana derecelerle yeniden armonilenmesi

Altıncı ilerlemede; dördüncü derece temel alınmış I/F (IV), yedinci ölçünün ilk dörtlüğündeki sol sesinde II/Gm akoru, ikinci dörtlüğündeki sol sesinde V7/C7 akoru ve üçüncü dörtlüğündeki fa sesinde I/F(IV) akoru kullanılarak yapılmış ve Şekil 8’de gösterilmiştir.

Şekil 8. Dostluk şarkısının 7. ve 8. ölçüsünün II-V-I akor ilerlemesi ile ana derecelerle yeniden armonilenmesi (I)

Şekil 9’da görüldüğü üzere, melodik çizgi ve ritmik yapıya bağlı olarak birden fazla akor ilerlemesinin art arda kullanılmasıyla yeniden armonileme yapılmıştır. Bu durum; akor paletinin renklendirilmesine ve armonilerin zenginleştirilmesine olanak sağlayacaktır.

Şekil 9. Dostluk şarkısının 7. ve 8. ölçüsünün II-V-I akor ilerlemesi ile ana derecelerle yeniden armonilenmesi (II)

4. II-V-I Akor İlerlemesi ile Yan Derecelerle Yeniden Armonileme

Ana derecelerde II-V-I akor ilerlemesi kullanılarak yeniden armonilemelerin yapılacağı gibi melodik ve armonik yapıyla uyumlu olarak II-V-I akor ilerlemesi ile yan derecelerde de yeniden armonilemeler yapılabilir.

Yan derecelerde ilk II-V-I akor ilerlemesinde G majörün yan derecesi olan ikinci derece temel alınmış [I/Dm(II)] ve birinci ölçünün üçüncü dörtlüğündeki sol sesinde IImb5/Emb5 akoru, son dörtlüğündeki sol-mi sesinde V7/A7 akoru ve ikinci ölçünün ilk dörtlüğündeki re sesinde I/Dm(II) akoru kullanılarak yapılmış ve Şekil 10’da gösterilmiştir.

Şekil 10. Dostluk şarkısının 1. ve 2. ölçüsünün II-V-I akor ilerlemesi ile yan derecelerle yeniden armonilenmesi

Yan derecelerde ikinci II-V-I akor ilerlemesinde F majörün yan derecesi olan altıncı derece temel alınmış [I/Am(VI)] ve üçüncü ölçünün üçüncü dörtlüğünde IImb5/Bmb5 akoru, dördüncü ölçünün ilk dörtlüğündeki mi sesinde V7/E7 akoru ve beşinci ölçünün ilk dörtlüğündeki la sesinde I/Am(VI) akoru kullanılarak yapılmış ve Şekil 11’de gösterilmiştir.

Şekil 11. Dostluk şarkısının 3-5. ölçüsünün II-V-I akor ilerlemesi ile yan derecelerle yeniden armonilenmesi

Yan derecelerde üçüncü ilerlemede C majörün yan derecesi olan üçüncü derece temel alınmış [I/Em(III)] ve beşinci ölçünün ilk dörtlüğünde IImb5/F#mb5 akoru, ölçünün üçüncü dörtlüğündeki la ve si sesinde V7/B7 akoru ve altıncı ölçünün ilk dörtlüğündeki sol sesinde I/Em(III) akoru kullanılarak yapılmış ve Şekil 12’de gösterilmiştir.

Şekil 12. Dostluk şarkısının 5. ve 6. ölçüsünün II-V-I akor ilerlemesi ile yan derecelerle yeniden armonilenmesi

Dördüncü II-V-I ilerlemesinde F majörün yan derecesi olan ikinci derece temel alınmış [I/Dm(II)] ve yedinci ölçünün ilk dörtlüğündeki sol sesinde IImb5/Emb5 akoru, ikinci dörtlüğündeki la-sol sesinde V7/A7 akoru ve üçüncü dörtlüğündeki fa sesinde I/Dm(II) akoru kullanılarak yapılmış ve Şekil 13'de gösterilmiştir.

The musical score for Şekil 13 consists of two staves. The top staff is in treble clef and shows a melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bottom staff is in bass clef and shows a bass line with notes G2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Above the treble staff, the chords are labeled C, F, C. Above the bass staff, the chords are labeled Emb5, A7, Dm, G7, C. Below the bass staff, the Roman numerals are labeled II+4^6, V^7, II^6_4, V^7, I.

Şekil 13. Dostluk şarkısının 7. ve 8. ölçüsünün II-V-I akor ilerlemesi ile yan derecelerle yeniden armonilenmesi

Ayrıca Dm akoru şekil 6'da dördüncü ilerlemede F majörün yan derecesi olarak I. derece konumunda yer alırken, aynı ölçü içerisinde ana derecede yapılan II-V-I akor ilerlemesinde I/C majörün II. derece akoru olarak kullanılmıştır.

5. İkincil Dominantlarla (Secondary Dominant) Yeniden Armonileme

Melodinin ve armonin zenginleştirilmesinde akorun kök sesini tonun içerisinde barındıran ana derecelerde ve yan derecelerde ikincil dominant akorlar kullanılarak yeniden armonilemeler yapılmıştır. Ana derecelerin ve yan derecelerin ikincil dominant akorları her bir ana derece üzerinde ayrı ayrı yeniden armonilenecek aşağıdaki başlıklarda ele alınmıştır.

5a. Ana Derecelerde İkincil Dominantlarla Yeniden Armonileme

Ana derecelerdeki ikincil dominant akorlarında ilk olarak, ikinci ölçünün ilk dörtlüğündeki re sesinde G akorunun dominantı D7, üçüncü ölçünün ilk dörtlüğündeki sol sesinde F akorunun dominantı C7 ve dördüncü dörtlükteki sol sesinde ise C akorunun dominantı G7 akoruna yer verilerek Şekil 14'te gösterilmiştir.

The musical score for Şekil 14 consists of two staves. The top staff is in treble clef and shows a melody with notes C4, D4, E4, F4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff is in bass clef and shows a bass line with notes C2, D2, E2, F2, G2, F2, E2, D2, C2. Above the treble staff, the chords are labeled C, G, C, F, C. Above the bass staff, the chords are labeled C, D7, G, C7, F, G7, C, C7. Below the bass staff, the Roman numerals are labeled I, V^2/V, V^6, V^7/IV, IV^6_4, V^6_5, I, V^7/IV.

Şekil 14. Dostluk şarkısının 1-4. ölçüsünün ana derecelerde ikincil dominantlarla yeniden armonilenmesi

Dördüncü ölçünün ikinci dörtlüğündeki mi sesinde F akorunun dominantı C7 kullanılırken, ikinci dörtlüğündeki la sesinde G akorunun dominantı D7¹ ve altıncı ölçünün ilk dörtlüğündeki sol sesinde C akorunun dominantı G7 akoru kullanılmıştır. Yedinci ölçünün ilk dörtlüğündeki sol sesinde F akorunun dominantı C7 akoruna yer verilirken, üçüncü dörtlükteki fa sesinde C akorunun dominantı G7 akoru kullanılmış ve Şekil 15'te gösterilmiştir.

¹ D7 akoru aynı zamanda C majörün çift (double) dominant akoru olarak da yer almaktadır.

5 F C C F C

5 F D7 G7 C C7 F G7 C

IV V²/V V⁶/I I V⁷/IV IV⁶/₄ V⁶/I I

Şekil 15. Dostluk şarkısının 5-8. ölçüsünün ana derecelerde ikincil dominantlarla yeniden armonilenmesi

5b. Yan Derecelerde İkincil Dominantlarla Yeniden Armonileme

C majörün Em yan derecesindeki ikincil dominant akorunda, birinci ölçünün ilk dörtlüğündeki sol sesinde B7(#5), Am yan derecesindeki ikincil dominant akorunda, birinci ölçünün ikinci dörtlüğündeki mi sesinde E7 akoru kullanılmış ve Şekil 16'da gösterilmiştir.

C: Em

B7(#5) Em

V⁷(#5)/III III

C: Am

C E7 Am

I V⁴/₃/VI VI

Şekil 16. Dostluk şarkısının 1. ölçüsünün yan derecelerde ikincil dominantlarla yeniden armonilenmesi (1)

Yan derecelerin ikincil dominant akorları farklı zamanlarda kullanılabileceği gibi melodik çizgiye bağlı olarak aynı ölçü içerisinde art arda kullanılabilir. Şekil 17'de Em ve Am yan derecelerinin ikincil dominant akorları bu duruma örnek olarak gösterilmiştir.

C: Em Am

B7(#5) Em E7 Am7

V⁷(#5)/III III V⁴/₃/VI VI

Şekil 17. Dostluk şarkısının 1. ölçüsünün yan derecelerde ikincil dominantlarla yeniden armonilenmesi (2)

G majörün Dm yan derecesindeki ikincil dominant akorunda, birinci ölçünün üçüncü dörtlüğündeki sol sesinde A7 akoru kullanılmış ve Şekil 18’de gösterilmiştir.

Şekil 18. Dostluk şarkısının 1. ölçüsünün yan derecelerde ikincil dominantlarla yeniden armonilenmesi (3)

C majörün Em yan derecesindeki bir diğer ikincil dominant akorunda, ikinci ölçünün ikinci dörtlüğündeki re sesinde B7(#9) akoru kullanılırken, Am yan derecesindeki ikincil dominant akorunda, ölçünün ikinci dörtlüğündeki re sesinde E7 akoru kullanılmış ve Şekil 19’da gösterilmiştir.

Şekil 19. Dostluk şarkısının 2. ölçüsünün yan derecelerde ikincil dominantlarla yeniden armonilenmesi

F majörün Dm yan derecesindeki ikincil dominant akorunda, üçüncü ölçünün ilk dörtlüğündeki sol sesinde A7 akoru kullanılmış ve Şekil 20’de gösterilmiştir.

Şekil 20. Dostluk şarkısının 3. ölçüsünün yan derecelerde ikincil dominantlarla yeniden armonilenmesi

C majörün Em yan derecesindeki ikincil dominant akorunda, üçüncü ölçünün üçüncü dörtlüğündeki fa sesinde B7(b5) akoru, Am yan derecesindeki ikincil dominant akorunda, ölçünün üçüncü dörtlüğündeki fa sesinde E7(b9) akoru kullanılmış ve Şekil 21’de gösterilmiştir.

Şekil 21. Dostluk şarkısının 3. ve 4. ölçüsünün yan derecelerde ikincil dominantlarla yeniden armonilenmesi

F majörün Dm yan derecesindeki ikincil dominant akorunda, dördüncü ölçü başında devam eden üçüncü dörtlükteki mi-do (si) sesinde A7(9), Am yan derecesindeki ikincil dominant akorunda, dördüncü ölçünün ilk üç dörtlüğündeki mi sesinde E7 akoru kullanılmış ve Şekil 22’de gösterilmiştir.

Şekil 22. Dostluk şarkısının 4. ve 5. ölçüsünün yan derecelerde ikincil dominantlarla yeniden armonilenmesi

C majörün Em yan derecesindeki ele alınan son ikincil dominant akorunda, beşinci ölçünün üçüncü dörtlüğündeki la-si-do sesinde B7(b9) akoru, Am yan derecesindeki ikincil dominant akorunda, altıncı ölçünün ikinci dörtlüğündeki sol (fa) sesinde E7(#9) akoru kullanılmış ve Şekil 23’de gösterilmiştir.

Şekil 23. Dostluk şarkısının 5. ve 6. ölçüsünün yan derecelerde ikincil dominantlarla yeniden armonilenmesi

5c. Dominant Zinciri ile Yeniden Armonileme

Yeniden armonilemede ikincil dominantlara ek olarak ardışık dominant akorların tam dörtlü yukarısındaki (ya da tam beşli aşağısındaki) aralıklarla birbirini takip ettiği dominant zinciri kullanılabilir.

Şekil 24'te, ikinci ölçüdeki A7 akoru D7 akoruna, D7 akoru G7 akoruna, G7 akoru C7 akoruna ve C7 akoru F akoruna çözülerek ana derecelerde bir dominant zinciri oluşturulmuştur.

Şekil 24. Dostluk şarkısının 1. ve 3. ölçüsünün ana derecelerde dominant zinciri ile yeniden armonilenmesi

Şekil 25'te ise yedinci ölçüdeki E7(#9) A7 akoruna, D7(9) akoru G7 akoruna ve G7 akoru C akoruna çözülerek ana ve yan derecelerde bir dominant zinciri oluşturulmuştur.

Şekil 25. Dostluk şarkısının 7. ölçüsünün ana ve yan derecelerde dominant zinciri ile yeniden armonilenmesi

SONUÇ

Herhangi bir eserin melodik ve armonik yapısını farklı bir perspektifle sunabilen yeniden armonileme tekniği, müziğin yaratıcı sürecinde esere yeni birer kimlik kazandırır. Yeniden armonileme ile melodinin müzikal dokusu değişebileceği gibi dinleyenlerde eserlerin maneviyatıyla ilgili duygusal deneyimler de yaratır.

Yeniden armonilenen eserin yalnızca melodik ve armonik yapısı değil, yorumcu ve dinleyici açısından müzikal anlatımı da değişir. İncacılar tarafından, bilhassa doğaçlamalarda müzisyenlere oldukça geniş bir özgürlük alanı sağlar. Yeniden armonileme tekniği ayrıca, geleneksel ve yenilikçi yaklaşımlarla müzikal fikirlerin canlı tutulmasına ve müzisyenlerin ifade becerilerini ve yaratıcılıklarını özgün bir şekilde kullanmalarına olanak tanır; müziği daha derin bir anlayışla deneyimleme fırsatı sunar.

Yeniden armonileme tekniklerini hem teorik hem de pratik boyutlarını ele alarak şarkı üzerindeki uygulamalarını detaylı bir şekilde ortaya koyan çalışmanın sonuçları aşağıda gösterilmiştir.

1. Ana derecelerin, melodik yapıya bağlı olarak birçok farklı şekilde yeniden armonilenmesiyle, mevcut tonalite içerisindeki armonik yapı zenginleştirilmiştir.
2. Melodinin ana derecelere yeniden armonilenmesine paralel olarak şarkı içerisinde kullanılan akor ilerleyişlerindeki çeşitliliğin sayısı da artmıştır.
3. Ana derecelerin tür ve fonksiyon özelliklerine uygun olarak yan derecelerin kullanılması, armonik yapıda farklı renkler oluşturmuştur.

4. Yan derecelerle yapılan yeniden armonilemelerde, akorlar şarkının melodik çizgisine sadık kalınarak belirlenmiş ve bu sayede melodik ve armonik bütünlük korunmuştur.
5. Yeniden armonilemede yaygın olarak kullanılan II-V-I akor ilerlemeleri, melodiyle uyumlu olacak şekilde hem ana hem de yan derecelerle uygulanarak akor geçişlerinin daha akıcı hale gelmesi sağlanmıştır.
6. Birden fazla akor ilerlemesinin, melodik çizgi ve ritmik yapı içinde art arda kullanılmasıyla armonik yapıda derinlik oluşturulmuştur.
7. Melodi seslerinin anarmoniklerinden yararlanılmış ve bunun sonucunda minör b5, minör 6, majör 7(b9) ve majör 7(#9) vb. akorlar oluşturularak yeniden armonilemede kullanılan akor türlerinde çeşitlilik sağlanmıştır.
8. İkincil dominantlarla farklı zamanlarda armonilenen yan dereceler, aynı ölçü içinde kullanılmasıyla armoniye dinamik bir yapı kazandırılmıştır.
9. Yeniden armonileme sürecinde, ana ve yan derecelerde ikincil dominantlar ve dominant zincirleri hem ayrı ayrı hem de birlikte kullanılarak daha fazla gerilim ve çözülüm hissi yaratılmış; böylece şarkının müzikal ifadesi güçlendirilmiştir.

Öneriler

1. Çalışmada ele alınan armonileme tekniklerine ek olarak; dörtlü armoni, modal değişim, fonksiyonel olmayan armoni gibi yaklaşımların yanı sıra kromatik ve diyatonik yaklaşımların da kullanılacağı armonileme çalışmaları yapılabilir.
2. Yeniden armonilemesi yapılan eserlerin farklı tonlarda icra edilmesiyle modülasyon becerileri geliştirilebilir.
3. Yeniden armonileme sonrasında ortaya çıkan yeni akor ilerleyişleri ile eserler üzerinde çeşitli uygulamalar yapılabilir.
4. Yavaş tempolu eserlerde armonik hareketteki hızın arttırılmasında akor genişlemelerinden yararlanılması daha uygun olabilirken, hızlı tempolu eserlerde akor ilerlemelerindeki dereceler ortak akorlarla paylaşılarak armonik ritim daha ekonomik kullanılabilir.
5. Akor ilerleyişlerinde ve ikincil dominantlarda değişimli/altereli (b5, #5, b9, #9 vb) akorlar kullanılabilir.
6. Yeniden armonilemede fonksiyon değişimlerinin yanı sıra bas yürüyüşlerinde ve dereceler arasındaki geçişlerde kesirli (slash) akorlara yer verilebilir.
7. Her bir eser bestecisinin birer yansımasıdır. Bu sebepten yeniden armonilenecek eserin melodik-ritmik-armonik yapısı ve müzikal ruhu, özünden koparılmadan, armonilemeye imtina ile yaklaşılmalıdır.
8. Farklı müzik türlerine ilişkin eserlerin yeniden armonilenmesinde, bağlı oldukları ses sisteminin özellikleri dikkate alınmalı; tonal bir eser ton merkezli bir yaklaşımla armonilenirken, makam müziğine ilişkin eserler bestelendiği makamın unsurları ışığında armonilenmelidir. Bu durumla birlikte farklı türlerin armonik uyumu paylaştıkları müzikal etkileşimlere izin verilmelidir.
9. Yeniden armonileme ile şan ve solfej parçalarına yeni bir boyut kazandırılarak müziksel okuma alanına yönelik derslerde eğitim süreci daha ilgi çekici ve keyifli hale getirilebilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Sercan ÖZKELEŞ 0000-0003-2845-5667

KAYNAKLAR / REFERENCES

Backman, K. (2008). *Evolutionary jazz harmony: A new jazz harmony system*. In BIOMA 2008 conference in Ljubljana. Retrieved from <http://csd.ijs.si/bioma/conference/ProcBIOMA2008.pdf#page=151>

- Bradley, J. (2014). *Jazz theory explained: one & for all*. Retrieved from <https://jazztutorial.com/ebooks/best-of-julian-bradley-collection>
- Broze, Y., & Shanahan, D. (2013). Diachronic changes in jazz harmony: A cognitive perspective. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 31(1), 32-45. Retrieved from https://online.ucpress.edu/mp/article-pdf/31/1/32/190897/mp_2013_31_1_32.pdf
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2008). *Eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem A Yayıncılık.
- Cangal, N. (2005). *Armoni* (5. bs.). Ankara: Arkadaş Yayınları.
- Chamil Arkhasa Nikko, M. (2016). *Perkembangan kord dalam improvisasi gitar* (Master thesis, Universiti Pendidikan Sultan Idris]. Retrieved from <https://ir.upsi.edu.my/detailsg.php?det=2837>
- Chamil Arkhasa Nikko M., & Abdullah, Mohd H. (2020). Utilizing pragmatism principles in learning jazz guitar reharmonization technique using malay aslı song. *International Journal of Applied and Creative Arts*, 3(1), 54-67.
- Corbin, J., & Strauss, A. (2008). *Basics of qualitative research: Techniques and procedures for developing grounded theory*. Thousand Oaks: Sage.
- Eroy, O. (2014). Türk müziği ezgilerinin modern armoniyle düzenlenerek piyano eğitiminde kullanılması. (Yayımlanmış Doktora Tezi). İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Gürpınar, H. A. (2022). Ortaokul müzik dersi kitaplarındaki Türk halk müziği kaynaklı okul şarkılarının modern armoniye dayalı eşiklenmesine yönelik bir model önerisi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya.
- Feridunoğlu, L. (2004). *Müziğe giden yol* (3. bs.). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Kıral, B. (2020). Nitel bir veri analizi yöntemi olarak doküman analizi. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(15), 170-189.
- Kostka, S., Payne, D., & Almen, B. (2012). *Tonal harmony with introduction to twentiethcentury music* (7th. Ed.). McGraw-Hill Higher Education. Retrieved from <https://www.worldcat.org/title/tonalharmony/oclc/863580561>
- Levine, M. (2011). *The Jazz Theory Book*. Boston: O'Reilly Media Inc.
- Marsik, B. L. (2013). *Music harmony analysis: towards a harmonic complexity of musical pieces* (Masters thesis, Cormenius University). Retrieved from <https://pdfs.semanticscholar.org/0bcf/b2f0f31aa0d5410cdc8c25772340ec50fd88.pdf>
- Terefenko, D. (2009). *Jazz Transformations of the ii7-V7-I Progression*. Retrieved from <https://www.crjonline.org/v1/CRJ-JazzTransformations.php>
- Tymoczko, D. (2011). *A geometry of music: Harmony and counterpoint in the extended common practice*. Oxford University Press. Retrieved from https://books.google.com.tr/books/about/A_Geometry_of_Music.html?id=1Jpq5BRLCNoC&redir_esc=y

Atf Biçimi / How cite this article

Özkeleş, S. (2024). Chord Progressions and Secondary Dominants in the Reharmonization Process. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 599–615. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1577194>

Don Giovanni Operasında Commedia Dell'arte Etkileri

The Influence of Commedia Dell'arte is Evident in the Opera: Don Giovanni

Furkan AKTAKKA¹ 

¹Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuarı Sahne Sanatları Bölümü, Yunus Emre Kampüsü, Eskişehir, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Furkan AKTAKKA

E-posta / E-mail : faktakka@anadolu.edu.tr

* Don Giovanni Operası ve Üzerindeki Commedia dell'Arte Etkisi" başlıklı Sanatta Yeterlik tezinden türetilmiştir.

ÖZ

Çalışma; librettosunu Lorenzo da Ponte'nin yazdığı ve W.A. Mozart'ın bestelediği *Don Giovanni* operasını ve bu operanın üzerindeki *commedia dell'arte* etkilerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışma kapsamında İspanyol Altın Çağı yazarı Gabriel Téllez'in (Tirso de Molina) *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* eserinde ortaya çıkan *Don Juan* figürünün tarihsel süreci İtalyan halk tiyatrosu geleneği *commedia dell'arte* etkileri bağlamında incelemekte ve *Don Juan* figürü üzerindeki *commedia dell'arte* etkilerinin Don Giovanni operasına yansımaları ortaya konulmaktadır. Çalışma nitel araştırma yöntemi olan kaynak tarama metodu bağlamında yapılmıştır. Bu bağlamda *Don Juan*, *commedia dell'arte*, *Don Giovanni* kavramları ve bu kavramların birbirleriyle etkileşimlerinin incelendiği Türkçe ve İngilizce metinler taranmıştır. Araştırma sonucunda tarihsel süreç boyunca *Don Juan* figürünü konu alan kimi yorumlamaların doğrudan; kimilerinin ise dolaylı olarak *commedia dell'arte* etkileşimleri taşıdıkları tespit edilmiştir. *Don Giovanni* operası özelinde incelendiğinde, eserde yer alan *Leporello* karakterinin, *commedia dell'arte* etkisini doğrudan ortaya koyan komik hizmetçi arketipinin bir yansıması olduğu anlaşılmaktadır. Bununla birlikte operada yer alan kılık değiştirme, mandolin eşliğinde serenat yapılması ve *lazzi* benzeri küçük komik repliklerin kullanılması gibi unsurlar da *commedia dell'arte*'nin doğrudan etkilerini ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Don Giovanni*, *Don Juan*, *commedia dell'arte*

ABSTRACT

The study looks at the opera *Don Giovanni*, written by Lorenzo da Ponte and composed by W.A. Mozart, and how it was influenced by *commedia dell'arte*. The study looks at the historical process of the figure of *Don Juan*, which emerged in the Spanish Golden Age writer Gabriel Tellez's work *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. It also looks at how the *commedia dell'arte* effects of the Italian folk theater tradition and the reflections of the *commedia dell'arte* effects on the figure of *Don Juan* on the opera *Don Giovanni*. The study used a qualitative research method and a literature review. It looked at Turkish and English texts about *Don Juan*, *commedia dell'arte*, *Don Giovanni*, and their interactions. The research found that some interpretations of *Don Juan* include *commedia dell'arte*. The opera *Don Giovanni* shows that the character of *Leporello* is like a comic servant. This shows that the opera is influenced by *commedia dell'arte*. The opera also shows that *Leporello* uses disguise, plays the mandolin and uses small comic lines.

Keywords: *Don Giovanni*, *Don Juan*, *commedia dell'arte*

Başvuru/Submitted : 03.07.2024

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 02.09.2024

Son Revizyon/
Last Revision Received : 04.09.2024

Kabul/Accepted : 10.09.2024

Online Yayın /
Published Online : 12.09.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

This study examines the influence of the Italian folk theater tradition of *commedia dell'arte* on the opera *Don Giovanni*, written by Lorenzo Da Ponte and composed by Mozart. The origin of the opera *Don Giovanni* can be traced back to the play *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, written by the Spanish Golden Age writer Gabriel Téllez under the pseudonym Tirso de Molina. Don Juan, the protagonist of this play, is a very popular figure who has been reworked by many artists in many different approaches over time and has become a part of the world cultural heritage. The study analyzes the development of possible interactions between the original text of the figure of Don Juan as well as its reinterpreted versions and *commedia dell'arte* in the historical process and how these interactions are reflected in the opera *Don Giovanni*.

The study was conducted using the literature review method, one of the qualitative research methods. In this context, studies on the concepts of *Don Juan*, *commedia dell'arte* and *Don Giovanni* were reviewed. It was determined that there are also studies on the relationship between these concepts in the literature. However, it was seen that there are a limited number of studies on the subject in the Turkish literature. It was understood that the studies mostly focused on the musical structure of the opera. However, this study deals with the dramatic structure of *Don Giovanni* opera and analyzes the formation process of this structure in detail within its historical process. In this way, data will be provided to the staggers and performers who are thinking of staging the opera as well as to the researchers who are working on the subject.

Studies on the relationship between *commedia dell'arte* and opera have extensively examined the historical development of these two art forms and their interactions with each other. Pirotta (1955) examined the historical development processes and relationships between *commedia dell'arte* and opera and argued that both forms aim to entertain the audience depending on the performers' skills. Trahan (2012) investigated the relationship between the Spieltenor repertoire and *commedia dell'arte* traditions and suggested that Spieltenor roles have similar characteristics to the stereotypical characters of *commedia dell'arte*. Chaffee and Crick (2015) provide a comprehensive overview of the history, characteristics and development of *commedia dell'arte*, examining the influence of this theater form on great names such as Shakespeare, Molière, Goldoni and its contributions to modern theater. Wilbourne (2016) examines the contributions of the *commedia dell'arte* to the development of Italian opera and its echoes in 17th-century opera, revealing the impact of the vocal performances of the *commedia dell'arte* on the dramatic narrative of opera and the way audiences perceive opera.

The study mainly focuses on how the characters, plot and dramatic elements of *Don Giovanni* may have been influenced by *commedia dell'arte*. In this context, for example, the character of Leporello is clearly a reflection of the archetype of the comic servant from *commedia dell'arte*. In addition, elements such as disguise, serenading with mandolin accompaniment and the use of small comic lines similar to *lazzi* also reveal the direct effects of *commedia dell'arte* on the opera.

Another finding reached within the scope of the study is that the theatrical approach of Goldoni, who is seen among the important writers who reshaped *commedia dell'arte*, was a source of inspiration in the creation of *Don Giovanni* opera and this approach was indirectly reflected in the opera. In this context, in parallel with Goldoni's theatrical approach, the dramatic structure of *Don Giovanni* opera has evolved from a structure in which two main classes are represented as noble/aristocratic and peasant/servant to a three-layered structure. This structure is revealed more clearly and colorfully through the actions of the central characters. While *Leporello* and *Masetto* from the lower class have bass voices, *Don Ottavio* from the upper class is a tenor. *Don Giovanni* is in between these two classes with his baritone voice.

The study also deals with *Don Giovanni*'s transitivity between the opera *buffa* and *dramma giocoso* genres. It is stated that opera *buffa* contains social criticism and parodic elements, while *dramma giocoso* combines humorous and serious elements. Mozart constructed his opera in a structure that is both entertaining and thought-provoking and used these genres by blending them in *Don Giovanni*.

In conclusion, this study aims to contribute to a deeper understanding of the opera *Don Giovanni* and to a more consistent and aesthetic performance of future performances. Furthermore, by revealing the historical development process of the *Don Juan* figure of *commedia dell'arte* and its effects on the opera *Don Giovanni*, it provides important data on how opera works can be interpreted in a historical and cultural context.

GİRİŞ

İtalyan halk tiyatrosu *commedia dell'arte*, terim olarak tecrübeli ve usta tiyatro oyuncularının profesyonel yapıda komedi sahneledikleri bir çerçeveyi tanımlamaktadır. Bu tiyatro türü yazılı metinlere dayanmamaktadır. Bunun yerine

oyunlar tamamen doğaçlama olarak oynanmaktadır. İzleyici kitlesi doğrudan halk olan bu tiyatro türünden bahsedilirken farklı dönemlerde *commedia all'Improvviso* (doğaçlamaya dayalı komedi), *commedia a sogetto* (belirli bir konu üzerine kurulu komedi) ve *commedia alla maschera* (maskeli komedi) gibi isimler de kullanılmıştır. (Fuat, 2010, s. 86)

Çalışmanın konusu İtalyan halk tiyatrosu geleneği olan *commedia dell'arte*'nin, Lorenzo da Ponte'nin librettosunu yazdığı ve Mozart'ın bestelediği *Don Giovanni* operasının üzerinde etkileri bulunup bulunmadığının araştırılmasıdır. Çalışmanın amacı, *Don Juan* figürü, *Don Giovanni* operası ve *commedia dell'arte* ilişkisini derinlemesine analiz etmek, bu ilişki üzerine araştırma yapmayı planlayan araştırmacılara veri sunmak ve eseri sahneleyecek rejisörler ve eserdeki rolleri seslendirecek opera şarkıcılarına bilgi sağlamaktır. Çalışmada şu sorulara yanıt aranmaktadır:

- *Don Juan*'ın figürünün ilk kez ortaya çıktığı Tirso de Molina'nın kaleme aldığı orijinal metinde *commedia dell'arte* etkisi var mıdır?
- Orijinal metnin tanınırlığının artmasına katkıda bulunan çeviriler ve yorumlar hangileridir? Bu çeviri ve yorumlar *commedia dell'arte* etkisi taşımakta mıdır?
- *Don Giovanni* operası hangi kaynaklardan esinlenilerek yaratılmıştır? Bu kaynaklar *commedia dell'arte* etkileri taşımakta mıdır?
- *Don Giovanni* operasında *commedia dell'arte* unsurları var mıdır? Bu unsurlar tarihsel süreçte ne gibi bir evrim geçirmişlerdir?

Alanyazın İncelemesi

Commedia dell'arte ve opera arasındaki ilişkiler üzerine yapılan çalışmalar, bu iki sanat formunun tarihsel gelişimini ve birbirleriyle olan etkileşimlerini kapsamlı bir şekilde ele almaktadır. Pirotta (1955), *Commedia dell'arte* ve operanın tarihsel gelişim süreçlerini ve ilişkilerini inceleyerek, her iki formun icracıların yeteneklerine bağımlı olarak izleyiciyi eğlendirmeyi amaçladığını ileri sürmektedir. Trahan (2012), *Spieltenor* repertuarı ile *commedia dell'arte* gelenekleri arasındaki ilişkiyi araştırarak, *Spieltenor* rollerinin *commedia dell'arte*'nin kalıplaşmış karakterlerine benzer özellikler taşıdığını ve bu bağlantının sahnelemelerde yaratıcı ve özgün karakterizasyonlar oluşturmak için potansiyel bir kaynak olduğunu öne sürmüştür. Chaffee ve Crick (2015), *commedia dell'arte*'nin tarihi, karakteristik özellikleri ve gelişimini kapsamlı bir şekilde ele almış ve bu tiyatro formunun Shakespeare, Molière, Goldoni gibi büyük isimler üzerindeki etkisi ve modern tiyatroya olan katkılarını incelemiştir. Wilbourne (2016), *commedia dell'arte*'nin İtalyan operasının gelişimine katkılarını ve 17. yüzyıl operasındaki yankılarını kapsamlı bir biçimde ele almış ve *commedia dell'arte*'nin sesli performanslarının operanın dramatik anlatısına ve izleyicilerin operayı algılama biçimine olan etkisini ortaya koymuştur.

Don Juan ve *Don Giovanni* karakterleri üzerine yapılan çalışmalar, bu karakterlerin tarihsel, edebi ve müzikal bağlamlarını çeşitli açılardan ele almaktadır. Waxman (1908), *Don Juan* figürünün edebiyat tarihindeki gelişimini ve Molière, Byron, Zorrilla gibi yazarların eserleriyle ve Faust efsanesi üzerinden çeşitli edebi eserlerdeki temsillerini incelemiştir. Sedwick (1955), *Don Juan* figürünün tarihsel sürecini ve popüler kültürdeki yerini tartışmıştır. Pirotta (1980), *Don Juan* oyunlarının ve komik operalarının tarihsel gelişimini incelemiş, bu eserlerin toplumsal ve sanatsal etkilerini analiz etmiştir. Bevis (1989), *Don Juan* karakterinin özgür düşünce ve davranış serbestliği temaları etrafında nasıl şekillendiğini ve bu temaların 17. ve 18. yüzyıl Avrupa toplumundaki yankılarını ele almıştır. Dowling (1989), *Don Juan* ve *Carmen* karakterlerinin edebi ve kültürel bağlamlarını karşılaştırarak, bu iki karakterin tarihsel kökenlerini, evrimlerini ve modern dönemdeki etkilerini incelemiştir. Buch (2004), *Don Juan* figürünün 18. yüzyıl müzikal ve teatral temsillerini ve Righini'nin *Il convitato di pietra* eserini incelemiştir. Díaz-Cuesta (2005), *Don Juan* figürünün İspanyol ve İngiliz tiyatrosundaki gelişimini ve *El burlador* ile *The Libertine* eserlerinin kıyaslamasını yapmıştır. Goessens (2008), *Don Giovanni* operasının tarihsel ve kültürel bağlamını, müzikolojik özelliklerini ve modern sahne adaptasyonlarını incelemiştir. Lauer (2008), *Don Juan* figürünün edebi ve dramatik formlarda nasıl evrildiğini ve yorumlandığını ele almıştır. Gudesblatt (2008), *Don Giovanni*'nin dramatik ve müzikal önemini ve izleyiciler üzerindeki etkilerini incelemiş, onun hem kahraman hem de anti-kahraman olarak işlev gördüğünü ortaya koymuştur. Aydın (2019), *Don Giovanni*, *Leporello* ve *Masetto* karakterlerinin ses türleri, aralıkları, sosyo-ekonomik yapıları ve dramatik rollerini karşılaştırmalı olarak incelemiştir. Jeçz (2018), *Don Giovanni* operasında yer alan Komutan karakterini *Don Juan* miti ve diğer operalardaki tasvirleri ışığında analiz etmiştir. Gigliucci (2016), *Don Giovanni* ve *Faust* mitlerinin Batı modernitesindeki rolünü ve bu karakterlerin Batı kültüründeki sürekliliğini derinlemesine incelemiş ve bu mitlerin modern insanın temel korku ve arzularını nasıl yansıttığını ortaya koymuştur.

Don Giovanni operasının incelenmesi ve analizleri üzerine yapılan çalışmalar, bu operanın çeşitli yönlerini kapsamlı bir şekilde ele almaktadır. Sedwick (1954), Mozart ve Da Ponte'nin *Don Giovanni* operası için kullandıkları kaynakları inceleyerek, bu ikilinin Giuseppe Gazzaniga ve Giovanni Bertati'nin *Don Giovanni Tenorio, o sia Il convitato di*

pietra operasından önemli ölçüde etkilendiklerini ve bu eseri sahne sahne takip ettiklerini ortaya koymuştur. Tonelli (1985), Molière'nin *Don Juan* eserinde *commedia dell'arte* unsurlarının kullanımını araştırmış ve Molière'nin, İtalyan *commedia dell'arte*'nin etkisiyle *Don Juan* karakterini sahnede nasıl canlandırdığını ve bu sahnelemeyle seyirciyle nasıl etkileşime geçtiğini incelemiştir. Hunter (1991), 18. yüzyıl opera *buffa* türünde opera *seria* unsurlarının nasıl temsil edildiğini analiz etmiş, opera *buffa*'nın opera *seria*'yı parodi yoluyla yeniden işlediği ancak bazı özelliklerini de benimsediğini belirtmiştir. Russel (1997), *Don Giovanni* operasının ilk perde finalindeki kafa karışıklığını analiz etmiş ve bu bölümdeki hızlı tempolu olayların ve diyalogların seyirci tarafından anlaşılmasının zor olduğunu vurgulamıştır. Bayliss (2006), Tirso de Molina'nın *El burlador de Sevilla* ve Molière'nin *Dom Juan ou le Festin de Pierre* adlı eserlerinde dekorun ilkesinin nasıl uygulandığını incelemiş, efendi-hizmetkâr ilişkisini ve bu ilişkideki dramatik ironi ve komik gerilimi keşfetmiştir. Rumph (2007), Mozart'ın *Don Giovanni* operasında dokunma duyusunun rolünü inceleyerek, karakterlerin dokunma aracılığıyla birbirleriyle olan etkileşimlerini müziksel olarak nasıl betimlediğini ve bu betimlemelerin dönemin düşünce yapısıyla nasıl örtüştüğünü analiz etmiştir. Hinson (2009), Mozart'ın *Don Giovanni* ve *Così fan tutte* operalarındaki tenor rollerini incelemiş ve bu rollerin geleneksel opera *seria* ve opera *buffa* tarzlarına tam olarak uymadığını, bu eserlerin *drammi giocosi* türüne ait olduklarını belirlemiştir.

Don Giovanni operasının ve *Don Juan* temasının sanatsal, felsefi, toplumsal ve edebi boyutlarını ele alan çalışmalar da bulunmaktadır. Goehr ve Herwitz (2006), *Don Giovanni* operasının sanatsal, felsefi ve toplumsal etkilerini çeşitli açılardan incelemiş ve operanın estetik cazibesi ile ahlaki yargılar arasındaki çatışmayı tartışmıştır. Varona (2018), José Zorrilla'nın *Don Juan Tenorio* eserinin yeni bir edisyonunu tanıtarak, eserin tarihsel bağlamını, tematik ve biçimsel özelliklerini ele almış ve özellikle edebi ve tarihsel referansların açıklanmasıyla eserin anlaşılabilirliğini artırmıştır. Schneider (2022), Mozart'ın *Don Giovanni* operasının baş karakterinin yaratılışını ve Luigi Bassi'nin bu roldeki özgün yorumunu araştırmış, Bassi'nin Mozart ve Da Ponte'nin rehberliğinde sergilediği performansın tarihsel bağlamını ve zamanla nasıl unutulduğunu incelemiştir.

YÖNTEM

Araştırma problemlerine yanıt bulunabilmesi için nitel araştırma yöntemlerinden kaynak tarama metodu kullanılmıştır. Bu metot, alan yazında *commedia dell'arte*, *Don Juan* figürü ve *Don Giovanni* operası üzerine yapılmış çok sayıda çalışma bulunması nedeniyle tercih edilmiştir. Alan yazın taraması sonucunda çok sayıda kaynak bulunmasına karşın opera ve *commedia dell'arte* etkileşimi üzerine kısıtlı sayıda kaynak bulunduğu tespit edilmiştir. Bu bağlamda çalışmanın sonuçlarının, özelden *Don Giovanni* operasının genelde ise *commedia dell'arte* ve opera etkileşiminin tarihsel ve kültürel bağlamına ışık tutması beklenmektedir.

Commedia dell'arte

Sözer (2005, s. 174), *commedia dell'arte*'nin İtalya'da ortaya çıkan ve 1525-1750 yılları arasında tüm Avrupa'yı etkileyen bir halk tiyatrosu geleneği olduğunu belirtmektedir. Doğaçlama performansları üzerine kurulu bu gelenek bağlamında sahnede maske kullanan oyuncular tarafından, oyunun sahnelenmesinden önce belirlenmiş *lazzi* (şakalar), eylemler ve olay örgüleri kullanılmaktadır.

Rudlin (2000, s. 24), *commedia dell'arte*'yi, profesyonel oyuncular tarafından bazen maske takılarak, genellikle basit kostümlerle, açık havada ve geçici platform sahnelerde, doğaçlamaya dayalı olarak icra edilen bir tiyatro türü olarak tanımlamaktadır. *Commedia dell'arte* ile aynı dönemde ortaya çıkan bir başka tiyatro türü olan *commedia erudita* ise kapalı alanlarda, yerleşik sahnelerde, yazılı metne bağlı kalarak ve incelikle hazırlanmış kostümlerle icra edilmektedir. Bu çerçevede *commedia dell'arte* halk, *commedia erudita* ise saray tiyatrosu olarak değerlendirilebilir.

Commedia dell'arte'nin temellerini, belirledikleri bir tip üzerine yazdıkları senaryoları halk karşısında bireysel olarak canlandıran oyuncular atmışlardır. Bu oyuncular arasında yer alan Angelo Beolco, 16. yüzyılın ilk yarısında *Ruzzante* sahne adıyla oynadığı Padovalı geveze bir köylü tipini belirlemiş ve bu tip üzerine senaryolar oluşturarak halk karşısında bireysel performanslar sergilemiştir. Zaman içinde *Ruzzante*'nin gördüğü ilgi farklı oyuncuları ve oyun yazarlarını da konuyla ilgili çıktı üretmeye teşvik etmiştir (Nutku, 1985, s. 144; Fido, 1973, s. 203).

Bahsedilen bireysel performanslara halkın gösterdiği ilgi hızla büyümüş ve bu performansların daha etkili bir biçimde sahnelenebilmesi amacıyla oyuncu toplulukları oluşturulmaya başlanmıştır. Bu oyuncu toplulukları arasında bir dönem Molière'in de üyesi olduğu; Fransa, Almanya ve Polonya gibi ülkelerde de oyunlarını sahnelemiş ve özellikle 16. yüzyıl sonlarında büyük bir tanınırlık yakalamış olan *I Gelosi* topluluğu da yer almaktadır (Nutku, 1985, s. 144).

Bireysel performansların ötesine geçen ve oyuncuların organize topluluklar oluşturmasına yol açan bu hızlı ilerleyiş topluluklarda yer alan oyuncuların sahne becerileri ve yeteneklerinin de etkisiyle *commedia dell'arte*'ye Avrupa genelinde büyük bir popülerlik kazanmıştır.

Commedia dell'arte oyuncu toplulukları genellikle 7-8 erkek, 3-4 kadın olmak üzere toplamda 10-12 oyuncudan oluşmaktadır. Bu topluluklarda yer alan oyuncular standart olarak aşıklar, hizmetçi kız, *Capitano*, *Zanni* ve *Vecchi* gibi arketipleri canlandırmaktadırlar. Oyunları yöneten kişi, topluluğun lideri olarak karakter ilişkilerini açıklığa kavuşturmakta, eylemleri kararlaştırmakta ve oyunda yer alacak şakaları sıralamaktadır. Tiyatro toplulukları belirli bir ortaklık planına göre çalışmakta ve gelirlerini paylaşmaktadır. Bu topluluklar sık sık turnelere çıkmakta ve oyunlarını açık hava sahnelerinde, pazar yerlerinde veya saray sahnelerinde sergilemektedirler. *Commedia dell'arte* oyuncularını, dekor kullanılışın veya kullanılmasının aynı sahne hakimiyetiyle performans sergileyebilecek yetkinliktedirler. Bu yetkinlik ve uyum becerisi, başarılı performansların anahtarı olarak görülmektedir. Fransa, İspanya, Almanya, Avusturya ve İngiltere gibi birçok Avrupa ülkesine turneler düzenleyen oyuncu topluluklarının da etkisiyle tanınırlığını giderek artan *commedia dell'arte*'ye gösterilen ilgi 1570-1650 yılları arasında zirve yapmış ve popülerliği 1775 yılına kadar devam etmiştir (Brockett ve Hildy, 2016, s.1 75).

Commedia dell'arte tiplerini, belirli özelliklerine göre sınıflandırıldığında maskeliler ve maskesizler olarak iki ana grup karşımıza çıkmaktadır. Bu gruptan yanısıra *Vecchi* (yaşlılar), *Zanni*'ler (uşaklar) ve aşıklar başlıkları altında incelenebilecek tipler de bulunmaktadır. Yaşamlarını işporta ve hamallık gibi mesleklerle kazanan Bergamo'lu köylüler *commedia dell'arte* sahnesinde çoğunlukla *Zanni* olarak adlandırılmaktadır. *Zanni*'ler birincil ve ikincil olarak iki gruba ayrılmaktadır. Bazı *Zanni* tipleri zeki ve kurnaz (*Brighella*, *Fritellino*, *Beltrame*), bazıları ise akılsız ve saf (*Arlecchino*, *Pulcinella*, *Mazzettino*, *Truffaldino*) olarak tanımlanmaktadır. Genellikle yüksek sesle konuşan; heyecanlı, açgözlü, cahil, kaba ve düşünmeden hareket eden bir yapıya sahip olmalarına karşın, sempatik yapılarıyla izleyicinin ilgisini çekmektedirler. Aşıklar (*Innamorati/Innamorato*) ise *Zanni* tiplerine kıyasla daha bilgili, görgülü ve nazik tiplerdir. Genellikle kibirli ve bencil bir yapıya sahip olmalarına rağmen, temelde temiz ve iyi kalpli oldukları görülmektedir (Balamir, 2017, s. 83, 84).

Commedia dell'arte'de iki adet standartlaşmış yaşlı adam karakteri bulunmaktadır. Bu karakterler, yaş ve tecrübelerine rağmen akılsızca davranışlarda bulunma ve kendilerine denk olmayan kadınlara âşık olma eğilimindedirler. Genellikle genç karakterlerin babası konumunda bulunan bu karakterlerden biri Venedikli bir tüccar olan *Magnifico* veya *Pantalone*, diğeri ise *Dottore Graziano* ismiyle anılan ve konuşmalarında çoğunlukla hatalı da olsa bolca Latince kelime kullanan bir üniversite hocasıdır. Bu iki karakter, *commedia dell'arte* senaryolarında genellikle arkadaş olarak ortaya çıkmaktadırlar. Kimi durumlarda ise final sahnesinde uzun süren bir küslük sürecinin ardından barışıp yeniden dost olmaktadır (Wilbourne, 2016, s. 32).

Commedia dell'arte oyuncu toplulukları, gittikleri yerlere eşyalarını, sahne yapılarını ve perdelerini de götürmektedirler. Ancak, yerleşik sahnede oynama fırsatı bulduklarında sahne makineleri ve dekorlar gibi mevcut imkanları kullanmaktan da geri kalmamışlardır. *Commedia dell'arte* oyunculuğunun kaçınılmaz olarak bazı olumsuz ve zorlu yönleri de bulunmaktadır. Örneğin, oyuncu gruplarındaki kadın oyuncuların zaman zaman soylu izleyicilerin tacizine maruz kalmaktan kurtulamadıkları bilinmektedir. Hatta oyun esnasında sahneye bir şeyler fırlatan, sahnenin yanına oturan, oyuncuların önüne çıkan ve performans sırasında yüksek perdeden ve garip sesler çıkaran izleyicilere karşı cezai yaptırımların uygulandığı dönemler de olmuştur (Fuat, 2010, s. 88, 89).

Diğer yandan, *commedia dell'arte* oyuncusunun işini kolaylaştıran bazı unsurlar da bulunmaktadır. Örneğin, *commedia dell'arte*'de tüm yüzü örten ve sesin boğuklaşmasına neden olan maskeler yerine, ağız kısmı açık olan maskeler veya yalnızca çene ve burnu kapatan maskeler kullanılmaktadır. Bu sayede hem izleyicilerin oyuncunun beden dili ve jestlerine odaklanmaları sağlanmakta hem de oyuncunun sesini kullanmasını kolaylaşmaktadır (Karaboğa ve Özçitak, 1994, s. 235).

Don Juan Figürünün Tarihsel Süreci

Pek çok araştırmacı, *Don Juan* karakterinin ilk olarak Gabriel Téllez'in Tirso de Molina takma adıyla 1630 yılında yazdığı *El Burlador de Sevilla y Convidado de Pietra* (Sevil Çapkını veya Taş Ziyaretçi) oyununda ortaya çıktığını düşünmektedir. Oyunun kahramanı *Don Juan Tenorio*, üst sosyal sınıfa ait bir erkek olarak "Don" unvanına sahiptir ve Tenorio ailesinin bir mensubudur. *Don Juan*, kutsal değerlere ve özellikle kadınlara karşı saygısız ve acımasızdır. Tirso de Molina'nın eserinde *Don Juan*, Düşes Isabella, balıkçı kız Tisbea, soylu kadın Anna de Ulloa ve köylü Belisa olmak üzere dört kadını aldatmış ve kullanmıştır. Ayrıca, Anna de Ulloa'nın babasını da öldürmektedir. Tirso de Molina, böylesine saygısız ve günahkâr bir karakterin cezasını dünyevi adaletle değil, ilahi adaletle vermeyi tercih etmiştir. Avrupa'da ölüye saygısızlık eden kişinin yaşamıyla bedel ödemesi temasının eski bir efsane olması, Tirso de Molina'nın *Don Juan*'ın cezasını Taş Adam karakteri vasıtasıyla vermesine ilham kaynağı olmuştur (Büke, 1998, s. 136).

Don Juan Tenorio karakterinin gerçekten yaşamış bir kişi olduğuna inanan araştırmacılar olduğu gibi, karakterin kurgu olduğunu düşünenler de vardır. Ancak, bu konuda kesin bir veri bulunmamaktadır ve genel kanı, karakterin

Tirso de Molina tarafından yaratıldığı yönündedir. Bununla birlikte *Tenorio*, İspanya'nın Sevilla bölgesinde yaygın bir soyadıdır ve "*es un Tenorio*" deyimini İspanyol edebiyatında ve halk dilinde sıkça kadın katili veya kadınlara karşı bir şeytan anlamında kullanılmaktadır (Waxman, 1908, s. 185-187).

Don Juan hikayesinin kökenleri, orta çağda Hristiyan ahlak anlayışını pekiştirmek amacıyla sahneye konulan ahlak (*morality*) oyunlarına dayanmaktadır. *Don Juan* hikayesinin öncülü sayılabilecek bir Cizvit hikayesinde, kahraman yol kenarında bulduğu bir kafatasına saygısızca davranmakta, şakayla karışık bir şekilde onu akşam yemeğine davet etmekte ve hikâyenin sonunda doğüstü varlık tarafından cehenneme sürüklenmektedir. Bu tür hikayeler tiyatro sahnesinde genellikle şeytanlar, intikam iblisleri, dönüşümler, hayaletler, büyücüler, sihirli sahneler ve gizemli olaylar gibi doğüstü figürlerle işlenmekte ve dinin mucizevi yanları vurgulanmaktadır (Buch, 2004, s. 295, 296).

Don Juan hikayesinin yazılı olarak ilk kez işlendiği Tirso de Molina'nın *El Burlador de Sevilla y Convidado de Pietra* oyunu, yazıldığı dönemin ardından Avrupa'nın farklı dillerine çevrilmiş ve popülerlik kazanmıştır. Oyun, İspanya'dan sonra ilk olarak 1652 yılında Napoli'de *Il Convitato de Pietra* adıyla sahnelenmiştir. Fransız yazar Onofrio Gilberti'nin doğru olmayan çevirisi, İtalyan oyuncu topluluklarının ilgisini çekmiş ve oyunun dramatik olasılıklarını fark ederek sahnelemeye başlamışlardır. 1667 yılında İtalyan oyuncu topluluklarından biri, *Il Convitato de Pietra*'yı Paris'e taşımış ve büyük beğeni toplamıştır. Fransız oyun yazarlarının da ilgisini çeken bu eser, farklı Fransızca versiyonlarıyla yeniden yazılmıştır. Paris'li aktör Dorimond, 1658 yılında *Festin de Pierre* adlı oyununu yazmış, *convitato* (heykel) kelimesini ziyafet anlamında çevirmiş ve *pietra* yerine *petro* (*peter*) yazmıştır. 1665 yılında tanınan yazar Molière, *Dom Juan, ou le Festin de Pierre* adlı oyununu yayımlamıştır. Molière'in tanınırlığı sayesinde, oyunun Avrupa'daki tanınırlığı iyice artmıştır (Waxman, 1908, s. 192, 193).

Don Juan hikayesinin gördüğü bu ilgi, *commedia dell'arte* oyuncu topluluklarının da bu konuya eğilmesine yol açmıştır. Ancak yine de *Don Juan* efsanesinin kaç farklı versiyonu, uyarlaması veya çevirisinin yapıldığını bilmek imkansızdır. Bilinen uyarlamalardan biri, Fransa'da döneminin en tanınan ve sevilen *Arlecchino*'su olan *commedia dell'arte* oyuncusu Domenico Giuseppe Biancolelli tarafından sahnelenmiştir. Biancolelli'nin oyuna eklediği bir *lazzi*, daha sonra Molière'in kendi *Dom Juan*'ını yazarken ilham kaynağı olmuştur (Sheinberg, 2017, s. 46, 47).

Molière'in *Dom Juan ou le Festin de Pierre* oyununu yazmadan önce 1630 yılında yazılmış olan orijinal İspanyolca metni incelediğine dair bir kanıt bulunmamaktadır. Molière her ne kadar İspanyol tiyatrosuna özel bir ilgi duysa da orijinal metnin 1665 yılında Fransa'da bulunma ihtimali düşüktür. Bunun yerine, Molière'in *commedia dell'arte* gösterilerine aşina olduğu ve *Don Juan* efsanesini bu performanslar yoluyla görmüş ve okumuş olması daha muhtemel görünmektedir. Molière'in metni, nedensellik ilişkisi kaygısı gütmeyen serbest bir sahneler kolajı biçimindedir ve *commedia dell'arte* performansı geleneği ile metnin kurgusal yapısı arasında bir bağlantı kurmaktadır. Tirso de Molina'nın metni ile Molière'in metni karşılaştırıldığında, Molière'in metninde dini ve ahlaki içerik yerine *commedia dell'arte*'nin aksiyon ve gösteriye yönelik yaklaşımının ön planda olduğu görülmektedir (Tonelli, 1985, s. 440-442).

Molière'in *Don Juan* karakterine dair yaklaşımı, orijinal İspanyol metinle doğrudan bir bağ kurmasa da *Don Juan* figürünün Avrupa sahnelerindeki evrimi üzerindeki etkisi belirgindir. Bu bağlamda, *Don Juan* hikayesinin İngiltere ve Fransa'daki uyarlamaları, karakterin farklı kültürel ve dramatik yorumlarını ortaya koymaktadır.

Don Juan'ın hikayesi, İngiltere'ye Thomas Shadwell'in *The Libertine* (Ahlaksız Adam) adlı oyunuyla giriş yapmıştır. Molière'in ölümünden sonra ünlü Fransız aktör Claude La Rose de Rosimond, orijinal metnin bir uyarlamasını *L'Athée Foudroyé* ismiyle 1669 yılında *Théâtre du Marais*'de sahnelemiştir. Bu uyarlama, Shadwell'in *The Libertine* oyununu yazmak için model olarak aldığı eserdir. Rosimond, hikayesinde bazı temel değişiklikler yapmıştır. Rosimond'un *Don Juan*'ı, Shadwell'in Don John'ına daha düşünceli ve daha az kadın düşmanı bir özellik kazandırmıştır, ancak bu karakter daha fazla şiddete başvuran bir suçlu olarak gösterilmiştir. Ortaya çıkan karakter ne Tirso de Molina'nın kadınlarla birlikte olmaktan zevk alan *Don Juan*'ı ne de Molière'in kadın kurbanlarının erdemlerine saldırarak tatmin olan *Dom Juan*'ıdır. Rosimond ve Shadwell'in *Don Juan* karakterleri kadınları aldatmak veya aşağılamakla ilgilenmezler, aksine seks ve şiddete karşı duydukları doyumsuz iştahlarını tatmin etmek için tecavüz eden ve öldüren kişilerdir. Bu karakterler, insanın özgür iradeye sahip olamayacağını, bu nedenle yaptığı kötü eylemlerden sorumlu tutulamayacağını savunurlar. Rosimond ve Shadwell'in *Don Juan* karakterleri arasında temel bir farklılık bulunmaktadır. Rosimond'un *Don Juan*'ı bir pagandır ve işlediği günahlar Hristiyan ahlakı konusundaki bilgisizliğine atfedilebilirken, Shadwell'in *Don John*'u bir katil ve tecavüzcü olmasının yanı sıra, düşüncelerini ve eylemlerini pagan maskesinin ardına saklamaz ve Hristiyan mirasına da karşı çıkar. Bu yüzden Shadwell'in *Don John*'u çok daha tehlikeli bir karakter olarak görülmektedir (Hermanson, 2009, s. 8).

The Libertine, Shadwell tarafından üç hafta gibi kısa bir sürede yazılmış ve 18. yüzyıla dek tiyatro repertuarının popüler eserlerinden biri olmuştur. İlk olarak 1675 yılında *Dorset Garden*'de sahnelenen eserde, oyuncu Thomas Betterton, sosyal, doğal ve dini geleneklere karşı çıkan *Don John* karakterini canlandırarak Londra izleyicisini derinden etkilemiştir. Shadwell, *Don Juan* efsanesinin kökenlerinde bulunan İspanyol kılıç ve pelerin oyunlarının İngiltere'deki

popülaritesine rağmen, *The Libertine*'i yazarken asıl ilhamını Fransız drama anlayışından almıştır. *Don Juan* figürü İspanya'dan İtalya'ya ve oradan Fransa'ya geçerken kaçınılmaz olarak başkalaşıma uğramıştır. Orijinal metindeki komik unsurlar ve aşk teması yerini sapkınlık ve vahşiliğe bırakmıştır. Bu bağlamda hem katil hem de tecavüzcü olan *Don John*, tüm varlığını Hristiyanlığın aşk, hukuk ve düzen fikirlerine karşı çıkmaya adanmış, duygusuz bir evlilik karşıtı olarak tanımlanabilir. *The Libertine*; komedi, korku, trajedi ve İspanyol kılıç ve pelerin oyunlarına dair unsurların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş bir kolaj olarak değerlendirilebilir (Ungerer, 1990, s. 225-237).

18. yüzyıla geldiğindeyse *Don Juan* figürü üzerine yazılmış iki önemli oyundan birinin İspanya'da Zamora'ya, diğerinin ise İtalya'da Goldoni'ye ait olduğu görülmektedir. Tirso de Molina'dan sonra *Don Juan*'a dair İspanyolca yazılmış önemli bir eser bulunmamaktadır. Zamora, *Don Juan* figürünün İspanyol kökenini hatırlattığı için takdir edilse de yazdığı oyunun dramatik seviyesi tartışmalıdır. Zamora'nın 1700 yılı civarında yayımlanan *No Hay Deuda que no se Pague, ni Plazo que no se Cumple, y Convidado de Piedra* eserinin ardından, 1736 yılında büyük İtalyan oyun yazarı Carlo Goldoni *Don Giovanni, o sia Il Dissoluto* isimli oyununu yayımlamıştır. Bu eser, her ne kadar Goldoni'nin en başarılı eserleri arasında yer almasa da Tirso de Molina'nın *El Burlador*'unun sağlıklı bir çevirisine dayandığı düşünülmektedir. Goldoni'nin olay örgüsü, orijinal metinde yer alan heykel sahnesine yer vermemesi ve oyunun sonunda *Don Juan*'ın bir yıldırım tarafından öldürülmesi dışında, Tirso de Molina'nın eseriyle büyük ölçüde benzerlik göstermektedir (Waxman, 1908, s. 194).

Goldoni, orijinal metne çok yakın bir yorum kaleme almış olmasına rağmen, Molière'in yanı sıra Onofrio Gilberto ve Cicognini'nin eserleri hakkında da bilgi sahibidir. Goldoni'nin yarattığı *Don Juan* karakteri, önceki *Don Juan*'lara kıyasla daha insani ve gerçekçi bir çapkınlık sergilemektedir. 1736 yılında ilk kez izleyici karşısına çıkan *Don Giovanni Tenorio, o sia Il Dissoluto* oyunu, her ne kadar Goldoni'nin en başarılı eserleri arasında yer almasa da *Don Juan* karakterinin gelişim aşamasının önemli bir basamağını oluşturmaktadır. Mozart'ın *Don Giovanni* operası üzerine çalışmalar yapan bazı araştırmacılar, operada yer alan kimi diyalogların izlerinin Goldoni'nin eserine dek uzandığını öne sürmektedirler. Dent (1949), Goldoni'nin eserindeki *Don Giovanni* ile *Elisa* arasındaki 2. perde 4. sahnesindeki diyalogun, Mozart'ın operasında *Don Giovanni* ile *Zerlina* arasında 1. perde 13. sahnesinde yer alan *La ci darem la mano* düetine belirgin bir öncülük ettiğini ileri sürmektedir. Ayrıca, *Alfonso*'nun *Anna*'ya söylediği *Voi se un padre perdeste, in me l'avrete* sözlerinin, Mozart'ın operasında *Ottavio*'nun *Anna*'ya söylediği *Hai sposo e padre in me* sözleriyle neredeyse tamamen aynı olduğunu vurgulamaktadır (Dent, 1949, s. 125-126).

Mozart'ın *Don Giovanni* operasının temsillerinden birini izleyen Ernest Theodor Amadeus Hoffmann, bu temsilden sonra 1813 yılında *Don Juan* adlı bir öykü yazmıştır. İspanya, İtalya, Fransa ve İngiltere gibi ülkelerde popüler olan *Don Juan* konusunu, ünlü Rus yazar Puşkin 1830 yılında St. Petersburg'da yayımlanan "Taş Konuk" isimli eserinde işlemiştir. Hoffmann'ın öyküsünden esinlenen Honoré de Balzac, aynı yıl yayımlanan ve kiliseyi eleştirme amacı güden *L'Elixir de Longue Vie* adlı romanında baş karaktere *Don Juan* adını vermiştir. Ünlü Fransız yazar George Sand ise *Lélia ve Le Château Des Désertes* adında iki eser kaleme almıştır. Fransız yazar Prosper Mérimée, 1834 yılında *Les Âmes du Purgatoire* adlı romanını yayımlamıştır. Bir diğer önemli yazar Alexandre Dumas, *Don Juan de Marana ou la Chute D'un Ange* adlı yapıtını 1836 yılında yayımlamıştır. İrlandalı yazar George Bernard Shaw'un *Man and Superman* isimli eserinde bulunan *John Tanner* karakteri, *Juan Tenorio*'nun İngilizceye çevrilmiş bir uyarlamasıdır. İsviçreli yazar Max Frisch'in *Don Juan Oder Die Liebe Zur Geometrie* adlı oyununun baş kahramanı, geometriye olan tutkusuna zaman ayırabilmek için *Don Juan*'a benzeyen özelliklerinden kurtulmak istemektedir. Ünlü Alman şair, yazar ve yönetmen Bertolt Brecht, 1954 yılında Besson ve Hauptmann ile birlikte yönettiği Molière'in *Don Juan* oyununda baş karakterinin kadınları etkileme özelliklerini devre dışı bırakmış ve komik yönlerini vurgulamıştır. Aleksey Nikolayeviç Tolstoy, 1860 yılında *Don Juan* adını verdiği bir şiir yayımlamıştır. Rus yazar Anton Çehov da aynı kaynaktan faydalanarak eserler kaleme almıştır. Hırvat yazar Mirko Jelusich ve Ukraynalı yazar Lesya Ukrayinka da *Don Juan* efsanesinden esinlenmişlerdir (Yurtaydın, 1994, s. 3).

Mozart, da Ponte ve Don Giovanni Operası

Librettonun ne zaman yazıldığı ve Mozart'ın besteleme sürecine ne zaman başladığı tam olarak bilinmemektedir. Pek çok kaynak, *Don Giovanni* operasının uvertür kısmının Mozart tarafından operanın sahneleneceği gecenin sabahında tamamlandığını ve bestecinin tüm gününü orkestra partilerini yazmaya ayırdığını belirtmektedir. Eser, 29 Ekim 1787 tarihindeki ilk temsilinden sonraki 3 Kasım tarihine dek üç kez yeniden sahnelenmiştir. *Don Giovanni* operası sonraki 10 yıllık sürede ise 116 kez sahnelenerek Prag'da büyük bir başarı kazanmıştır. Eser, Viyana'da da 1788 yılı boyunca 15 kez yeniden sahnelenmiş, ancak sonrasında repertuvar dışı bırakılmıştır. Mozart, eserinin Prag'daki ve Viyana'daki temsillerinden önemli miktarda gelir elde etmiş olsa da bu durum uzun vadede bestecinin mali sıkıntılarını aşmasını sağlayamamıştır (Solomon, 2021, s. 482, 488).

Thomson (2004, s. 159), *Don Giovanni* operasının aristokratların ahlak anlayışını eleştirdiği için Viyana'da ve

ardından Münih'te yapılan sahnelemelerin beklenen başarıyı getirmediğini ifade etmektedir. Eserin adında da bu durumla bağlantılı olarak *Il Dissoluto punito* yani "cezalandırılan zevke ve eğlenceye düşkün kimse" ifadesi geçmektedir. 18. yüzyılın sonlarında yaşanmakta olan isyanlar ve huzursuzluklar, operada soylu *Don Giovanni* ile köylü *Masetto* karakterlerinin çatışmasında kendini göstermektedir. *Masetto*'nun 2. perdenin ilk sahnesindeki aryası (*Ho capito, signor si!*) aristokrat sınıfa karşı sert bir eleştiri ve imalı bir saldırı niteliğindedir. Bunun dışında köylü, burjuvazi ve aristokrat sınıflarının hiyerarşik düzeni saraya ait bir *menuet*, bir halk dansı ve köylülere ait bir dans ezgisinden oluşan üç eserlik bir potpurinin balo sahnesindeki kullanımıyla müzikal olarak da vurgulanmaktadır.

Mozart, bazen opera *buffa* olarak bahsetse de *Don Giovanni* operasını aslen *dramma giocoso*, yani mizahi drama olarak adlandırmıştır. Mozart'ın *Don Giovanni* operasını bestelediği yıllarda, *dramma* terimi opera *seria*'nın yüksek ideallerini ifade ederken, *giocoso* terimi neşe veya eğlence anlamında kullanılmaktaydı. Bu bağlamda *Don Giovanni* operası, güçlü kahkahalar ve acıklı gözyaşlarının yanı sıra, düşük komedi unsurları, intikam ve doğüstü güçlerin bir arada bulunduğu bir trajikomediyi olarak da düşünülebilir. Tüm bu unsurlar, eserde yaşanan trajedinin keskinliğini ve ürkütücülüğünü artırmaktadır (Fisher, 2005, s. 20).

Mozart, eserin başlığını *dramma giocoso* olarak belirlemiş olsa da *Don Giovanni* operası yapısal ve ilerleyiş hızı bakımından bir opera *buffa* örneği olarak da düşünülebilir. Ancak eser, ciddi opera karakterlerini de barındırdığı için esasen karma bir yapıya sahiptir. *Don Giovanni* operasında olay örgüsünün ilerleyiş hızı ve eyleme vurgu, duygusal geçişleri keskinleştirmektedir. Örneğin, operanın başında yer alan *Leporello*'nun yakınması bir anda *Commendatore*'nin ölüm anındaki üçlüye evirilmektedir ve bu keskin duygusal geçiş hem müzikal hem de dramatik olarak izleyiciye hissettirilmektedir. Bununla birlikte *Don Giovanni* operasında politik imalar da bulunmaktadır. Örneğin ilk perdenin dokuzuncu sahnesinde yer alan *Viva la Liberta!* ifadesi bir yandan *Don Giovanni*'nin özgür ruhuna ve toplumsal kurallara karşı olan kayıtsızlığını ortaya koyarken diğer yandan politik bir gönderme de içermektedir. Bu bağlamda eserin yenilikçi yaklaşımı ve içeriğindeki politik ve erotik unsurlar 18. yüzyılın politik ortamı ve dönemin entelektüel iklimi bağlamında değerlendirildiğinde daha anlaşılır hale gelmektedir (Rosen, 1998, s. 323).

Mozart'ın *Don Giovanni* operasının özgün yapısını oluşturan unsurlar arasında opera *buffa* türünün zenginliği ve çok katmanlı yapısı da bulunmaktadır. Hem müzikal hem de dramatik açıdan dikkate değer bir çeşitlilik sunan *Don Giovanni* hem eğlenceli hem de düşündürücü unsurları tek potada eriterek izleyicilere geniş bir perspektif sunmaktadır.

Bağımsız bir tür olmasının yanı sıra klasik dönem müziğinin bir parçası olarak da görülebilecek opera *buffa* metin, müzik ve drama unsurlarının birleşiminden oluşan çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Bu katmanlardan biri, *commedia dell'arte* geleneğinden alınan karakterler, olay örgüleri ve klişeleşmiş komik unsurlardır. Ayrıca, halk masalları, peri masalları, dönemin tanınan romanları ve sözlü tiyatro eserleri gibi türlerden gelen hikayeler de kullanılmaktadır. Opera *buffa*, müzikal yapı bakımından basit komedi partiyonlarından ustalık gerektiren partiyonlara, nazik ve tarafsız yaklaşımlardan aşırı duygusallığa kadar geniş bir yelpazede unsurlar içermektedir. Bu bağlamda, opera *buffa*'nın sadece döneminin müzikal dinamiklerinden değil, aynı zamanda zengin metin ve drama unsurlarından da beslenen bir tür olduğu söylenebilir (Hunter, 1991, s. 89, 90).

Opera *buffa*, konu, olay örgüsü, müzikal ve dramatik yapı bakımından opera *seria*'ya alternatif oluşturmaktadır. Bu türde, hizmetçi ve alt sınıftan kişilere düşen önemli roller, insanların zayıf yönlerini ve düşüncesizce yapılan hatalarını temsil eden kahramanlar bulunmaktadır. Bu kahramanlar, genellikle *commedia dell'arte*'den alınan karakterlerdir. Bu durum, karakterleri canlandıran şarkıcıların şarkı söyleme yaklaşımlarını ve tüm eserin müzikal ve dramatik biçimini etkilemiştir. 18. yüzyılın İtalyan komik operasında, metin ve edebi bileşenler önemini yitirmiş, izleyicinin dikkatini sahnedeki duruma ve oyuncuların yaptıklarına yönlendiren farklı bir müzikal ve mizahi yaklaşım benimsenmiştir. Ayrıca, opera *buffa* librettolarını yazan yazarların komik etki yaratma arzuları, onların opera *seria*'ya ait biçim ve unsurlara karşı yaklaşımlarını da etkilemiştir. Sonuç olarak, opera *buffa* eserlerinde toplumun üst sınıflarına ve toplumsal düzene yönelik ironik ve parodik eleştiriler işlenmeye başlanmıştır (Zvara, 2002, s. 148).

Kimi araştırmacılar, opera *buffa*'yı, soylu sınıfına atfedilen zarafet ve gösteriş yerine burjuva zevkini ön plana çıkardığı için müzikal ve entelektüel olarak opera *seria*'dan daha düşük seviyede görmektedir. Ancak opera *buffa*'nın da kendi içinde kuralları bulunmaktadır. Bu kurallardan biri, Aristoteles'in üç birlik kuralına uyulmasıdır; yani iyi bir drama zaman, mekân ve eylem birliğine uymalıdır. Da Ponte, eserlerinde bu kurallara özen göstermiştir, ancak eylemlerin gerçekleşme hızı konusunda eleştiriler almıştır. Opera *buffa*'nın bir diğer kuralı, perdenin tüm karakterlerin uzlaştığı mutlu son (*lieto fine*) ile indirilmesidir (Steptoe, 1990, s. 105, 107).

Geleneksel *commedia dell'arte* unsurlarının, 18. yüzyıl başlarında Napoli'de izleyici karşısına çıkan İtalyan opera *buffa* eserlerinde de işlendiği görülmektedir. Bu etkileşimin temelinde, izleyicilerin hem opera *buffa* hem de *commedia dell'arte*'ye aşina olmaları yatmaktadır. Ayrıca, Molière ve Goldoni gibi yazarların kaleminden çıkan yazılı edebi ve dramatik metinler, her iki alanda da ortak olarak kullanılmaktadır. Ancak bu durum bir yandan doğaçlamaya dayanan

geleneksel *commedia dell'arte* anlayışının dışında kalsa da diğer yandan opera *buffa* ve *commedia dell'arte* arasındaki etkileşimi güçlendiren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır (Zvara, 2002, s. 147).

TARTIŞMA

Lorenzo da Ponte'nin librettosunda yer alan karakterler, metin, drama ve müzik unsurları dikkate alınarak üç ana başlık altında incelenebilir. İlk grup komik roller *Zerlina*, *Masetto* ve *Leporello*'dan oluşmaktadır. *Zerlina* ilk bakıştaki masum görüntüsünün dışında çapkın ve manipülatör yönleriyle de dikkat çeken bir karakterdir. *Masetto* ise ilk bakışta akılsız gibi görünmesine rağmen esasen oldukça zekidir ve *Don Giovanni*'ye asla güvenmemesi gerektiğini bilmektedir. *Leporello* ise efendisinin ahlak dışı eylemlerine karşı çıkıyor gibi görünse de para ve üst sınıftan birisi olma arzusu nedeniyle bazen bu eylemlere katılmaktadır. İkinci grupta yer alan orta karakterler *Don Giovanni* ve *Donna Elvira*'dır. *Donna Elvira*, küçümsemiş ve aldatılmış bir kadın olarak, Donna Anna'nın öfkesinden veya *Zerlina*'nın küstah ve kaygısız yapısına nazaran daha ağırbaşlıdır. *Don Giovanni* ise, kadınları baştan çıkarmak amacıyla sosyal sınıflar arasında rahatça hareket etmektedir. Alt sınıftan gelen *Leporello* ve *Masetto* bas seslere sahipken, üst sınıftan gelen Ottavio tenordur. Ancak *Don Giovanni*, bariton sesle, bu iki sınıfın arasında yer almaktadır. Üçüncü grupta yer alan üst sınıf mensubu ciddi karakterler ise *Don Ottavio*, *Donna Anna* ve *Commendatore*'dir. *Donna Anna* ve *Don Ottavio*, *commedia dell'arte* geleneğinin güzel ve kibirli soylu kadını Isabella ve sıkıcı, züppe Octavio karakterlerine benzemektedirler (Ross, 2009, s. 15-20).

Allanbrook (1983, s. 133), *Leporello*'nun komik ve ciddi unsurların büyük bir başarıyla harmanlandığı karakteristik bir opera *buffa* figürü olduğunu ileri sürmektedir. *Madamina, Il Catalogo è questo* aryasında *Leporello*, *Harlequinade*'yi yöneten *Harlequin* kişiliğini üstlenmektedir. Katalog aryası olarak da anılan bu arya, kaba komedi unsurları içeren Maskeler Komedi'si'nin ruhunu yansıtmaktadır. *Leporello*'nun, *Donna Elvira*'ya "Küçük Hanım" diye hitap ederek, baştan çıkarıcının eylemlerini samimiyetsiz bir nesnellikle aktarması bu yaklaşımı desteklemektedir.

Sheil (2006, s. 209, 210), *Leporello* karakterinin *Hanswurst* karakteriyle benzerlik gösterdiğine dikkat çekmektedir. *Leporello*, tıpkı *Hanswurst* gibi hem korkak hem de kurnazdır; yemeğe, kadınlara ve paraya düşkündür. Don Giovanni karakteri de kadınlara, yemeğe ve şaraba düşkünlüğü nedeniyle *Hanswurst*'tan izler taşısa da otoriter ve korkusuz tavırları onu özgünleştirmektedir. *Hanswurst*, 18. yüzyıl Viyana popüler halk tiyatrosunun en bilinen kahramanlarından. Bu karakter, İngiliz tiyatro topluluklarınca Almanya'ya getirilen palyaço *Pickelhering* ve İtalyan *commedia dell'arte* karakteri Arlecchino'ya dair unsurlar içermektedir.

Leporello, Madamina, il catalogo è questo başlıklı aryasında *Donna Elvira*'ya abartılı bir biçimde efendisinin birlikte olduğu kadınları anlatmaktadır. Bu listeye göre *Don Giovanni*'nin İtalya'da 640, Almanya'da 231, Fransa'da 100, Türkiye'de 91 ve İspanya'da 1003 sevgilisi olmuştur. *Commedia dell'arte*'de tekili *lazzo*, çoğulu *lazzi* olarak bilinen yapının doğaçlama, kısa, abartılı ve genellikle fiziksel komedi sahneleriyle kendisini gösterdiği bilinmektedir. Bu yapı genellikle seyircide güldürü etkisi yaratmayı amaçlayan abartılı durumlar veya ifadelerle tanımlanmaktadır. Bu bağlamda *Leporello*'nun defteri okuduğu sahne, abartı, karşıtlık ve komedi üzerine kurulu olması nedeniyle bir *lazzo* örneği olarak değerlendirilebilir.

Aşağıda yer alan görsel Hong Kong Operası'nın 2019 yılında sahnelediği Don Giovanni temsilinden alınmıştır. Burada *Leporello*, Katalog aryası olarak da bilinen *Madamina, il catalogo è questo* isimli aryasında *Donna Elvira*'ya efendisinin hangi ülkelerde ve kaç kadınla birlikte olduğunu abartılı bir biçimde anlatmaktadır.



Figure 1. *Leporello, Donna Elvira*'ya efendisinin birlikte olduğu kadınları anlatır.

2. perdenin başlangıcında *Don Giovanni* ve *Leporello* karakterleri şapka ve pelerin değişikliği yapmak suretiyle birbirlerinin yerine geçmektedirler. *Don Giovanni*'nin planına göre *Leporello*, *Don Giovanni* kılığında Donna Elvira'yı oyalayacak; böylelikle *Leporello* kılığındaki *Don Giovanni*, Donna Elvira'nın hizmetçisini baştan çıkarmaya çalışacaktır. *Don Giovanni* kılığındaki *Leporello*, Donna Elvira'yı uzaklaştırır ve *Leporello* kılığındaki *Don Giovanni*, Donna Elvira'nın hizmetçisine mandolin eşliğinde sunduğu serenatına başlar. Mandolin eşliğinde serenat yapılması *commedia dell'arte*'de de sıklıkla karşılaşılan bir aksiyon olarak karşımıza çıkmaktadır.

Aşağıda yer alan ve Dionisio Minaggio tarafından oluşturulmuş (1618) görsel Nicolo Barbieri tarafından yazılmış bir komedinin bir sahnesini göstermektedir. Burada *Schapin* (*Scapino*) aşık hizmetçi *Spineta*'ya serenat yapmaktadır. Ağaçtan sarkan çeşitli enstrümanlar, bunun dönemin önemli *commedia dell'arte* toplulukları arasında yer alan *confidenti*'nin üyeleri olan müzisyen, aktör ve enstrüman tasarımcısı Francesco Gabrielli ve eşi *Spinetta*'nın bir tasviri olduğuna işaret etmektedir.



Figure 2. Commedia dell'arte arketipi *Scapino*, *Spineta*'ya mandolini ile serenat yapar.

Bu görselde ise *Don Giovanni*'nin *Deh vieni alla finestra* (Ah, pencereye gel!) isimli ariasının başlangıç bölümü yer almaktadır. Eserin başlangıcında eşlik partisyonunun mandolin için yazıldığını belirten *Mandoline* ibaresi bulunmaktadır.



Figure 3. Don Giovanni'nin Deh vieni alla finestra ariasının başlangıcı.

İlerleyen sahnede halen *Leporello* kılığında olan *Don Giovanni*, *Masetto* ve arkadaşlarıyla karşılaşır. *Masetto* ve arkadaşları öldürmek amacıyla *Don Giovanni*'yi aramaktadırlar, bu noktada *Leporello* kılığındaki *Don Giovanni* kur-nazca kalabalığı dağıtır ve en sonunda *Masetto*'yu yaralar ve kaçır. Bu sahnedeki gibi şapka ve pelerin değiştirme aksiyonlarının *commedia dell'arte*'de de çokça kullanıldığı bilinmektedir.

Aşağıda yer alan görsel *Teatro Comunale di Carpi* tarafından 2022 yılında sahnelenen *Don Giovanni* temsilinden alınmıştır. Burada *Leporello*'nun şapka ve pelerini kullanmakta olan ve böylelikle kimliğini gizleyen *Don Giovanni*, *Masetto* ve arkadaşlarını kandırmaktadır.



Figure 4. Leporello ile şapka ve pelerin değiştiren Don Giovanni, Masetto ve arkadaşlarını kandırır.

Mozart'ın yarattığı köylü ve hizmetçi karakterler, samimi, bilge ve mizah anlayışına sahip figürlerdir. Mozart'ın operalarındaki bu alt sınıftan karakterler, sağduyulu olup, iyiyle kötüyü ve şeytani olanla ilahi olanı kendi ahlak anlayışları çerçevesinde ayırt etmektedirler. Ayrıca, olay örgüsünün ilerleyişinde de önemli rol oynayan bu figürler, soylu ve efendi sınıfından farklı bir perspektif sunmaktadırlar (Buhaiciuc, 2012, s. 77).

Don Giovanni operasında, ikisi ciddi ve beşi komik olmak üzere toplam yedi karakter bulunmaktadır. *Donna Anna* ve *Don Ottavio*, soylu sınıftan gelmeleri ve onurlu davranışları nedeniyle ciddi karakterlerdir. Köylü *Zerlina*, nişanlısı *Masetto* ve hizmetçi *Leporello* ise komik karakterlerdir. *Zerlina*, cilveli ve hesaplanmış zayıf yönleriyle *prima buffa* olarak düşünülebilir. *Masetto*, aşırı kıskanç, aciz olmasına rağmen isyankâr ve kendine acıyan bir yapıya sahiptir. *Leporello* ise ağgözlü, korkak ve hizmetkar arketipinin bir devamıdır. *Commendatore*, sahnede kısa bir süre görüldüğü için kişiliği hakkında pek ipucu vermemektedir (Pirotta, 1980, s. 68).

Don Ottavio, ciddi rollerden biri olarak tenor sesi için bestelenmiştir. Ross (2009, s. 1) *Don Giovanni* ve *Così Fan Tutte* operalarındaki tenor karakterlerin opera *buffa* ve *commedia dell'arte* geleneği arasındaki bağlantıları gösterdiğini ileri sürmektedir. Bu operalardaki tenor rollerinin ariyaları müzikal form, tonalite ve şiirsellik açısından analiz edildiğinde, *Don Ottavio* ve *Ferrando*'nun opera *seria*'ya ait komik roller değil, opera *buffa*'ya ait ciddi roller oldukları anlaşılmaktadır.

Oyunun baş kahramanı *Don Giovanni*, *buffo di mezzo carattere* konumundadır. Pirotta (1980, s.66, 68), eserde yer alan komik unsurların, kılıktan kılığa girebilen yapısıyla hem aristokrat hem de köylü sınıfı arasında rahatlıkla hareket edebilen *Don Giovanni* aracılığıyla izleyiciye daha tutkulu ve sempatik bir yaklaşımla sunulduğunu ileri sürmektedir.

2. perdedeki ziyafet sahnesinde, evlilik kurumunun onaylandığı ve mutlu sonla biten *Vincente Martín y Soler*'in

Una cosa rara operası, Giuseppe Sarti'nin *Fra i due litiganti il terzo gode* operası ve Mozart'ın *Le nozze di Figaro* operalarından yapılan müzikal alıntılar, evlilik kurumunun inkâr edildiği ve baş karakterin cehenneme sürüklendiği *Don Giovanni* operasında önemli bir ironi unsuru olarak kullanılmaktadır. Bu alıntılar, izleyiciye sahte bir güvenlik duygusu vererek yapısal bir işlev görmektedirler. *Leporello*'nun çalan şarkıları tanımlaması, izleyiciyle sahne arasındaki duvarı yıkmakta ve izleyiciyi sahneye daha da yakınlaştırmaktadır (Chong, 2011, s. 7, 29, 30).

Düğün sahnesinde, *Don Giovanni*'nin köylü gelinle dans etmesi ve sonrasında oluşan kaos, etkili bir perde finali için zemin hazırlamaktadır. Bu sahne, Tirso de Molina'nın oyunundan itibaren hikâyenin çeşitli uyarlamalarında da bu şekilde kullanılmıştır. Cicognini'nin 1632 tarihli oyununda, evlenecek çift *Pantalone* ve *Brunetta* adlarını taşıyan tipik *commedia dell'arte* karakterleri olarak izleyici karşısına çıkmakta ve perde, gelinin babasının öfke dolu haykırışıyla kapanmaktadır. 1690 tarihli Perucci yorumunda ise, *Pollecina* ve *Pimpinella* adlı karakterler evlenecek çiftlerdir ve perde, gelinin kaybolduğunun anlaşılması ve babası ile damat *Pollecina*'nın *Don Giovanni*'nin uşağı *Coviello*'yu döverken inmektedir (Schneider, 2022, s. 111).

Hikâyede yer alan heykel figürünün farklı eserlerde farklı biçimlerde kullanılması dikkat çekicidir. Heykelin doğaüstü yapısı korkutuculuğunu azaltmamakla birlikte, *Commandatore*'nin heykeli aracılığıyla dini bağnazlık ve batıl inançlara dair eleştirilerde bulunduğu da düşünülebilir. Tirso de Molina, heykelin üzerinde "Burada yatan sadık şövalye Tanrı'dan bir hainin intikamını bekliyor" ifadesine yer vermiştir. Cicognini'nin eserinde ise "Burada, cennetin beni haksız yere ve acı ölümüne sürükleyen kişiden intikam almasını bekliyorum" yazmaktadır. Bertati'nin eserinde de benzer bir ifade bulunmaktadır: "Cennetin beni ölüme sürükleyen kişiden intikamımı almasını bekliyorum". Lorenzo da Ponte'nin librettosunda ise heykelin üzerinde "Kanımı yerde bırakmayın, burada beni öldüren den intikam almanızı bekliyorum" ifadesi yer almakta olup, bu ifade ilahi adaletten değil, dünyevi adaletten intikam beklendiğine işaret etmektedir (Schneider, 2022, s. 156).

Don Giovanni operasının librettosu, ilk temsilinden 39 yıl sonra, 1826'da Lorenzo da Ponte tarafından bazı sahnelerde küçük değişiklikler yapılarak ve İngilizce çevirisiyle New York'ta yeniden yayımlanmıştır. Russel (1997, s. 34, 35), orijinal Prag librettosunda *Don Giovanni*, *Leporello*'yu sahneye sürüklerken suçlunun o olduğunu öne sürdüğünü ve bu esnada onu kınındaki kılıcıyla tehdit ettiğini belirtmektedir. Ancak, 1826'da yayımlanan İngilizce versiyonda, *Don Giovanni*'nin aynı tehdidi kınından çıkarılmış bir kılıçla yaptığı görülmektedir. Bu değişiklik, kılıcın kınından çıkarılmasıyla *Don Giovanni*'nin gerçek tehlikesini ve gücünü daha belirgin hale getirmektedir. Bu çerçevede Lorenzo da Ponte'nin metin üzerinde yaptığı bu değişikliklerle, Mozart'ın komedi unsurlarını geri planda bırakma eğilimini ve *Don Giovanni* karakterini daha ciddi ve tehditkâr bir şekilde ele alma yaklaşımını yansıttığı düşünülebilir. Bu durum, *Don Giovanni* karakterinin yeniden yorumlanması ve eserin dramatik yapısının vurgulanması açısından önemli bir değişiklik olarak değerlendirilebilir.

SONUÇ

Bu çalışmada İtalyan halk tiyatrosu geleneği *commedia dell'arte*'nin, librettosunu Lorenzo Da Ponte'nin yazdığı ve Mozart'ın bestelediği *Don Giovanni* operası üzerindeki etkileri incelenmiştir. Bulgular, *commedia dell'arte*'ye özgü arketipler, olay örgüleri ve dramatik unsurların *Don Giovanni* operasında belirgin bir şekilde yer aldığını göstermektedir. Bu çerçevede *Leporello* karakterinin, *commedia dell'arte*'nin kökenlerinden gelen komik hizmetçi arketipinin bir yansıması olduğu anlaşılmıştır.

Tirso de Molina'nın *El Burlador de Sevilla* adlı eserinde *Don Juan* karakteri ilk kez tanıtılmaktadır. Bu eser doğrudan *commedia dell'arte*'den etkilenmiş olmamakla birlikte *Don Juan* figürü zamanla birçok farklı teatral yaklaşımın etkisine açık hale gelmiştir. Dolayısıyla orijinal metinde doğrudan *commedia dell'arte* unsurlarının yer aldığına dair bir bulgu olmamakla birlikte, bu etkiler sonraki versiyonlarda daha belirgin hale gelmiştir.

Orijinal metnin İtalyanca bir uyarlaması 1652'de Napoli'de Onofrio Gilberto tarafından kaleme alınmış ve *Il Convitato de Pietra* adıyla sahnelenmiştir. Eser, sonrasında Fransızca'ya çevrilerek Avrupa çapında tanınmıştır. Bu tanınırlıkta Molière'nin *Dom Juan* eserinin etkisi büyüktür. Ancak, bu eserlerin *commedia dell'arte* unsurlarını ne derece taşıdığı tartışmalıdır. Buna ek olarak Molière'in versiyonunun daha çok Fransız tiyatro geleneğiyle şekillendiği görülmektedir.

Mozart ve Da Ponte'nin *Don Giovanni* operasının Giuseppe Gazzaniga ve Giovanni Bertati'nin *Don Giovanni Tenorio o sia Il convitato di pietra* eserinden belirgin etkiler taşıdığı anlaşılmıştır. Bu eserde de *commedia dell'arte*'nin etkilerine dair doğrudan işaretler bulunmasa da *commedia dell'arte* geleneğinin dolaylı olarak bazı karakter arketiplerine etki etmiş olabileceği gözlemlenmiştir.

Don Giovanni operasında kılık değiştirme, mandolin eşliğinde serenat yapılması ve *lazzi* benzeri küçük komik repliklerin kullanılması gibi öğeler de *commedia dell'arte*'nin doğrudan etkilerini ortaya koymaktadır.

Bununla birlikte *Don Giovanni*'nin *opera buffa* ve *dramma giocoso* türleri arasındaki geçişkenliği, Goldoni'nin

teatral yaklaşımından ilham alındığını ortaya koymaktadır. Goldoni'nin *commedia dell'arte*'yi yeniden şekillendirdiği ve estetik açıdan daha zengin ve derin bir yapıya kavuşturduğu dikkate alındığında söz konusu ilhama dayalı etkilerin dolaylı olarak *Don Giovanni* operasına da yansıdığı anlaşılmaktadır.

Don Giovanni operasının dramatik yapısı, soylu/aristokrat ve köylü/hizmetçi olarak iki ana sınıfın temsil edildiği bir yapıdan, üç katmanlı bir yapıya evrilmiştir. Bu yapı, orta karakterin eylemleri sayesinde daha belirgin ve renkli bir biçimde ortaya konulmaktadır.

Çalışmanın sonuçları bağlamında *commedia dell'arte*'nin *Don Giovanni* operası üzerindeki etkilerinin ortaya konulmasının operanın daha derinlikli bir biçimde anlaşılmasına ve gelecekteki temsillerinin daha tutarlı ve estetik bir biçimde icra edilmesine katkı sağlanması beklenmektedir.

Gelecekte sahnelenmesi planlanan *Don Giovanni* temsillerinde *commedia dell'arte* unsurlarının daha belirgin hale getirilebilmesi için kılık değiştirme sahneleri, mandolin serenatı ve *lazzi* benzeri mizahi repliklerin sahnede görsel ve müzikal olarak daha etkili bir şekilde kullanılması önerilmektedir. Bu sahnelerin, hızlı kostüm değişiklikleri ve dikkat çekici sahne tasarımlarıyla desteklenmesiyle izleyici deneyiminin daha da zenginleşeceği düşünülmektedir.

Bunun yanı sıra soylu ve köylü karakterler arasındaki sınıf farklılıklarının sahnede daha belirgin bir biçimde vurgulanması, opera içerisindeki dramatik yapı ve sosyal mesajların daha anlaşılır hale gelmesine katkı sağlayabilecektir. Diğer operalarla karşılaştırmalı çalışmalar yapılarak *commedia dell'arte* etkilerinin daha geniş bir çerçevede ele alınması ve sahneleme tekniklerine dair pratik bir rehber oluşturulması da eserin gelecek yorumlarına estetik derinlik kazandırmakla kalmayacak aynı zamanda konuyla ilgili araştırmacılara da ilgi çekici bir çalışma alanı sunacaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarların ORCID ID'si / ORCID ID of the authors

Furkan AKTAKKA 0000-0001-5315-6744

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Allanbrook, W.J. (1983). *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro & Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press.
- Aydın, A. (2019). W.A.Mozart'ın *Don Giovanni* Operasındaki *Don Giovanni*, *Leporello*, *Masetto* Karakterlerinin İncelenmesi ve Karşılaştırılması. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.) İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Balamir, N. (2017). *Commedia dell'arte ve Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bayliss, R. (2006). *Serving Don Juan: Decorum in Tirso de Molina and Molière*. *Comparative Drama*, 40 (2). 191-215. <https://doi.org/10.1353/cdr.2006.0015>
- Bevis, R. W. (1989). *Liberty is My Due: Don Juan and Free Thought in the ancien régime*. *Man and Nature / L'homme et la nature*, 8, 1-8. <https://doi.org/10.7202/1012591ar>
- Brockett, O.G. ve Hildy, F.J. (2016). *Tiyatro Tarihi*. (T.Göbekçin, Çev.) İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Buch, D. (2004). *The Don Juan Tradition, Eighteenth-Century Supernatural Musical Theatre and Vincenzo Righini's 'Il convitato di pietra'*. *Hudebni Veda*. 41. 295-307. Erişim Adresi: https://www.researchgate.net/publication/296803956_The_Don_Juan_Tradition_Eighteenth-Century_Supernatural_Musical_Theatre_and_Vincenzo_Righini's_'Il_convitato_di_pietra'
- Buhaiciuc, M. (2012). *Tracing Zerlina's Ancestors*. *Bulletin of the Transilvania University of Brasov, Series VIII: Art & Sport*, 5 (54) No.2, 77-80. Erişim Adresi: <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=asn&AN=91869573&lang=tr&site=eds-live>
- Büke, A. (1998). *İki Dahi Üç Opera: Mozart ve Da Ponte'nin Ortak Çalışmaları*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Chaffee, J., ve Crick O. (2015). *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*. Oxfordshire, İngiltere; New York: Routledge.
- Chong, A. (2011). *Mozart's Don Giovanni and the Historical Development of Opera Buffa*. New York: Garland Publishing.
- Dent, E.J. (1947). *Mozart's Operas: A Critical Study*. London: Oxford University Press. Díaz-Cuesta, J. (2005). *The Metamorphosis of the Don Juan Legend in Tirso de Molina's El burlador de Sevilla and Thomas Shadwells's The Libertine*. *Vivat Academia*. 67. 24-36. <https://doi.org/10.15178/va.2005.67.24-37>

- Dowling, J. (1989). Don Juan and Carmen. *The Comparatist*, 13, 37-52. Erişim Adresi: <https://www.jstor.org/stable/44366792>
- Fisher, B.D. (2005). *Opera Classics Library Series: Mozart's Don Giovanni*. Miami: Opera Journeys Publishing.
- Fuat, İ. (2010). *İtalyan Tiyatrosu Tarihi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Goehr, L. ve Herwitz, D. (2006). *The Don Giovanni Moment: Essays on the Legacy of an Opera*. New York: Columbia University Press.
- Goessens, L. (2008). Don Giovanni: Van verleider tot druggebruiker – een kritische studie van literaire beschouwingen, musicologische analyses en hedendaagse enceneringen.
- (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.) Faculteit Letteren en Wijsbegeerte Universiteit Gent. Erişim Adresi: <https://lib.ugent.be/catalog/rug01:001414311>
- Gudesblatt, M. (2008). "Don Giovanni: A Rake for All Seasons," *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*. 1(3). 29-42. <https://doi.org/10.5206/notabene.v1i1.6539>
- Hermanson, A. (2009). Forsaken Justice: Thomas Shadwell's "The Libertine" and the Earl of Rochester's "Lucina's Rape Or the Tragedy of Vallentinian". *Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660-1700*. 33 (1). 3-26. Erişim Adresi: <http://www.jstor.org/stable/43293977>
- Hunter, M. (1991). Some Representations of Opera Seria in Opera Buffa. *Cambridge Opera Journal*. 3 (2). 89-108. <https://www.jstor.org/stable/823602>
- Jęcz, J. (2018). Commander in Opera: Contexts. *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*. 39 (4). 21-39. <https://doi.org/10.4467/23537094KMMUJ.18.042.9743>
- Karaboğa, K. Ve Özçıtak, İ. (1994). *Commedia dell'Arte*. Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi, (5), 227-258. Erişim Adresi: <https://www.mimesis-dergi.org/pdf/Commedia.pdf>
- Lauer, A. (2008). Anne McNaughton's Don Juan: A Rogue for All Seasons. S. García, D. Larson, A. Lauer, A. McNaughton, B. Mujica, B. Gunter, C. Larson, C. Boyle, D. Matthews, D. Johnston, D. Smith, J. Parr, J. Thacker, M. Halberstam, S. Voros, S. Fischer & V. Dixon (Eds.), *The Comedia in English: Translation and Performance* (pp. 202-213). Suffolk: Boydell and Brewer. <https://doi.org/10.1515/9781846156199-017>
- Nutku, Ö. (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt: 1*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Pirrota, N. (1955). "Commedia dell'Arte" and Opera. *The Musical Quarterly*, 41 (3), 305- 324. <https://doi.org/10.1093/mq/XLI.3.305>
- Pirrota, N. (1980). The Traditions of Don Juan Plays and Comic Operas. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 107, 60-70. <https://www.jstor.org/stable/766115>
- Rosen, C. (1998). *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. (Genişletilmiş Basım). New York and London: W.W.Norton & Company.
- Ross, H.D. (2009). Are You Serious? An Examination of the Role of the Tenor in Mozart's Operas Don Giovanni and Così fan tutte. (Yayınlanmamış Doktora Tezi.) Greensboro: The University of North Carolina, The Faculty of The Graduate School. Erişim Adresi: https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/Hinson_uncg_0154D_10297.pdf
- Rumph, S. (2007). The Sense of Touch in 'Don Giovanni'. *Music & Letters*, 48 (4). 561-588. <https://doi.org/10.1093/ml/gcm035>
- Russel, C.C. (1997). Confusion in the Act I Finale of Mozart and Da Ponte's Don Giovanni. *The Opera Quarterly*, 14 (1). 25-44. <https://doi.org/10.1093/oq/14.1.25>
- Sheil, Á. (2006). Hanswurst. C.Eisen and S.P.Keefe (Eds.), *The Cambridge Mozart Encyclopedia içinde*, (s.209-210). New York: Cambridge University Press.
- Sheinberg, E. (2017). *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities*. London: Routledge.
- Gigliucci, R. (2016). Don Giovanni, Faust and the Western Modernity. *Academy for International Communication of Chinese Culture and Springer-Verlag Berlin Heidelberg*. 3 (1). 87-93. <https://doi.org/10.1007/s40636-016-0052-3>
- Rudlin, J. (2000). *Commedia dell'Arte Oyuncunun El Kitabı*. (1.Bs.). (E.E.İpekli, Çev.). İstanbul: MitosBoyut Yayınları.
- Schneider, M.T. (2022). *The Original Portrayal of Mozart's Don Giovanni*. Routledge Taylor & Francis Group. New York. <https://doi.org/10.4324/9780429281709>
- Sedwick, F. (1954). Mozart's Sources for Don Giovanni. *Hispania*, 37 (3). 269-273. <https://www.jstor.org/stable/335262>
- Sedwick, F. (1955). El Burlador, Don Giovanni, and the Popular Concept of Don Juan. *Hispania*, 38 (2), 173-177. <https://www.jstor.org/stable/335809>
- Solomon, M. (2021). *Mozart*. (2.Bs.). (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sözer, V. (2005). *Müzik Ansiklopedik Sözlük*. (5.Bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Stephoe, A. (1990). *The Mozart-Da Ponte Operas: The Cultural and Musical Background to Le Nozze di Figaro, Don Giovanni, and Così fan tutte*. Oxford: Clarendon Press.
- Thomson, K. (2004). *Mozart'ın Yapıtlarındaki Masonik Örgü*. (2.Bs.). (M.H. Spatar, Çev.). İstanbul: Pencere Yayınları.
- Tonelli, F. (1985). Molière's "Don Juan" and the Space of the Comedia dell'Arte. *Theatre Journal*. 37 (4). 440-464. <https://www.jstor.org/stable/3207519>
- Trahan, C. (2012). *Uniting Commedia dell'Arte Traditions with the Spieltenor Repertoire*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi.) University of North Texas. Erişim Adresi: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc115173/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf
- Ungerer, G. (1990). Thomas Shadwell's "The Libertine": a forgotten Restoration Don Juan Play. *SEDERI: yearbook of the Spanish and Portuguese Society for English Renaissance Studies*, 1, 222-239.
- Varona, A.E. (2018). "Don Juan Tenorio", de José de Zorrilla. *Edición de Ismael López Martín. Castilla Estudios de Literatura*, (9). 22-25. <https://doi.org/10.24197/cel.9.2018.XXII-XXV>
- Wilbourne, E. (2016). *Seventeenth-Century Opera and the Sound of the Commedia dell'Arte*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Waxman, S.M. (1908). The Don Juan Legend in Literature. *The Journal of American Folklore*, 21 (81), 184-204. <https://doi.org/10.2307/534636>
- Yurtaydn E. (1994). Don Juan. (Yayımlanmamış Doktora Tezi.) Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Zvara, V. (2002). Commedia dell'Arte and the Evolution of Music Theatre in the First Third of the Twentieth Century. *Musicologica Istropolitana*, (1), 147-160. Erişim Adresi: https://www.academia.edu/33100366/Commedia_dell%CA%BEarte_and_the_evolution_of_music_theatre_in_the_first_third_of_the_twentieth_century

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1.** <https://images.app.goo.gl/oQ3YTDUPhPj6RD3h6> (Erişim Tarihi: 11.9.2024)
- Görsel 2.** <https://digital.library.mcgill.ca/featherbook/comedians.html> (Erişim Tarihi: 11.9.2024)
- Görsel 3.** <https://imslp.org/wiki/Special:IMSLPImageHandler/68957%2Fge06> (Erişim Tarihi: 11.9.2024)
- Görsel 4.** <https://youtu.be/C93TXGAMFjE?si=14CRY0pcKi5ehS-A&t=6240> (Erişim Tarihi: 11.9.2024)

Atf Biçimi / How cite this article

Aktakka, F. (2024). The Influence of Commedia Dell'arte is Evident in the Opera: Don Giovanni. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 616–630. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1509765>

Biyopolitik Bir Kavram Olarak “Kadın Bedeni” ve Protest Bir Tavrı Olarak Performans Sanatında Çıplaklık

"Female Body" as a Biopolitical Concept and Nudity in Performance Art as a Dissident Attitude

Ali Ömür ULUSOY¹ 

¹Kocaeli Üniversitesi, Sahne Sanatları Bölümü, Kocaeli, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Ali Ömür ULUSOY

E-posta / E-mail : ali.ulusoym@yahoo.com

ÖZ

Tarih boyunca, bedene dair yapılan kodlamalar, bireyin inşasında stratejik bir rol oynar. Bu yüzden Foucault; beden için, “olayların kaydolma yeridir” diyerek bedeni “biyopolitik bir gerçeklik” alanı olarak kurgular. Beden; din, devlet, ahlak kuralları gibi tüm somut ve soyut kurumlar aracılığıyla baskı altına alınır. Beden üzerinden, güzel-çirkin, zayıf-şişman gibi karşıtlıklara dayalı dikotomik bir evren yaratılır. Sonuç olarak, kavram içinde kavram, baskı içinde baskı alanı oluşur. Diğer taraftan, yaratılan *panoptik* durumlar aracılığıyla baskı altındaki beden, aynı zamanda *gözetim* altında tutulur. Sorun, “kadın bedeni” özelinde ele alındığıdaysa baskının şiddeti katlanarak artar. 1960’lardan sonra oluşan *performans sanatı* ise hem sanatsal bir duruş hem de sosyal bir varoluş biçimi olarak *başkaldıran özne* üzerine kurulur. Onu, tüm diğer sanatlardan ayıran en özgün şeyse sanatçının kendisinin de bir sanat eserine dönüşebilmesidir. Bu anlamda performansın ilk örneklerinden, günümüze değin, sanatçı, kendi bedeniyle hem ontolojik bir varlık hem epistemolojik bir özne hem de estetik bir nesne olarak performansın kendisi ya da parçası olmuştur. Bu nedenle *beden*, performans sanatının temel üretim aracı olarak konumlandırılabilir. Bu çalışma, biyopolitika ile performans sanatının çarpıştığı noktayı bulgulamayı ve 1970’ler özelindeki örneklem eserler üzerinden “kadın bedeni-çıplaklık-protesto” ilişkisini serimlemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Biyopolitika, Performans Sanatı, Kadın Bedeni

ABSTRACT

Throughout history, the codings about the body plays a strategic role in the construction of the individual. Therefore, Foucault constructs the body as a field of "biopolitical reality" by saying that the body is "a place of recording events". The body is suppressed through all tangible and intangible institutions such as religion, state and moral codes. Through the body, a dichotomic universe based on opposites such as beautiful-ugly, thin-fat is created. As a result, a concept within a concept, a field of oppression within oppression is created. On the other hand, through the *panoptical* situations created, the body under pressure is also kept under *surveillance*. When the problem is analysed in terms of the "female body", the severity of oppression increases exponentially. *Performance art*, which emerged after the 1960s, is based on the *rebellious subject* as both an artistic stance and a form of social existence. The most unique thing that distinguishes it from all the other arts is that the artist himself can also turn into a work of art. In this sense, from the first examples of performance to the present day, the artist, with their own body, has been the performance itself or part of it both as an ontological entity, as an epistemological subject and as an aesthetic object. Therefore, *the body* can be positioned as the main production tool of performance art. This study aims to find the point where biopolitics and performance art collide and to expose the relationship between "female body-nudity-protest" through a sample of works from the 1970s.

Keywords: Biopolitics, Performance Art, Female Body

Başvuru/Submitted : 13.08.2024
Revizyon Talebi/
Revision Requested : 11.09.2024
Son Revizyon/
Last Revision Received : 17.09.2024
Kabul/Accepted : 10.10.2024
Online Yayın /
Published Online : 18.10.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

In the last fifty years, the human body has become increasingly prominent in the academic field and a central topic in modern social sciences. Popular topics such as organ transplantation, stem cell research, nanotechnology, plastic surgery, cyborg life forms, and artificial intelligence have reinforced this interest. This, of course, has produced many theoretical structures from economics to politics, science to art. Undoubtedly, one of the most prominent theories in the field of sociopolitics is *biopolitics* created by *Foucault*. This view, which puts the body at the centre, focuses on the domination strategies established through the body. *Performance art*, which is created through a focus on the body, both sees the body as a means of struggle and transforms the body itself into a work of art.

In other words, both biopolitics and performance art center on the body. However, although there are qualified studies in both fields, there is almost no research that combines the two fields. Especially the pure form of the body, that is, its naked state, has been overlooked in this relationship. This article, above all, aims to make this visible by combining these two fields. In this context, how the biopolitical domination of the female body is challenged by the dissident stance of performance art is analysed through the phenomenon of *nudity*. For this purpose, the 1970s, when performance art was accepted as an independent art (Wark, 2009: 1), was chosen as the boundaries of the study. Methodologically, a poststructuralist perspective was followed both because Foucault epistemology forms the basis of the study and because performance art is itself a postmodern art.

The article consists of eight sections in total, excluding the Introduction and Conclusion. In the section on *The Body and the "Women's Body"*, the etymological and conceptual explanation of the body is given and its meaning in social sciences is examined. In addition, the distinction between biological sex and gender is mentioned. In the section on *biopolitics*, the importance of the body as a means of production and management since ancient times is emphasised and its political evolution is evaluated. In this context, *Foucault's* views are referred to and the transformation of the body after the eighteenth century is mentioned. The basic concepts of *biopolitics*, *biopower*, *anatopolitics* of the body and *biopolitics* of the *population* are discussed. In the *Panopticon* section, it is mentioned how the prison model designed by *Jeremy Bentham* has been integrated into society by expanding its sphere of influence in the modern world. In parallel to this, the concepts of control apparatus, discipline and normalisation are introduced. In the section on *Identity and Truth*, the biopolitical relationship between identity-truth-subject is evaluated. The view that truth consists of a discourse produced by power and that it provides its legitimacy with these truths is evaluated. It is stated that identity is also produced by the discourses of power in a parallel manner, and even the words used by individuals to define themselves are determined by power.

In the section *"The Female Body" as a Prison*, the relationship between gender and discipline is analysed based on Foucault's view that "The soul is the prison of the body" (Foucault, 2000, p. 68). The discrimination against women is made concrete with examples from a wide range of fields from religion and mythology to modern social life. In this framework, it is claimed that: While power controls society, "society" controls women. Thus, women are subjected to strong oppression by both power and society: While power subjectivises men and turns them into objects, it turns women into the *object of the object* through double-sided control. Thus, the woman is imprisoned in her own body.

In the *Performance Art* section, the emergence of performance art centred, above all, on the body as a means of a dissident tool of rebellion, its political stance and its relationship with gender are examined. On the other hand, it is emphasised that the most unique thing that distinguishes performance art from all other arts is that the artist himself can turn into a work of art (Allain and Harvie, 2006, p. 370; Hallensleben, 2010, p. 10). *Naked Truth: Women's Own Body* section analyses the ways in which performance artist women resist gender domination through their bodies.

The last section of the article, *Examples*, is devoted to the cult projects of the 1970s. The iconoclast orientations and aesthetic strategies of female performance artists who use their naked bodies as both a political weapon and an artistic tool are evaluated through examples. In this context, *Mirror Check* (Joan Jonas, 1970), *Glass on Body Imprints* (Ana Mendieta, 1972), *Woman Rising* (Mary Beth Edelson, 1973), *S.O.S. Starification Object Series* (Hannah Wilke, 1974), *Interior Scroll* (Carolee Schneemann, 1975) are analysed.

In *conclusion*, the research findings have shown that the strategy of nudity in performance art has an important place in women's struggle for identity. The "female body" has evolved from object to subject, from passive to active, from spectator to performative through performance art.

GİRİŞ

Nietzsche, Heidegger, Beauvoir, Foucault, Jung ve Freud gibi pek çok düşünür, toplumsal yapılar ile toplumsal mitler arasında bir bağ aramış ve vardıkları sonuçlar farklı da olsa kurdukları sistemde, insan tarafından üretilmiş mitlerle insanın yaşamı arasındaki ilişkiyi doğrudan veya dolaylı olarak felsefelerinin içine yerleştirmişlerdir. Bunun son dönemdeki en iyi örneklerinden birini ise *Sapiens* adlı çalışmasıyla *Harari* vermiştir.

Harari, bilişsel devrimden bu yana, insanların mitler ve yaratılan diğer hikayeler (devletler, şirketler, yasalar vs) aracılığıyla bir arada kalmalarının sağlandığını söyler. Bunun ise toplumu bölerek ve insan grupları arasında bir hiyerarşi ve zıtlık yaratılarak temellendirildiğini belirtir. Zengin-fakir, dindar-laik veya Hindistan kast sistemi gibi (*Harari, 2021, s. 113*). *Harari*'nin bu konuda yaptığı en önemli saptamalardan biri ise şudur: Tarih ve coğrafya boyunca tüm hiyerarşiler değişmekte (veya dönüşmekte) ama tarım devriminden bu yana, kadın-erkek hiyerarşisi, hemen her yer ve zamanda aynı kalmaktadır (*Harari, 2021, s. 15*). Hatta başlarını *Françoise Heriter*'in çektiği pek çok antropolog, tarihteki ilk ikiliğin, erkek ve kadın arasındaki ayırmadan hareketle başladığını belirtir (*Saygılıgil, 2020, s. 175*). Sonrasında kurulan ikilikler, bu ayırma dayanılarak yapılandırılmıştır. Öyleyse bu yaklaşım, şu şekilde de söylenebilir: İnsanın tarihi, aynı zamanda kadın ve erkek hiyerarşisinin/zıtlığının da tarihidir. Bu zıtlıksa kendini cinsiyette ve doğal olarak *bedende* gösterir.

Başından beri temel kavramlardan biri olan insan bedeni, son elli yılda, akademik sahada giderek daha fazla öne çıktı ve modern sosyal bilimlerin merkezi bir konusu haline geldi. Organ nakli, kök hücre araştırması, plastik cerrahi, cyborg yaşam formları ve yapay zeka gibi popüler konular da bu ilgiyi pekiştirdi. Bu da elbette, ekonomiden politikaya, bilimden sanata pek çok kuramsal yapı üretti. Sosyopolitik alanda, hiç kuşkusuz öne çıkan kuramların başında ise Foucault tarafından oluşturulan *biyopolitika* gelir. Bedeni merkeze alan bu görüş, beden üzerinden kurulan tahakküm stratejilerine odaklanarak nüfus kontrolü, bireysel özgürlükler, devlet müdahalesi, toplum mühendisliği gibi konuları ele alır. Beden odağında oluşan performans sanatı ise bedeni hem bir anlatım aracı olarak görür hem de bedenin kendisini bir sanat eserine dönüştürür.

Verimli bir alan sunması nedeniyle günümüze değin, hem biyopolitika hem de performans sanatı alanlarında birçok nitelikli çalışma yürütülmüştür. Bunlardan bir kısmı ise disiplinlerarası bir zeminde ilişkisellik ağı örmüştür. Biyopolitikayı feminizm bağlamında değerlendiren (*The Biopolitics of Gender, Jemima Repo* gibi), beden kavramını biyopolitika ile inceleyen (*Biocitizenship: The Politics of Bodies, Governance, and Power, K. Happe, J. Johnson, M. Levina* gibi) veya bedeni feminizm ile ilişkilendiren (*Feminist Perspectives on the Body, Barbara Brook* gibi) farklı kombinasyonlarda çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Bunların haricinde, performans sanatında “çıplaklık” kavramını sanatçı özelinde ele alan (*Tracing a History of Carolee Schneemann's Interior Scroll* veya *Hannah Wilke: The Intra-Venus Photographs* gibi) çok sayıda araştırma da bulunmaktadır.

Bu makalenin konu sınırları içindeyse kimi araştırmalar ön plana çıkmaktadır: Bunlardan ilki, Jayne Wark tarafından yazılan *Radical Gestures Feminism and Performance Art in North America* adlı çalışmadır. Konuyla ilgili en kapsamlı çalışmalardan biri olan kitap, Derrida, Lacan ve Foucault gibi isimler eşliğinde postmodern bir okuma gerçekleştirir. Feminist bağlamda biyopolitik alana girer fakat alanda sabit kalmaz. Çıplaklık kavramına ise özel bir bölüm oluşturmakla birlikte, genel içinde geniş yer ayırır. Bir diğer çalışma, Jason M. Huber tarafından yazılan *Pathopolitics: Feminist Performance Art Biopolitics and Affect in 1970s America* başlıklı doktora tezidir. Huber, “patapolitika” adını verdiği kavram temelinde, biyopolitik teoriyi takip eder ve bunu da afekt kapsamında performans sanatı ile ilişkilendirir. “Performans” kavramını feminist sanatla sınırlayan çalışma, “çıplaklık” kavramına ise kısıtlı bir yer ayırır. Niki McCusker'a ait olan *Performance, Art and the Female Nude at Dr Sketchy's Anti-Art School* başlıklı tezse özgün bir yaklaşımla “çıplak performans” konusuna “sektör” özelinde yaklaşır ve politik olanı, karşı-sanat ilişkisinde değerlendirir. Fakat performansı “teatral sunum” ile sınırlar ve konvansiyonel oyun-seyir ilişkisini baz alır.

Bunların haricinde kimi makaleler de konuyu ele alma biçimi açısından değerli doneler sunar. Örneğin, *Politics and Performance: Categories of Second-Wave Feminist Performance Art* (Jessa Laframboise), performans üretimini beden-politika ilişkisinde kategorilere ayırarak gerekçe ve örnekleriyle açıklımlar. Yine paralel şekilde, *Nudity and Textuality in Postmodern Performance* (Karl Toepfer), çıplak performans “metinsellik” bağlamında kategorize ederek politik olanla ilişkilendirir. *Naked Forms a Cultural Challenge* (ukasz Guzek) ise 2014'ten beri devam eden ve “Festival of Naked Forms” adını taşıyan çıplak performans festivaline odaklanır. Festivali hem kültürel bir arena hem de politik-sanat organizasyonu olması açısından değerlendirerek farklı bakış açıları sunar.

Bu makale ise performans ve biyopolitika ilişkisine “kadın bedeni-çıplaklık-protesto” üçgeninden bakmakta ve bu spesifik alanı daha görünür kılmayı amaçlamaktadır. Bu kapsamda, kadın bedeni üzerine kurulan biyopolitik tahakkümün, performans sanatının protest duruşuyla nasıl kırıldığı, çıplaklık fenomeni üzerinden incelenmiştir. Bunun için de performans sanatının bağımsız bir sanat olarak kabul edildiği 1970'ler (Wark, 2009, s. 1), çalışmanın sınırları

olarak seçilmiştir. Metodolojik olarak ise hem Foucault epistemolojisinin temelini oluşturması hem de performans sanatının bizzat postmodern bir sanat olması nedeniyle postyapısalcı bir perspektif izlenmiştir.

Beden ve “Kadın Bedeni”

Dünyada yer kaplayan ve hareket eden bir varlık olarak insan, her şeyden önce bedendir (*fizik*). Doğan, büyüyen ve ölen bir canlı olarak insan, her şeyden önce bedendir (*biyoloji*). Suç işleyen, yargılanan, hapis yatan insan, her şeyden önce bedendir (*hukuk*). Sosyal ve beşeri bilimlerin araştırma konusu olan insan, her şeyden önce bedendir. Düşünmek, çalışmak, üretmek için de öncelikle bir bedene ihtiyaç vardır. Ve tabii ki, öncelikli olarak bireyin bedensel ihtiyaçları vardır (*Maslow Piramidi*). Bu örnekler sınırsızca çoğaltılabilir. Bununla birlikte beden, tek başına, bağımsız bir varlık olarak düşünülemez; *Kant*’ın ifadesiyle *transendental* ya da *Sartre*’in terminolojisiyle en *soi* bir kavram olarak ele alınamaz. Zira beden, somut bir materyal olduğu kadar, aynı zamanda siyasi, kültürel, ekonomik, dinsel ve sosyal bir varlıktır. Bedeni, bunlardan herhangi birinden ayırıştırarak düşünmek, insanın yaşam içindeki varlığını yok saymayı gerektirir.

Peki nedir beden? Beden, etimolojik olarak *corps* yani korseden gelir; ruhu ve organları sıkı sıkıya saran bir kılıf olarak anılır. Arapça kökü ise *badan* yani zırh ya da *wucūd* yani varoluş, mevcudiyet anlamını taşır (Saygılıgil, 2020, s. 170). Sosyal bilimlerin alanındaysa beden; *Bryan Turner*’in deyişiyle “doğa ve kültürün çatıştığı bir alan”; *Judith Butler*’e göre ise “toplumsal cinsiyetin kültürle oluşturulduğu bir alan”dır (DeMello, 2014, s. 47). *Michel Foucault* ise bedeni, “biyolojik varoluşun ötesinde güç/iktidar ilişkilerinin merkezi” olarak görür. Bunu da bedenin kültürel bir söyleme sahip olmasıyla özdeşleştirir.

Tanımlar her ne olursa olsun, tarih boyunca bedene dair yapılan kodlamalar, toplumsal cinsiyet bağlamında; olaylardan olgulara, “acaba”lardan “kesin kabuller”e dönüşerek bedenin inşasında stratejik bir rol oynar. Böylece “dişi (XX) ve eril (XY)”, “bay ve bayan”’a evrilerek, erkek ve kadına ait *toplumsal kimlikler* de belirlenmiş olur: Erkek, hiyerarşide üst konuma, zıtlıkta olumlu tarafa yerleştirilirken, kadın ise alt konumda ve olumsuz tarafta bırakılır. Bu kapsamda *kadın bedeni*, bedenden sonra bir “alt kategori” gibi ele alınır. “Beden” denilince erkek bedeni anlaşılırken, kadın bedeninin anlaşılabilmesi için, “kadın bedeni” diye özellikle kategorize edilmesi gerekmektedir.

Söz konusu durum, elbette ki, toplumsal, kültürel ve ekonomik boyutları olan *politik* bir sürecin ürünüdür. “Yaşam ile politikanın iç içe geçmişliği, yaşamın mı politikayı; yoksa politikanın mı yaşamı etkilediği veya kontrol ettiği” sorusunu (Lemke, 2013, s. 18) akla getirir. *Biyopolitika* ise tam da bu noktada ele alınabilecek bir bağlam oluşturur.

Biyopolitika

Beden, Antik çağdan beri, yönetimler tarafından bir üretim aracı olarak görülmüş ve sürekli olarak üretkenliğe dönük olarak programlanmıştır. Bu programın bir tarafında *hükümdar* (kral, imparator vs), diğer tarafında *toprak* odaklı üretim biçimi yer almış fakat bu süreç, Sanayi Devrimi ile birlikte, ciddi bir dönüşüm süreci yaşamıştır. Bu nedenle Michel Foucault, XVIII. yüzyılı yönetsel bir milat görür ve yüzyıl sonu itibarıyla oluşan yönetsel modeli, önceki tüm sistemlerden ayırır. Modern iktidarlarda belirleyici olan, artık hükümdar değil *yönetim sistemleri*, toprak değil *insandır*. Siyasetin konusu ise *insan yaşamıdır* (Saygılıgil, 2020, s. 171). Bu da bedeni, yönetselliğin nesnesi konumundan, *öznesi* konumuna taşımıştır.

Nüfus artışı, doğum ve ölüm oranları, halkın sağlık durumu, ortalama yaşam süresi ve bunları etkileyebilecek tüm koşulların öneminin artması, müdahale ve denetimi gerektirmiştir (Foucault, 2013, s. 98). Bu nedenle XVIII. yüzyıldan sonraki siyasi veriler, biyolojiden referans alır ve bu noktada, *biyoloji* bir ideolojiye dönüşür. Devlet, bedeni çeşitli kurumsal yapılanma ve uygulamalarla sosyo-ekonomik açıdan “kullanışlı” bir mekanizma haline getirir. Burada politika, kapitalizmin bedenleri kullanabildiği, dizginleyebildiği, kontrol edebildiği, boyun eğdirebildiği ve sömürebildiği belirli bir yol olarak öne çıkar (Mendieta, 2014, s. 39). Foucault, tüm bu sürece, *biyopolitika*¹, biyopolitikayı kullanan iktidara da *biyoiktidar* adını verir.

Yönetselliği elinde bulunduran biyoiktidar, hayata iki temel açıdan müdahale eder: Birincisi *bedenin anatomopolitigi*dir. Bu biçimin amacı, “insan bedenini disipline etmek, yeteneklerini geliştirmek, daha verimli, daha uysal kılmak ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleştirmektir” (Foucault, 2014, s. 17). Bedenlerin disipline edilmesi için kışla, devlet okulu veya üniversite gibi bir dizi yeni toplumsal alanın ortaya çıkışı, en açık şekilde modern hastanenin ortaya çıkışında özetlenmiştir. XVIII. yüzyıldan önce hastane, tıbbi bir kurum değildi ve tıp da bir hastane disiplini değildi

¹ Foucault’ın pek çok anahtar kavramı gibi, biyopolitika da farklı vurgularla kullanılmış, iki yüzyıl boyunca gelişen politik tekniklerin dönüşümünün farklı yönlerini ifade etmiştir. Bu nedenle terim, aslında tek anlamlı değildir ve Foucault’ın bu terimi kullandığı en az beş farklı yol tespit edilebilir: 1. Kapitalizmin yükselişiyle birlikte tıbbın dönüşümünden kaynaklanan şeyi tanımlamak, 2. Kapitalizmin tarihinin bir unsuru ve ayrılmaz bir parçası olarak, 3. Yeni bir egemenlik biçimi olarak, 4. Neoliberal yönetselliğe özgü bir iktidar biçimi olarak ve 5. Biyotarihin bir bölümünün başlığı olarak (Mendieta, 2014, s. 37).

(Mendieta, 2014, s. 39). Bedene *makine* olarak yaklaşan bu biçime göre, denetim altında tutulan insanlar, istenilen şekilde eğitilecek, “iyileştirilecek” ve uysal bedenlere dönüştürülerek kullanılacaktır. İkinci müdahale ise *nüfusun biyopolitiği*dir. Bu noktada, nüfusu düzenleyici bir denetim söz konusudur (Foucault, 2014, s. 18). Bu yaklaşıma göre insanlar, *nüfus özellikleri* açısından değerlendirilir; yaşam, doğum, ölüm, üretim, tüketim, hastalık gibi toplu süreçlerden etkilenen bir kitle olarak dikkate alınır.

Diğer taraftan, *biyoiktidar*, kendinden önceki yönetim biçimleri gibi tek bir merkezden yayılan baskı mekanizmaları üzerine kurulu bir iktidar yöntemi de değildir; bireyler düzeyinde işleyerek *rıza* üretir (Saygılıgil, 2020, s. 172). Biyopolitika, insanlarla biyolojik olarak sınıflandırılabilen nüfus birimi olarak ilgilenir ve iktidarın talepleri/yöntemleri, kimi zaman bir haz kaynağı haline dahi gelebilir. Bunun sebebi, iktidar mekanizmalarının söylemsel olarak sunulması, fiziksel bir güç olmaktan çıkması ve *yönetimsel* hale gelmesidir. Bu noktada, geleneksel siyaset için pozitif bir anlam taşıyan “özneleşme”, Foucault için, bireylerin iktidar tarafından çeşitli söylemler etrafında *düzenlenebilir* hale gelmesi anlamını taşır ve negatifleşir (Foucault, 2011, s. 63). Bu biyopolitik süreç ise kimi aygıtlar aracılığıyla sürekli olarak *denetim* ve *gözetim* altında tutulur. Bu aygıtların başındaysa hiç kuşkusuz *panoptikon* modeli gelir.

Panoptikon

Panoptikon, en temelinde, *Jeremy Bentham* tarafından tasarlanan (1785) stratejik bir hapisane modelidir. Tasarımın konsepti, herkesi ve her şeyi gözetlemeye izin veren bir görme rejimi olmasıdır. Bu nedenle kavram, etimolojik olarak “bütünü gözlemlemek” (pan-opticon) anlamına gelir. Panoptikonun temel ilkesi; tek odalı bir hücredeki mahkuma saklanacak hiçbir yer bırakmaması, gardiyanlara ise mahkumun her anını izleme olanağı sunmasıdır. Diğer taraftan, hücrelerde yer alan mahkumlar, her an gözetlenebilir olmakla beraber, kendilerini gözetleyeni hiçbir zaman göremezler. Bu asimetrik durum, sürekli olarak izlenme hissi yaratarak, bir süre sonra, mahkumların kendi kendilerini denetlemesine neden olur.

Kavram, yaklaşık iki yüz yıl sonra, *Foucault* tarafından toplumsal bir teori olarak yeniden yorumlanır ve erken modern monarşiden geç modern kapitalist devlete geçişi temsil eden bir fenomen olarak konumlanır. Buna göre panoptikon, modern toplumda bir hapisane modeli olmaktan çıkıp, tüm hayatı çevreleyen bir *denetim aygıtı* haline gelmiştir. İlkinde iktidar, örneğin suçlunun bedeninin yok edilmesiyle görünür bir şekilde uygulanırken, ikincisinde iktidar görünmez hale gelir ve üretim disiplinlerine katılmayan ya da boyun eğmek istemeyenleri belirlemek, marjinalleştirmek ve “tedavi etmek” için öznenin zihnine odaklanır (Brunon-Ernst, 2012, s. 26).

Foucault, “Toplumumuzun tamamen bir gözetim toplumu olduğunu” ve bizlerin de “panoptik bir makine içinde bulunduğumuzu” söyler (Foucault, 1995, s. 217). Bu makine ise, “normal insan üretimi”nde kullanılmakta; bunu da hayatın her alanında sınırlar çizip, insanların bu sınırlar içinde yaşamasını sağlayarak gerçekleştirir. İşte bu sınırlar içindeki insan, *normal insandır*. Foucault, iktidar tarafından belirlenen *normal* kriterinin dışına taşan insanların, *toplum standartlarına* uydurulması işlemine “normalleştirme” adını vermiştir (Foucault, 2013, s. 106). Bu normalleştirmenin aracı olarak panoptikon, “mahkûmu iyi davranmaya, deliyi sakın olmaya, işçiyi çalışmaya, okul çocuğunu özenli olmaya, hastayı tedaviye uymaya zorlamak için güç kullanmaya gerek kalmamaktadır” (Foucault, 2006, s. 299).

Foucault, normalleştirmenin modern yaşamda, artık normal bir duruma dönüşmesi nedeniyle “Bentham’ın, toplumu-muzu anlamak için Kant ve Hegel’den daha önemli” olduğu sonucuna varır (Foucault’dan aktaran Brunon-Ernst, 2012, s. 1). Çünkü modern kimlikler ve hakikatler de sürekli denetim altında tutulan bu “hapisane”de yatmaktadır.

Kimlik ve Hakikat

Foucault, her zaman için özne ile hakikat arasında bir ilişki olduğunu (Foucault, 2014, s. 233) belirtir ve *hakikat* kavramını da tıpkı *özne* kavramı gibi sorunsallaştırır. Bu sorunsalın temel nedeni ise *hakikatin*, söylemler aracılığıyla iktidar tarafından üretilmesidir. “Hakikat söylemleri, mevcut iktidar bağlarının ve iktidar oluşturma uygulamalarının kendilerini tekrar üretebilmeleri için gereklidir. Kısacası hakikat, iktidarın ve iktidar ilişkilerinin meşrutiyetini sağlayan bilgiler hazinesi ve yönetimselliğin parçasıdır” (Foucault, 2014, s. 243).

Foucault’ya göre, birey, insan, ruh öğelerini içeren modern kavramlar da iktidarın insan bedenini çevrelemek amacıyla ortaya sürdüğü hakikat rejiminin olgusu olan söylemin, iktidarın bilgiyi ürettiği ve bilginin de iktidarı yayarak kuvvetlendirdiği bir düzendir. Birey iktidarın dışında ve karşısında değildir; birey, bu haliyle bir aracıdır; yani iktidar, kurduğu birey üzerinden işlemektedir (Foucault, 2014, s. 106). O zaman farklı şekilde ifade etmek gerekirse iktidar, insanları verili tecrübelerin öznelere haline getirerek *nesneleştirir* ve kendi empoze ettiği kimliğe bağlayarak denetim altına alan bir iktidardır.

Kimlik de tıpkı “hakikat” gibi iktidar tarafından üretilerek dolaşıma sokulur. *Foucault*, insanların kendilerini tanımlama biçimlerinin, hatta tanımlarken kullandıkları kelimelerin bile, iktidar tarafından belirlenmiş, sınıflandırılmış ve

yaptırımları hazırlanmış kimlikler olduğunu söyler (Foucault, 2005, s. 24). İnsanlar, bu verili kimliğin, zamanla kendisine ait olduğuna inanır. Kimliğin içselleştirilmesiyle otokontrolü kabul etmeyi ve *normalleşmeyi* getirir; verili kimliğin reddi veya sorgulaması ise *anormal* etiketiyle dışarıda bırakılmayla sonuçlanır. Bu şekilde, bireylerin davranışı biçimlendirilerek yaşam tarzları denetim altına alınır, belirlenen kalıba sokularak düzen sağlanır. Yani tek tek öznellikler yok edilip, onun yerine aynı toplumsal davranışların dayatıldığı kalıplar yaratılmaktadır (Tümürtürkan, 2010, s. 9).

Bir Hapishane Olarak “Kadın Bedeni”

Foucault’ya göre, düzeni sağlamanın yolu, bedenin denetiminden geçeri -ki bu da bedeni disipline etmekle mümkündür. Bedenin disiplini ise hekimlerden din görevlilerine, eğitmenlerden teknisyenlere kadar uzanan büyük bir orduyla yürütülür (Foucault, 2000, s. 41). Bu anlamda *biyoiktidar*, sadece devlet ya da yönetici bir zümre değildir; her yerdedir ve süreklidir. Her yerde oluşu da her şeyi kapsamasından kaynaklanmaktadır. Diğer bir ifadeyle iktidar, toplumdaki karmaşık stratejik durumdur (Foucault, 2014, s. 70).

Sonuç olarak, her yönden kuşatılmış olan bedene biyopolitik bir “ruh” verilir; bu ruh, bedeni biçimlendirerek bir kalıba sokar ve sınırlarını belirler. Epistemik olarak kurgulanan yazılı-yazısız kurallar ve toplumsal düzenlemeler; öznde bedenleşerek ontolojik bir yapı kurar. Yani biyoiktidar, kuralları inşa ettiği gibi, bedenleri ve kimlikleri de inşa eder. Bu yüzden Foucault, “Ruh, bedenin hapishanesidir” (Foucault, 2000, s. 67) der.

Konu, *toplumsal cinsiyet* bağlamında ele alındığı zaman, *biyopolitik durum* daha karmaşık ve çok-katmanlı bir yapıya bürünür. Zira iktidar, toplumu gözetlerken, “toplum” da kadını gözetler. Böylece kadın, hem iktidar hem de toplum tarafından disipline edilmeye çalışan güçlü bir baskıya maruz kalır: İktidar, erkekleri özneleştirerek nesne konumuna getirirken; kadınlarıysa çift taraflı denetimle *nesnenin nesnesi* durumuna düşürür. Bunun sonucu olarak da erkek-devlet egemenliği, çağlar boyunca, kadın (bedeni) üzerinde yeniden ve yeniden üretilmiştir. Böylece kadın, kendi bedeninde hapsolmüştür. Kadının kültürel belliği kadar gündelik yaşam pratiği de kadınların “hapishane anıları”yla doludur ve sayısız örneklem içerir.

Dinler/mitler; kadın ve günahı nerdeyse eşanlamlı görür; Adem’in cennetten kovulmasının nedeni, *Havva*’dır; *Pandora’nın Kutusu* (Pandora’s Box), dünyanın bütün kötülüklerini içerir. Diğer taraftan “box” kelimesinin, İngilizcede *vajinanın* gündelik dilde karşılığı olması dikkat çekicidir. Keza *Othello*’da yer alan ve birincil seviyede dramaturjik önem taşıyan “hiçbir şey” (nothing)² kelimesi de yine Elisabeth dönemi İngilizcesinde “kadın cinsel organı” anlamına da gelmekteydi.

Hiçbir bilimsel karşılığı olmamasına rağmen, cinselliğe kadınların erkeklerden daha az gereksinim duyduğu inancı; hiçbir biyolojik neden bulunmamasına rağmen çocuklara kadınların bakması gerektiği düşüncesi; hiçbir kanıtı bulunmamasına rağmen, erkeklerin kadınlardan daha zeki olduğu kabulü gibi birçok olgu, etkin iktidar (devlet, toplum, ahlak, din, pazarlama vs) tarafından üretilmiş *hakikat*lerden sadece birkaçıdır.

Hakikat söylemleri ise kendi panoptik yaşam pratiklerini yaratarak kadınları sürekli baskı ve denetim altında tutar: Erkeklerin yayılarak oturmaları gayet *normal*ken, kadınların bacaklarını ayırması “davetkarlık” olarak yorumlanır ve onları *kapatmaya* zorlar. Kadınların mini elbise giymesi tacizin, gece sokağa çıkması tecavüzün meşrulaştırılması olarak gösterilebildiği için onları *kapanmaya* zorlar. Dinler, erkeklerin kıyafetinden ziyade kadınlarınkiyle ilgilendiği ve açıklık dinen günah ve ahlaken ayıp sayıldığı için, örtünmeye ve dolayısıyla yine *kapanmaya* zorlar. Kadınların düşüncelerini açıkça ifade etmesi, hoş görülmediği için onları susmaya ve düşüncelerini *kapatmaya* teşvik eder. Hissettiklerini söylemesi ahlaksızlık olarak görüldüğü için, içe *kapanmalarına* sebep olur. Instagram, Facebook ve Youtube gibi popüler sosyal medya uygulamaları, geçekte cinsel bir organ olmamasına rağmen, erkek meme ucunun görünmesine izin verirken, kadın bedenine sansür uygulatarak yine *kapanmalarına* sebep olur.

Feminist kuramcı/düşünür Kathleen Lennon ve akademisyen Clara Fischer, ortak yazdıkları *Feminist Perspectives on the Body* adlı makalede, Foucault’yla aynı görüşleri paylaşarak, bu tür disiplin uygulamalarının sadece uygun cinsiyete sahip bedenlerin üretimine değil, aynı zamanda toplumsal normalleştirmeye tabi olan bedensel kimliğin diğer yönlerine de bağlı olduğunu söyler (Lennon ve Fischer, 2010). Saç düzleştirme, mavi renkli kontakt lensler, burun ve dudakların cerrahi olarak yeniden yapılandırılması, bedenlerimizin maddi şekillerinin toplumsal bir ideale karşılık gelecek şekilde disipline edildiği ve belirli türden, genellikle beyaz, her zaman muktedir, her zaman genç bedenlerin işgal ettiği ayrıcalıklı konumu yansıtan uygulamalardır. // Bu durum, 1970’lerin feminist yazılarında önemli bir tema haline gelmiştir. Andrea Dworkin şöyle yazar: “Kültürümüzde kadın bedeninin tek bir parçası bile dokunulmadan, değiştirilmeden bırakılmıyor. (. . .) Tepeden tırnağa, bir kadının yüzünün her özelliği, vücudunun her bölümü değişikliğe tabidir” (Dworkin 1974, s. 113-114).

² Iago’nun, Desdemona’nın Othello’yu aldattığını ima ederken kullandığı ironik replik. İleri okuma için bkz. Eagleton, Terry, William Shakespeare, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul: 1998, s. 76.

Yine buna paralel olarak; kadınların sürekli bakımlı gezmek zorunda bırakılması, moda uygun giyinmeye teşvik edilmesi, “güzelliğin” kadınıla özdeşleştirilerek estetik ameliyatlara yönlendirilmesi, cinsel ilişkide erkeklerin genellikle üstte olması ve hatta ikili koltuklarda kadınların iç tarafa oturması gibi durumlarla panoptik örnekler çoğaltılabilir.

Bedenin disiplin altına alınması pratiklerine ilişkin Foucaultcu *post-feminist* kavrayışlar, cinsiyetlendirilmiş ve en ısrarlı biçimde kadın bedeninin disiplin altına alınmasına uygulanmıştır. Bu tür anlatılar, kadınların kendi bedenlerini yalnızca toplumsal cezalardan kaçınmak için değil, aynı zamanda belirli türden hazlar elde etmek için de aktif bir şekilde disipline ettiklerini vurgulamaktadır. Bu tür açıklamaların iki temel özelliği vardır. Birincisi, bedenlerin maddi şeklinin bu tür uygulamalarla nasıl değiştirildiğini vurgulamaktadır. İkincisi ise bu tür değişikliklerin bedenlerin sosyal anlamlar taşımalarının, belirli bağlamlarda cinsel arzu edilebilirlik, uygunluk, saygınlık ya da sosyal gruplara katılım sinyalleri vermesinin bir sonucu olduğudur (Lennon ve Fischer, 2010).

Sonuç olarak, *kadının bedeni*, kendisi için bir hapishaneye dönüştürülür. Böylece, düşünme, konuşma, beden dili, hareket alanı baskılanır. Ve doğal olarak, sorgulamadığı için konuşamayan, hareket edemediği için karşı koyamayan bir kitle yaratılır. Zira kadın, bedenini öğrenmeden, bedeninin “kapatılması gereken” bir şey olduğunu öğrenmiştir.

Performans Sanatı

20. yüzyıl, iki ayrı dünya savaşını geride bırakmış, Büyük Buhran’ı yaşamış, o güne kadar sırtını yasladığı -akıl, din, bilim gibi- her şeyin çöküntüye uğradığı travmatik bir dönemdir. Bu dönemde, ekspresyonizm, fütürizm ve sürrealizm gibi avangard akımlar kısmen var olsa da *konvansiyonel sanat* hala ağırlığını koruyordu. Tiyatro, resim ve müzik gibi temel sanatların ana akım ekoller veya otoriteler tarafından sahiplenilmesi, sanatı denetim (panoptikon) altında tutuyordu. Diğer taraftan kültür-sanat konvansiyonu, sanatın kendisini *metalaştırarak* alınıp satılan bir ürüne dönüştürüyordu. Dolayısıyla sanatın kendisi de diğer otoriteler gibi, sanatçılar ve alımlayıcılar üzerinde bir *denetim aracına* dönüşüyordu (Wark, 2009, s. 7). Öyleyse “sanatın özgürleştirilmesi” gerekiyordu: Kurallardan, disiplinlerden, pazarlamacılar, akademisyenlerden, mekanlardan, klişelerden; yani kısaca tüm zincirlerin koparılması gerekiyordu.

1960’lar, bu anlamda bir dönüm noktası olur ve *sanatı özgürleştirme idealiyle* fluxus, video art ve performans sanatı gibi alternatif yönelimlere yol açar. Bu anlamda, performansın bir sanat olarak ortaya çıkışı, başkaldırıya dayanırken, sosyal anlamda ortaya çıkışı ise doğrudan *protestoya* dayanır: Savaş, ırkçılığı, cinsiyetçiliği, eşitsizliği. . . Bu kapsamda, *performans*, tamamen muhalif bir sanattır. Ve bu nedenle, onu bir “protesto sanatı” olarak adlandırmak veya *Goldberg* gibi “sonsuz bir manifesto” (Hallensleben, 2010, s. 86) olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır.

Performans sanatı; -özü gereği- egemen değerlere ve uygulamalara meydan okumayı ve toplumsal krizlere yanıt vermeyi amaçlayarak açıkça politik olarak motive edilmiştir. Bu nedenle, kökleri *Dada* ve *Cabaret Voltaire* de dahil olmak üzere 1910’lardaki performans kadar uzansa da 1960’lar ve 1970’lerdeki ikinci dalga feminizm, Vietnam protestoları ve olayları sırasında ortaya çıkmış, 1980’ler boyunca Başkan Reagan ve Başbakan Thatcher’ın sağcı liderlikleri ve AIDS’in yükselişi sırasında devam etmiş ve halen devam etmektedir (Allain ve Harvie, 2006, s. 368).

Aslında sanatın politik olabileceği fikri, 1960’ların sonu ve 1970’lerde başlı başına radikal bir düşüncüydü; zira sanat dünyasına hâlâ sanatın amacının toplumsal mücadele ve siyasi çekişmelerin kaba zorunluluklarını aşmak ya da bunlara bir alternatif sunmak olduğu inancı hâkimdi. Başka bir deyişle, yirminci yüzyılın başlarındaki *tarihsel avangardları* katalize eden sanat ve siyaset arasındaki eleştirel bağın artık geçerli olmadığı bir dönemdi. Durum, kadınlar açısından daha da sıkıntılıydı. Ancak kadınlar “kişisel olan politiktir” şeklindeki feminist aksiyonun sonuçlarını düşünmeye başladıkça, sanat da dahil olmak üzere hayatın hiçbir yönünün politikadan muaf olmadığını fark ettiler (Wark, 2009, s. 5).

Performans sanatını, tüm diğer sanatlardan ayıran en özgün şeyse sanatçının kendisinin de bir sanat eserine dönüşebilmesidir (Allain ve Harvie, 2006, s. 370; Hallensleben, 2010, s. 10). Bu anlamda performansın 1960’lardaki ilk örneklerinden, günümüze değin, sanatçı, kendi bedeniyle hem *ontolojik* bir varlık hem *epistemolojik* bir özne hem de *estetik* bir nesne olarak performansın kendisi ya da parçası olmuştur. Bu nedenle *beden*, performans sanatının temel üretim aracı olarak konumlandırılabilir.

Sanatçıya odaklanan bu yaklaşım, performans sanatının büyük oranda *kimlikle* ilgili olduğu ve bu nedenle sıklıkla solo şekilde icra edildiği anlamına geliyordu. *Laurie Anderson*, *Bobby Baker*, *Guillermo Gómez-Peña*, *Spalding Gray*, *Karen Finley* ve diğerleri otobiyografik monologlar gerçekleştirerek bellek, gündelik yaşam aktiviteleri aracılığıyla öznenin sosyal inşası ve -özellikle feminist sanatçılar için- kadınların kamusal alana sınırlı erişimi ve bu alanda söz söyleme hakkı konularını ele aldı. Kısmen 1970’lerin gündelik hareketleri kullanan doğaçlama dans tekniklerinin etkisiyle, performans sanatı da gündelik eylemleri sunar ve özbilinçli bir şekilde çerçeveler (Allain, ve Harvie, 2006, s. 370).

1970'lerin başındaki feminist aktivistler, kadın bedeninin ve kadın yaşamının kontrolünü ele geçirme mücadelelerini yalnızca yasalarda ve tıbbi uygulamalarda değişiklikler yaparak değil, aynı zamanda *Miss America* yarışmasının işgalinin³ de gösterdiği gibi, cinsel hiyerarşi dinamiklerinin kültürel temsilin sembolik ve ideolojik yapıları içinde nasıl oynandığını ele alarak hızlandırdılar (Wark, 2009, s. 3).

1970'lerin başlarında, feminist bilinç, sanat dünyasında da yaygınlaşmaya başlamış ve uzun vadeli etkileri bugün hala hissedilen yerleşik değerlerle yüzleşmeye yol açmıştı. Kadın sanatçılar, eleştirmenler ve tarihçiler toplumsal cinsiyet, cinsellik ve yaratıcılıkla ilgili altta yatan ve dile getirilmeyen varsayımları çok çeşitli şekillerde yeniden değerlendirmiş ve bunlara meydan okumuş olsa da bu yeni feminist bilinç, Kuzey Amerika'daki en belirgin tezahürlerinden birini performans sanatı pratiğinde buldu. Jeanie Forte'nin 1960'lar ve 1970'lerdeki feminist performans sanatı analizinde yazdığı gibi, "Bu hareket içinde, kadın performansı postmodernizm ve feminizmi birleştiren özel bir strateji olarak ortaya çıkmaktadır. Kadınlar, performans kadınların nesneleştirilmesini ve bunun sonuçlarını göstermek için yapıbozucu bir strateji olarak kullanmışlardır" (Forte, 1988, s. 220). Gerçekten de, 1970'lerden bu yana feminizm ve performans sanatı arasındaki ilişki, o kadar ayrılmaz bir şekilde bağlantılı hale gelmiştir ki, birinden diğerine atıfta bulunmadan bahsetmek düşünülemez (Wark, 2009, s. 3).

Çıplak gerçek: Kadının Kendi Bedeni

Anatole France'ın modernite ve uygarlık üzerine yazdığı yıkıcı hicvi *Penguenler Adası*'nın (1909) ikinci bölümü, "İlk Giysiler" üzerinedir. Yaşlı bir aziz, yakalandığı fırtına sonucu penguenlerin yaşadığı bir adaya düşer. Gözleri iyi görmediğinden adadaki penguenleri insan sanarak hepsini vaftiz eder. Fakat vaftiz, insanlara özgü bir ritüel olduğu için, durum, tanrı ve azizler tarafından hoş karşılanmaz. Bu yüzden tanrı, onları insana dönüştürür. Bu noktada penguenler, Havva'nın lanetini paylaşır ve daha önce farkında olmadıkları bir şeyi, *çıplak olduklarını* anlarlar. Penguenler giydirildikten sonra ise tüm alçakgönüllülüklerini kaybetmeye başlarlar. Roman, giysileri ilk insani ikiyüzlülük olarak tasvir eder ve bunu bir dizi başka ikiyüzlülük izler: mülkiyet, zenginlik, sınıf ve savaş -zira insan ahlakı; ikiyüzlülük, gösteriş ve şiddet üzerine kuruludur. Bir keşiş kılığındaki Şeytansa ilk giyinik pengueni kaçıır ve ona tecavüz eder.

Penguenler Adası, kültür tarihinin bir modellemesi olarak, *çıplaklık* hakkında önemli doneler barındırır: Birincisi, arzuyu kışkırtanın çıplaklık değil, "giysi" olduğu ve alçakgönüllülüğün ancak günah kategorisiyle birlikte ortaya çıktığı şeklindeki temel ahlaki argümanı tekrarlar. Çıplaklık, giysiden önce gelmez; daha ziyade giysinin icadıyla birlikte ortaya çıkar. Hikaye, aynı zamanda giysiyi ilkel bir özbilinçten yabancılaşmanın bir biçimi, insanların kendilerini diğerlerinden farklılaştırdığı bir araç olarak görme konusunda uzun bir geleneği takip eder. Kısacası giyim, "uygarlığın" hüzünlü öyküsünün bir parçasıdır (Barcan, 2004, s. 1). Metin, aynı zamanda hem giysilerin hem de çıplaklığın oldukça ilkel bir şekilde toplumların temel düzenleyici kategorileriyle -özellikle cinsiyet, rütbe, sınıf- ve seksin gücü, politikası ve zevkleriyle bağlantılı olduğunu varsayar. Hepsinden önemlisi, çıplaklığın bir insan kategorisi olduğunu ortaya koyar; çünkü penguenler kuş olarak kaldıkları sürece çıplak değillerdi (Barcan, 2004, s. 2).

Performans sanatçılarının -özellikle de feminist sanat pratiklerinin- çıplak bedeni hem bir mücadele alanı olarak ele almaları hem de araç olarak kullanmaları rastlantısal değildir. Giysi, etek boyuyla ahlaki yargılama olanağı sunarken, "etiketi"yle de bir kimlik sunar. *Jane Gaines*, moda üzerine yaptığı çalışmada, "bir kadın ne giyiyorsa odur" diyerek, kadınların giysileriyle tanımlanıyor olmasına odaklanır (Gaines'ten aktaran DeMello, 2014, s. 16). Moda, hem çıplak bedeni şekillendirir hem de "bedensiz bir elbise düşünmek mümkün olmadığı" için, beden, elbiseye varlık kazandırır. Bu nedenle *Kaja Silverman*, "giysi, bedeni kültürel olarak görünür kılar" diye yazar (DeMello, 2014, s. 17). Moda; makyaj, diyet ve diğer biyopolitik enstrümanlarla birleşince oluşan toplumsal beklentiler kümesi, kadınların yapay bir kadınsı ideale ulaşmak için "giydirilmiş beden"lerine çok fazla zaman harcamalarını gerektirir. Böylece, diğer daha önemli kaygılardan uzaklaşarak dışsal düzenlemeye boyun eğmeye -Foucault'nun deyişiyle- 'normalleşmeye' başlar. Bu da doğal olarak, uysal ve kontrol edilmesi kolay bir kadın bedeniyle sonuçlanmaktadır. Bu nedenle Butler, Bordo ve Gaines'in başını çektiği pek çok feminist kuramcı gibi, performans sanatçıları için de beden, sürekli ve önemli bir mücadele alanıdır; kadınlar, bedenleri aracılığıyla toplumsal cinsiyet tahakkümüne direnebilirler (DeMello, 2014, s. 17).

Durum, sanat perspektifinde de farklı değildir. *Sanatsal iktidarın* eril cinsiyette varlık göstermesi, "çok az sayıda kadın sanatçının sanat tarihi sayfalarında yer alması, sanat alanında da kadın emeğine karşı yapılan ayrımcılık, sanat

³ 1968 yılında *Carol Hanisch* tarafından, "kişisel olan politiktir" mottosuyla örgütlenecek gerçekleştirilen protesto, *kadın kimliğini* "güzel beden"e indirgeyen yarışmaya olduğu kadar, bir bütün olarak ABD'nin kadına yönelik "kimliksizleştirme" politikasına da bir başkaldırı niteliğindedir. Bu yönüyle protesto, feminist hareketi ateşlemesi ve "kadının kendi kimliği"ni istemesi açısından önemli bir eylemdir. İleri okuma için bkz. Beth Kreydatus, *Contesting Miss America: The Boardwalk Protests of 1968*. Pennsylvania Legacies, Vol. 18, No. 2 (Fall 2018), pp. 20-25.

tarihi boyunca erkek sanatçıların kadın bedenini ele alış biçimleri, kadın sanatçıların kadın bedenine bu defa kendi kadın söylemleriyle geri dönmelerine neden olmuştur” (Alp, 2014, s. 348).

İster toplumsal ister sanatsal olsun, kadınlar, her zaman erkeklerin farkında olmadığı şekillerde bedenlerinin farkındadır (DeMello, 2014, s. 127). 1960’lardan günümüze; Yoko Ono’dan Gina Pane’e dek pek çok sanatçı *panoptik denetimi* yıkmak ve *iktidara* meydan okumak için bedenlerini kullanmışlardır. Bedenin çıplak olarak kullanılması, panoptik duruma ek olarak; kadın bedeninin medya ve kamusal alandaki temsil biçimleri olan erotik, şehvetli, bebeksi veya evcilleştirilmiş imajının dışına çıkarak, eril iktidarın *hakikat söylemlerini* de yıkacak bir temsil biçimi oluşturuyordu. Bu yeni temsil biçimleri; “öz saldırı, dönüştürme, iğrençleştirme, ironikleştirme ve metoforlaştırma” (Alp, 2014, s. 349) olarak özetlenebilir.

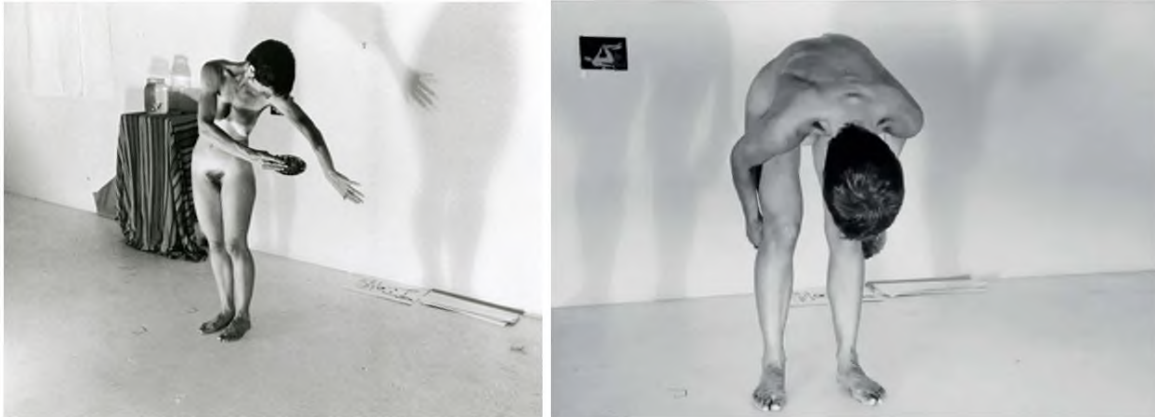
Foucault, yüzyıllardan beri zorla dayatılan bireyselliği reddederek yeni öznellik biçimleri kurmak gerektiğini söyler. Yani “bugünkü hedef, ne olduğumuzu keşfetmek değil, olduğumuz şeyi reddetmektir” der (Foucault, 2005, s. 68). Günümüze dek bu doğrultuda iş üreten pek çok sanatçı olmasına rağmen, bedenin çıplak kullanımı aracılığıyla başkaldırma edimini gerçekleştiren öncü sanatçılar arasında Carolee Schneeman, Karen Finley, Ana Mendieta, Marina Abramovic, Joan Jonas, Hannah Wilke ve Mary Beth Edelson gösterilebilir.

Örnekler

Mirror Check (Joan Jonas, 1970)

Performansın olduğu kadar video sanatının da öncülerinden olan *Joan Jonas*, çalışmalarında doğrusal anlatı yapısını bozup teatralliğin ve öyküsellik dâhına çıkarak “bedenleşen” ilk sanatçılardandır (Philbrick, 2004, s. 18). Performanslarında, ritüelistik jestler, maskeler, alternatif kostümler ve özellikle de aynalar kullanarak, kadın kimliğinin tasvirlerini sorgular. Hem kendi bedenini ve ruhunu somutlaştırmak hem de izleyicileri kendi bakma biçimlerinin bilincine vardırarak için çalışır (Wark, 2009, s. 188).

Jonas, *Mirror Check* (Görsel 1) adlı çalışmasında, küçük, yuvarlak bir el aynasıyla kendi çıplak vücudunu büyük bir titizlikle inceler. Ayna, sadece bedenin yeniden keşfini sağlayan otoportrenin bir sembolü olarak değil, aynı zamanda vücudun parçalarını yansıtan ancak bütünü yansıtmayan bir parçalanma aygıtı olarak da hizmet eder. Nitekim Jonas, “Başından beri ayna bana araştırmalarım için bir metafor sağlamanın yanı sıra, mekânı değiştirmek, parçalara ayırmak ve izleyiciye yansıtmak için bir araç oldu” der (Wark, 2009, s. 189). Bu anlamda *Mirror Check*”, izleyicinin yansımadaki parçalarını yakalar ve “aynasal egemenlik” varsayımlarını bozar. Ancak sanatçının algıyla meşguliyeti, salt biçimsel bir kaygının ötesine geçerek dışı gerçeklik ile benlik arasında bir arayüz olarak algı, “kimlik ve varoluş”ta kurucu bir rol oynar (Philbrick, 2004, s. 20).



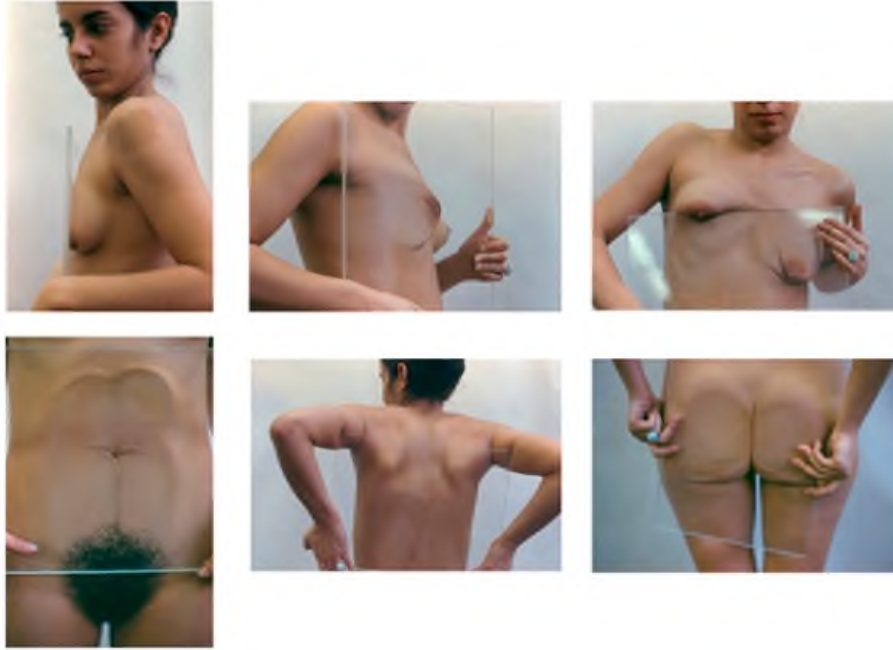
Görsel 1. Joan Jonas, *Mirror Check*, 1970, <https://artistarchives.hosting.nyu.edu/JJKB/mirror-check/index.html>

Glass on Body Imprints (Ana Mendieta, 1972)

Ana Mendieta, özellikle etnik ve cinsel kimlik, cinsiyet ayrımcılığı ve kadına yönelik şiddet gibi sosyo-kültürel konulara radikal bir duruşla odaklanır. 1972 tarihli *Glass on Body Imprints* (Görsel 2) adlı foto-performans serisinde, bedeninin ve yüzünün eril bakışla kodlanmış -estetik, seksi, güzel- bölgeleri üzerine cam bir plaka bastırarak tamamen bozar. Elde edilen grotesk görüntü, kadınsı güzellik idealinin normatif ve kalıplaşmış inşasının anlamsızlığına dikkat

çeker. “Mendieta kendi bedenini manipüle ederek bir temsil öznesi haline gelir ve erkek görsel hazzının tahakkümüyle mücadele etmek için radikal bir strateji olarak deformasyon üzerine bahse girer” (Wanderley, 2017, s. 326).

Toplam otuz altı parçadan oluşan performans görselleri ise *abjeksiyon* hallerinin bir spektrumunu oluşturur (Alvarado, 2015, s. 72). Abject gösteri aracılığıyla özneleri ötekileştiren ve iğrençleştiren ama aynı zamanda izleyiciyi de bir araya getiren süreç ve toplumsal mantıklar üzerine ilişkisel bir düşünmeye davet eder (Alvarado, 2015, s. 73).



Görsel 2. Ana Mendieta, *Glass on Body Imprints*, 1972, <https://www.moma.org/collection/works/153237>

Woman Rising (Mary Beth Edelson, 1973)

Feminist sanat hareketinin öncülerinden olan *Mary Beth Edelson*, bir taraftan kadının yaşam içindeki toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dönük politik farkındalık çalışmaları yaparken, diğer taraftan kadınların sanat dünyasında daha fazla görünürlük kazanması için çabaladı. Hem akademik hem aktivist çalışmalarıyla -özellikle performans sanatı alanında- kadını yücelten işler üretti. Yönetmeliğe gönderme yapan tanrıça metaforunu sıklıkla kullanarak performatif bir dönüşüm alanı kurguladı.

Edelson'ı en iyi betimleyen projelerden biri olan *Woman Rising* (1973) serisi (Görsel 3), performanslar, fotoğraflar ve sembolik form ve imgelerin boyanmış panellerini içeren birkaç bölümden oluşuyordu. Bu performanslar, Edelson'ın Antik Girit Yılan Tanrıçası figürleri gibi kollarını kaldırarak karadan veya sudan çıplak bir şekilde "yükseldiği" Kuzey Carolina'daki Outer Banks'te gerçekleştirilen özel ritüellerdi. Bu performansların belgesel fotoğrafları daha sonra bir yele saç, dışavurumcu enerji çizgilerinden oluşan bir hale ve vücudundaki ay ve daire sembolleri boyanarak zenginleştirilmiştir. Edelson, modern bir kadın olarak kendisi ile tarihin güçlü kadın arketipleri arasında algıladığı birlik konusunda kararlıydı: “Dişil olanın yükselen arketipsel sembolleri, bugün her modern kadının ruhunda ortaya çıkmaktadır. Bunlar, Büyük Tanrıça'nın çoklu formlarını kapsar. Yüzyıllar boyunca uzanarak *Kadim Kız Kardeşlerimiz*in ellerini tutuyoruz. Büyük Tanrıça, hayatta ve iyi durumda; ataerkillere 5.000 yıllık sürelerinin dolduğunu duyurmak için yükseliyor - Hallelujah! İşte geliyoruz” (Edelson'dan aktaran Wark, 2009, s. 64-65).



Görsel 3. Mary Beth Edelson, *Woman Rising*, 1973 <https://artsandculture.google.com/asset/woman-rising-earth-rites-0025/EQH7f-cqIESoqg>

S.O.S. Starification Object Series (Hannah Wilke, 1974)

Hannah Wilke, çalışmalarında, kadın çıplaklığının tarihsel temsili temelden sorgularken, kendi çıplak bedenini yapı-bozumcu bir stratejiyle dışavurumcu bir araç olarak öne çıkardı. Özellikle ticari kültürde, kadınların geleneksel medya temsillerine meydan okuyarak tüketimciliği, kapitalizmi ve ataerkilliği ele aldı.

Gerald Piltzer Galerisi'nde gerçekleştirdiği *S.O.S. Starification Object Series* (Görsel 4) performansında 3.000 adet sakız satın almış ve bunları konuklarına dağıtmıştır. Wilke'nin konukları, sakızları çiğnedikten sonra geri verirken, Wilke de galerinin duvarlarıyla birlikte kendi vücudunu da süslemek için kullandığı cinsel formlardan yüzlercesinin heykelini yaptı (Kathryn Widing, 2017). Bu performans, daha sonra, sanatçının *pin-up*'ı andıran pozlar verdiği bir dizi fotoğrafla, “performalist otoportrelerle” belgelenmiştir. Wilke'nin tek bir kırışıklığı ya da lekesi olmayan genç bedeninin “kusursuzluğu” göz önüne alındığında, çiğnenmiş küçük, pütürlü sakızların çoğalması, eserin üzerinde hastalığı, yaraları ya da kanserli büyümeyi çağrıştıran uğursuz bir pus bırakır (Kathryn Widing, 2017).

Wilke, sakızın “Amerikan kadını için mükemmel bir metafor olduğunu belirtiyor - onu çiğne, ondan istediğini al, onu at ve yenisini koy”. Wilke böylece toplumun kadınları nasıl nesneleştirdiğine, bedeninin sakız gibi tek kullanımlık bir nesne olarak görüldüğüne dikkat çekiyor. Çalışmanın başlığına atıfta bulunarak, ünlü yıldızların cazibesi ve sıkıntı arasındaki bağlantıları ima etmek için bir kelime oyunu olan 'starlaşma'yı kullanan Wilke, izleyicilerine 'S.O.S.' diye sesleniyor ve güncel sorunlara dikkat çekiyor (Natasha Long, 2024).



Görsel 4. Hannah Wilke, *S.O.S. Starification Object Series*, 1974 <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/6114>

Interior Scroll (Carolee Schneemann, 1975)

Carolee Schneemann, performanslarında politik ve kişisel özgürlük alanı olarak kendi bedenini kullanan feminist sanatçıdır. 1975 tarihli *Interior Scroll* adlı performansında (Görsel 5), önce sözde erotik pozlar verirken bir kitaptan pasajlar okur. Ardından vücudunun belli bölümlerini gelişi güzel boyar ve sonunda vajinasından ip gibi uzun bir kağıt çıkartarak, kağıtta yazılı olan kadın-erkek ilişkisine dair alaycı diyalogu aktarır. Schneemann'ın performansı, bilgili, aktif ve susmayan bir kadın formunu refleksif olarak ön plana çıkarır. Diğer taraftan, "söz ve hareket" de gelişen feminist bilincin maddi bir izi olarak -kelimenin tam anlamıyla- bedeninden çıkar (Horne, 2020, s. 988).

Performansın groteskliği, eril dünyanın nesneleştirici bakışına bir meydan okuma olarak bedeninin gerçekliğini radikal bir şekilde ortaya koyar: Çıplak kadın bedeninin yalnızca çalışmanın nesnesi olarak değil, aynı zamanda çalışmanın aktif yaratıcı faili olarak sunulmasıyla hayata geçirir. Schneemann'ın kendi bedenini sergilemesi, böylece yaratıcı failliği, kadının pasifliğine karşıt olarak erkek ilkesiyle hizalayan bir kültüre içkin olan çelişkiyi açığa çıkarır (Wark, 2009, s. 45).



Görsel 5. Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1975, <https://www.researchgate.net/publication/347707368>

SONUÇ

Beden, tarih boyunca *iktidar* tarafından bir yönetim alanı olarak görülmüş fakat XVIII. yüzyıla kadar, toprak endeksli ve fiziksel yaptırım odaklı ilerleyen süreç, Sanayi Devrimi'yle birlikte, yerini biyolojiden referans alan psiko-sosyal bir

yönetselliğe bırakmış ve biyopolitik bir konuma evrilmiştir. Bu doğrultuda beden, iktidarca üretilen *hakikat söylemleri* ve *panoptik disiplin* aracılığıyla tahakküm altına alınmıştır. Durum, kadının bedeni açısından daha karmaşık bir hal almış; başından beri var olan denetim ve disiplin şiddetlenerek artmıştır. Protest bir refleks olarak ortaya çıkan performans sanatı ise bedeni merkeze almış ve ezber bozan projelerle biyopolitik sürece başkaldırmıştır. Özellikle feminist sanat pratiğinden gelen sanatçılar, bedeni bir mücadele alanı olarak seçmiş ve toplumsal cinsiyet tahakkümüne yönelik bir direniş aracı olarak görmüştür. Böylece, “kadın bedeni”, performans sanatı aracılığıyla nesne konumundan özne konumuna, edilginden etkiye, seyirlikten performatif olana evrilmiştir. Diğer taraftan, sanatçılar, eril kültür tarafından yapılandırılmış “kadın” algısını yıkmak amacıyla yapı-bozumcu/postyapısalcı bir yörünge çizmiş; bedenin deformasyonu ve yeniden inşası gibi stratejiler izlemişlerdir. 1970’lerin postmodern iklimine de uygun olarak, postmodernizmi karakterize eden, groteskleştirme, parçalılık, süreç odaklılık, merkeziyetsizlik gibi araçlara sıklıkla başvurulmuştur.

Performans Sanatı, *Focoult* kavramlarıyla yorumlamaya da uygun bir zemin oluşturmuştur. Bu kapsamda çıplaklık, *biyopolitikaya* karşı, politik bir fenomen olarak konumlanmış; panoptik disipline bir tepki olarak yükselmiştir. Üretilen projelerin altyapısı bedenin *anatomopolitiğine*, üstyapısı nüfusun *biyopolitiğine* dönük ağır eleştiriler getirmiştir. Böylece, biyoiktidar tarafından belirlenen sınırlar aşılmış, *normalleştirilme* reddedilmiştir.

Sanatçılar, kıyafetlerini çıkararak ilk başta, verili kimliklerinden sıyrılmıştır. Artık orada, anne, eş ev hanımı veya moda ikonu yoktur. Sadece “kadın” vardır. İşe bu beden, kendini arayan/bulan bir bedendir. Çıplaklık, daha performansa başlamadan, kendi anlamını sorguya açar ve onu var etmeye başlar. Performans ise bu bedeni özgür kılarak anlamlandırır: Ortadaki et kütesi, artık kadın bedeni değil, “kadının bedeni”dir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarların ORCID ID’si / ORCID ID of the authors

Ali Ömür ULUSOY 0000-0001-8510-1545

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Allain, P., & Harvie, J. (2006). *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. New York: Routledge.
- Alp, K. (2014). Feminist Sanatta Beden ve Yabancılaşma. *Art-e Sanat Dergisi*, 7 (14), 338-365.
- Alvarado, L. (2015). Towards A Personal Will To Continue Being “Other”: Ana Mendieta’s Abject Performances. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 24(1), 65–85.
- Barcan, R. (2004). *Nudity A Cultural Anatomy*. New York: Oxford International Publishers.
- Brunon-Ernst, A. (2012). *Beyond Foucault New Perspectives on Bentham’s Panopticon*. Burlington: Ashgate Publishing Company.
- DeMello, M. (2014). *Body Studies An Introduction*. New York: Routledge.
- Forte, J. (1988). Women’s Performance Art: Feminism and Postmodernism. *Theatre Journal*, 40(2), 217–235.
- Foucault, M. (2006). *Hapishanenin Doğuşu* (M. Ali. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Yayınevi.
- Foucault, M. (2011). *İktidarın Gözü* (Işık Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2013). *Cinselliğin Tarihi* (Uğur Tanrıöver Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar* (I. Ergüden, O. Akınbay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hallensleben, M. (2010). *Performative Body Spaces Corporeal Topographies in Literature, Theatre, Dance, and the Visual Arts*. New York: Rodopi B.V.
- Harari, Y. N. (2021). *Sapiens* (Ertuğrul Genç, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Horne, V. (2020). Tracing a History of Carolee Schneemann’s Interior Scroll. *Art History*, 43(5), 984–1006.
- Lemke, T. (2013). *Biyopolitika* (Utku Özmakas Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lennon, K., & Fischer, C. (2010). *Feminist Perspectives on the Body*. Stanford University, <https://plato.stanford.edu/entries/feminist-body/#LiviFemaBody>

- Long, N. (2024). "Art is for Life's Sake": Subversion and Honesty in the Work of Hannah Wilke <https://www.hastandrews.com/features/2024/1/20/art-is-for-lifes-sake-subversion-and-honesty-in-the-work-of-hannah-wilke>
- Mendieta, Eduardo (2014). Biopolitics. The Cambridge Foucault Lexicon (Ed. Leonard Lawlor, John Nale). New York: Cambridge University Press.
- Philbrick, J. (2004). Paper Trail - (Re)viewing Lines in the Sand and Other Key Works of Joan Jonas. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 26(3), 17-29.
- Saygılıgil, F. Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları, İstanbul Üniversitesi, Auzef, http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/sosyoloji_lisans_ao/toplumsal_cinsiyet_tartismalari.pdf
- Tümürtürkan, M. (2010). Gündelik Hayatın Gözetimi-Panoptikon Toplumu. *Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 3(2), 1-19.
- Wanderley, O. (2017). Neither Here Nor There: Traces of the Feminine in the Photoperformances of Ana Mendieta. *Comunicacao e Sociedade*, 32, 319-330.
- Wark, J. (2009). *Radical Gestures Feminism And Performance Art in North America*. Québec: McGill-Queen's University Press.
- Widing, K. (2017). Hannah Wilke S.O.S. Starification Object Series. <https://www.christies.com/en/lot/lot-6100201>

Atıf Biçimi / How cite this article

Ulusoy, A. Ö. (2024). "Female Body" as a Biopolitical Concept and Nudity in Performance Art as a Dissident Attitude. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 631–644. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1532501>

Derrida'nın Hayaletleri ile *Hamlet*'i Yeniden Sökmek: Hayaletleştirme

Deconstructing *Hamlet* through Derrida's Specters: Spectralization

İbrahim GÜNGÖR¹ 

¹Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Sahne Sanatları Bölümü, İzmir, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : İbrahim GÜNGÖR

E-posta / E-mail : ibrahim.gungor@deu.edu.tr

ÖZ

Bu çalışma, Jacques Derrida'nın hayalet kavramı ve "musallat bilim" (hauntology) yaklaşımıyla William Shakespeare'in *Hamlet* oyununu derinlemesine incelemektedir. Çalışmanın amacı, Derrida'nın geliştirdiği bu teorik araçlarla, hayaletlerin toplumsal yapıdaki etkilerini tiyatro metnini aracı hâline getirerek çözümlenektir. Özellikle *Hamlet*'teki kral hayaleti, yalnızca bir doğüstü varlık olarak değil, aynı zamanda Hamlet üzerinde politik bir baskı unsuru olarak ele alınmaktadır. Çalışma, metin çözümlemesi ve içerik analizi metodolojilerini kullanarak, hayaletin eylemsizlik yaratıcı etkisini ve bireyleri hegemonik yapılara karşı nasıl direnişe sevk ettiğini ortaya koymaktadır. Hamlet karakteri üzerinden yürütülen analizde, hayaletin yarattığı paradoksal durumun, karakterin eylemsizlik ve direnç arasında sıkışmasına neden olduğu savunulmaktadır. Sonuç olarak, *Hamlet*'teki hayaletleştirme sürecinin bireylerin toplumsal yapılarla olan ilişkilerini nasıl dönüştürdüğü ve politik anlamda hangi çıkarımlara yol açtığı tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Hayalet, Hamlet, Derrida

ABSTRACT

This study conducts an in-depth analysis of William Shakespeare's *Hamlet* through Jacques Derrida's concept of the specter and his approach of "hauntology." The aim of the study is to examine the effects of specters on social structures by using the theatrical text as a medium, through the theoretical tools developed by Derrida. Specifically, the ghost of the king in *Hamlet* is analyzed not only as a supernatural being but also as a political pressure exerted on Hamlet. The study employs methodologies of textual and content analysis to reveal how the ghost induces inaction and compels individuals to resist hegemonic structures. Through an analysis of Hamlet's character, it is argued that the paradoxical situation created by the ghost causes the character to be trapped between inaction and resistance. As a result, the study discusses how the process of ghosting in *Hamlet* transforms individuals' relationships with societal structures and the political implications that arise from it.

Keywords: Specter, Hamlet, Derrida

Başvuru/Submitted : 14.09.2024

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 17.10.2024

Son Revizyon/
Last Revision Received : 26.10.2024

Kabul/Accepted : 13.11.2024

Online Yayın /
Published Online : 18.11.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

This study offers a comprehensive analysis of William Shakespeare's *Hamlet* through Jacques Derrida's concept of the specter and his approach of "hauntology." The foundation of this analysis is Derrida's treatment of specters not merely as supernatural entities, but also as forces that shape social structures and act as political instruments of pressure. The aim of the study is to examine the presence of the specter in theater as a metaphor, using the theoretical tools developed by Derrida to explore its effects within social and political contexts.

In *Spectres of Marx*, Derrida reinterprets the concept of the specter, explaining how the repressed or forgotten traces of the past and history continue to "haunt" present-day social and political structures. From this perspective, the ghost in *Hamlet* carries a deeper political significance beyond merely being the spirit of a character's father. The ghost of the king exerts tremendous pressure on Hamlet, pushing him toward revenge and action. However, this pressure simultaneously creates inertia; Hamlet becomes a figure constantly postponing and hesitating. In this context, Derrida's concept of the specter plays a key role in understanding Hamlet's actions on both individual and political levels.

This study, centering around Derrida's notion of hauntology, analyzes how specters infiltrate social structures and how individuals react to these structures. Within this framework, the ghost of the king in *Hamlet* is interpreted not only as a supernatural entity but also as a political force exerting pressure on Hamlet. The appearance of the ghost shapes Hamlet's actions, but this influence is paradoxical. The ghost both compels Hamlet to act and simultaneously drives him into inaction. Hamlet continuously hesitates regarding avenging his father, and the presence of the ghost serves as both an incentive and an obstacle.

This contradiction can be explained through Derrida's concept of the specter. The specter is a figure that, while not truly present, still makes its presence felt. Just like the repressed events of history, the specters of the past shape the actions of the present. In this sense, Hamlet emerges as a character confronted with the specters of the past. The king's ghost prompts Hamlet to question both his individual identity and his political stance. The specter pushes Hamlet toward a quest for justice; however, this pursuit of justice ultimately traps Hamlet in a state of hesitation, leading to inaction.

Using the methodologies of textual analysis and content analysis, this study not only examines the impact of specters on individuals but also discusses how social structures are transformed in the process. The specter's influence on individuals drives them both to inaction and resistance. In *Hamlet*, this dynamic is reflected in how the character is caught between seeking revenge and navigating hegemonic structures. Hamlet is both a figure seeking his father's revenge and one who continuously postpones that revenge, reassessing his relationship with political and social structures.

One of the conclusions of this study is that, as Derrida asserts, the concept of the specter is not confined to individual psychology but also haunts social and political structures. Specters bring elements of the past that have been forgotten or repressed into the present, shaping both the actions of individuals and the functioning of social structures. In *Hamlet*, the king's ghost can be viewed as a representation of this process. While guiding Hamlet's individual actions, the specter also shapes the play's political and social context.

In conclusion, this study interprets Derrida's concept of the specter through *Hamlet*, discussing how individuals' relationships with social structures are transformed and what political insights emerge from this transformation. The specter's influence on individuals emerges as a force that both leads them into inaction and drives them toward resistance. The process of spectralization in *Hamlet* forces individuals to reconsider their relationships with social structures, with the specter leaving a powerful mark on both social and political frameworks.

GİRİŞ

Derrida'nın yayımlanmasından sonra farklı tartışmalara (Sprinker, 1999; Derrida, 2013) konu olan kitabı *Marx'ın Hayaletleri*'nden bu yana bir akademik mecaz olarak hayalet/ler farklı araştırma sahalarının gündemini yoğun olarak sarmıştır. Tiyatro da bu sahaların başında gelir. Tiyatronun yazılı tarihinin en somut örnekleri olan oyun metinlerindeki hayalet karakterler diğer yandan bu hayalet karakterleri sahnede canlandırabilmek, inandırıcı kılabilmek, etkisini sağlayabilmek için (artık nasıl ifade edersek edelim) gösterilen teknik çabalar ve kavramın 1800'lerden bu yana edindiği özgün soyut anlamların metinlere yansımaları farklı araştırmalara konu olmuştur (Akım, 2023; Erdem, 2012; Luckhurst & Morin, 2014; Weller-Passman, 2014).

Elbette ki hayalet kavramı Derrida'nın kullanımından önce de çeşitli açılardan ele alınmıştır. Özellikle Karl Marx'ın hayaleti, ortaya çıkışlarını sağlayan gerçek toplumsal ilişkilerin alaşağı edilmesi ile ortadan kalkabilecek idealist martavallar (Marx ve Engels, 2013, s. 45) ya da -biraz Derrida yorumlaması ile- metanın fetiş özelliği kazanmasını sağlayan bir güç olarak maddenin içine üflenen soluk¹ (Marx, 2011, s. 81-92; Derrida, 2007, s. 234-239) şeklinde okuması uzun süreli bir tartışma odağı olarak yerleşir. Aynı dönemlerde tiyatrodaki hayalet, teknik bir aracın ötesinde geçmişin, kalıtımın izi olarak bir anlatımın mecazı hâline gelmiştir. Henrik İbsen'in ismiyle müsemma *Hortlaklar* (2001) oyunu bu anlamda en bilinen metindir. Ama pek çok metinde hayaletler bir şekilde konulara dâhil olur. Yani bir yandan sosyal bilimler alanındaki tartışmalarda soyut bir kavram olarak yerleşen hayalet bir yandan da pratik yanı ağır basan bir sanat olarak tiyatrodaki bir anlatım aracı olarak kullanılagelir. Bu aracın elbette ki metinlere göre farklı anlamları ve işlevleri vardır. Derrida, Marx'ın hayaleti algılama ve eleştirme biçimini tartıştığı çalışmasında *Hamlet*'i ve babasının hayaletini paralel bir okuma ile teorik bir örneklem olarak kullanır. Metinde somut bir baba-kral hayaleti olması ona çeşitli açılardan kavramsal zenginlik sağlar. Nitekim bu çalışma sonrasında, başlayan tartışmalar yanında, Derrida'nın okuma biçimi ve kavramları farklı disiplinlerin araştırmaları için anahtar hâline de gelmiştir.

Tiyatrodaki Derrida'nın ortaya attığı kavramdan önce Heiner Müller'in dramının merkezî işlevinin 'ölülerin çağırılması' olarak görülebileceğini söylediği bilinmektedir (akt. Tropper, 2020, s. 175). Derrida'dan sonra ise Marvin Carlson (2001, s. 11) tiyatronun geçmiş ile dolu ve tekrarın musallat olduğu bir kültürel etkinlik olduğunu söyleyerek benzer bir özelliğe dikkat çeker. Bu özellik Carlson'un kitabına verdiği isimde (*The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*) de somutlanan bir şekilde tiyatronun okunmasını sağlar: Sahne musallat olunmuş bir yerdir. Yani tiyatro hem yapısal olarak hem de söylemsel olarak bu konuya zemin olur.

Son dönemlerde kavram güncel tartışmalar ekseninde sosyo-politik olarak yorumlanmaktadır (Holland, 2001; Saybaşılı, 2023; Tropper, 2020). Özellikle göçmen ve mülteci sorununun gündemde olduğu günümüzde hayalet kavramı yeni bakış açıları ile okunmaktadır. Bu okumalar merkezî yapıların, egemen düşüncelerin görmezden gelmeye çalıştığı sınıfları, kesimleri, grupları hayalet olarak görmesi düşüncesinden beslenir. Bu açıdan pek çok akademik araştırma ve çalışma yürütülmüş, bu anlayış tiyatro metinleri açısından da çözümlenmiştir. Bu çalışmaların temel bakış açılarındaki hayaletlerin -daha sonra da açıklanacak olan- beden kazanma, geri gelme gibi Derrida tarafından altı çizilen özellikleri dışında bir bedensizleşme ve görmezden gelinme yorumu yer alır.

Bu çalışmada ise görünür bedenlerin hayalet olarak ele alındığı bu okumalardan farklı bir bakış açısı ile bedensizleşme, eylemsizlik ve görmezden gelinme 'hayaletleştirme' kavramı çerçevesinde ele alınacak ve hayaletlerin paradoksal varlığının 'hayaletleştirme' olarak adlandırılacak önemli bir etkisi olabileceği saptaması ana tartışma başlığı olarak ortaya atılacaktır. Bu araştırmayı somutlamak için tiyatro tartışmalarına olduğu kadar felsefi siyasi gündeme de pek çok kez örnek olan Shakespeare'in *Hamlet* oyunu seçilmiştir.

Sadece tiyatro tarihinin değil yazılı tarihin de üzerine en fazla söz edilmiş metinlerinden biri kuşkusuz Shakespeare'in *Hamlet*'idir. Derrida, *Hamlet*'ten alıntılar yaparken "tanımı gereği, bir yapıt da tıpkı bir hayalet gibi devinir" der (2007, s. 20). Onu okumak ve yeniden okumak sadece tiyatro yapımcılarının değil, psikoloji, sosyoloji, tarih, siyaset, felsefe vb. pek çok alanın araştırmacılarının görevi gibi olmuştur. Ondan çıkan tartışma ve analizlerin bir listesini vermek bile bu çalışmanın sınırlarını fazlasıyla aşacak ölçüdedir². Kimi zaman tarihin o spesifik dönemini anlamak için incelenen bu metin kimi zaman da neredeyse evrensel bir söylemin taşıyıcılığına toplumu, insanı anlamak için analiz edilir. Metin, içerdiği zenginlikten kaynaklı olarak farklı tartışmalara geniş bir malzemeler kümesi sunar. Bu elbette ki sadece *Hamlet*'e özgü bir özellik değildir ama Hegel, Nietzsche, Freud, Max Weber, Levi-Strauss, Lacan, Jung, Rene Girard gibi farklı disiplinlerden araştırmacılar ve düşünürler *Hamlet*'e tiyatral özellikleri dışında bakarak ondan spesifik çıkarımlar yapmışlardır. Derrida'da benzer bir süreci izlemiştir. Ama tüm bu çalışmalar oyunu, tiyatral anlatımı ve anlamı konusunda da sürekli olarak beslemektedir. Sahnelenmesi ya da dramaturjik yorumu her farklı analiz sonrası kendisine yeni zeminler bulmaktadır. Örneğin yakın tarihli çalışmasında Mancewicz (2022), *Hamlet*'in

¹ Metanın fetiş karakteri kazanmasını Marx, *Kapital* 1.ciltte yukarıda referans verilen bölümde açıklamasına rağmen biz buradaki 'soluk üfleme' ifadesini Derrida'dan ödünç aldık.

² Bu konuda örnek olması açısından *Mimesis Dergisi*'nin çıkardığı *Hamlet Özel Sayısı*'na göz atılabilir.

Avrupa kültüründeki merkezî rolünü sorgularken, onu toplumdaki güç yapıları ve hiyerarşilere yönelik bir eleştiri aracı olarak düşünür. Hamlet'in yapışökümcü uyarlamalarını inceler, metni eleştirel bir kültürel miras olarak kabul eder ve onun yeni uyarlamaları vasıtasıyla yaptığı çıkarımla, geleneksel değerlerin/düşüncelerin yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini vurgular.

Derrida'nın hayalet kavramı ve musallat bilim olarak adlandırdığı okuma stratejileri ile Hamlet'in bir kez daha ele alınması ile araştırmasını yürütecek olan bu çalışmanın amacı ise hayaletin/hayaletlerin neden olduğu bir yanıyla kötürüm edici diğer yanıyla da liminal bir durum yaratan, paradoksal bir etki olarak 'hayaletleştirme' kavramının ortaya konulması ve Hamlet'teki hayaletleştirme mekanizmalarının çeşitli veçhelerinin analiz edilmesidir. Bu bağlamda, çalışmanın ana metodolojisi metin çözümlemesi ve içerik analizi teknikleri üzerine kuruludur.

Bu analiz, iki temel adımdan oluşacaktır: İlk aşamada, Derrida'nın hayalet kavramı ve musallat bilim düşüncesi felsefi-siyasi bağlamda ele alınacak ve bu süreçte hayaletin sadece doğüstü bir varlık olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve politik yapıların içkin bir parçası ve bir baskı aracı olarak nasıl görülebileceği üzerinde durulacaktır. Derrida'nın *Marx'ın Hayaletleri* eserindeki temel kavramlar, *Hamlet*'teki hayalet figürü ve metin üzerindeki etkisini anlamada araç olarak kullanılmak üzere açıklanacaktır.

İkinci aşamada, *Hamlet* metni Derrida'nın hayalet kavramı ve musallat bilim perspektifiyle analiz edilecektir. Bu bölümde, Hamlet'in babasının hayaleti üzerinden ilerleyen intikam teması ve bu hayaletin oyunun politik ve felsefi yapısına nasıl bir anlam kazandırdığı ve Hamlet karakteri üzerinde nasıl bir baskı oluşturduğu analiz edilecektir.

Metin Analizi: Hamlet'in eyleme geçme konusundaki tereddütleri, hayaletin yarattığı hegemonik güçle ilişkisi bağlamında çözümlenecek; karakterin bu baskı altında nasıl bir dönüşüm geçirdiği üzerine yoğunlaşılacaktır. Hamlet'in 'hayaletleştirilmesi', Derrida'nın musallat bilimi bağlamında değerlendirilecektir.

Diyalog Çözümlemesi: Oyundaki karakterler arasındaki diyaloglar, özellikle Hamlet'in hayaletle olan etkileşimleri incelenecek, bu etkileşimlerin hayaletleştirme sürecini nasıl etkilediği ve güçlendirdiği değerlendirilecek sonrasında da 'hayaletleştirilenin' karşıt bir güç olarak nasıl bir direnç mekanizması ortaya çıkardığı gösterilmeye çalışılacaktır.

Derrida'nın Hayaletleri ve Musallat Bilim (Hauntology) Üzerine

Derrida, *Marx'ın Hayaletleri*'nin açılışında (2007, s. 10) yaşamayı öğrenmenin zorunlu zemini olarak heterodidaktizmi gördüğünü söyler. Çeşitli öğrenme yöntemlerini içermeyi ifade eden bu kelimeyi Derrida başkası ile/başkasından öğrenme olarak kullanır. Bunu yaşamda zorunlu bir pozisyon olarak görür ve bu 'başkası'nı sadece yaşayanlar olmaksızın çıkarır. Ölümü ve ölenleri de dizgeye dâhil ederek ruhları-hayaletleri bu öğrenmenin bir paydaşı yapar. Derrida, hayaletlerden öğrenecek şeyler olduğunu söyler:

"Yaşamayı öğrenmek hala gerçekleşmeyi bekleyen bir şeyse, yalnız yaşamla ölüm arasında gerçekleşebilir. Ne tek başına yaşamda ne de tek başına ölümden gerçekleşebilir. İkisi arasında olup bitenler, tıpkı yaşamla ölüm arasındaki gibi, tüm "ikiler" arasında olup bitenler, ancak herhangi bir "hayalet" üstüne veya hayaletlerle konuşmaktan öteye geçemez. Öyleyse, ruhları öğrenmek gerekecek. Hatta hayaletler alanı var olmasa bile; özellikle de bu nedenle öğrenmek gerekecek. Hatta ne töz ne öz ne de varoluş olarak böyle olduğu haliyle hiç var olmuyorsa bile özellikle de bu nedenle..." (2007, s. 12)

Yani yaşamayı öğrenmenin, burada bulunmayan ama bulunmuş olan tüm o geçmiş, (bellek, miras, kuşak vb.) o diğerleri ile birlikte başarılabilirliğini söyleyip, aksinin ise *olanaklı* ve *düşünülebilir* olmadığını vurgulayarak durumu açıklar (2007, s. 10-11). Bu etkinin en şiddetli noktasını Marx vurgulamıştır: "Bütün ölmüş kuşakların geleneği büyük bir ağırlıkla, yaşayanların beyinleri üzerine kabus gibi çöker" (Akt. Derrida, 2007, s. 167). Derrida bunu hatırlatır ama ona göre bu kâbus kaçınılmazdır. İnsan kendisinin de çevresinin de sarılı olduğu ve onsuz düşünmenin artık mümkün olmadığı bir hayalet "sağanağı" altındadır ve başkasının hayaleti ile olduğu kadar kendi hayaleti ile de ilgilenen insanın bundan kaçışı yoktur (2007, s. 212).

Derrida (2007, s. 176-179), Marx'ın tüm mirastan, tüm gelenekten, tüm geçmişten kurtulmasını salık vermesinin karşısına dikilmiştir. 'Ölü' Marx'ın tüm bu unsurların üzerine bir toprak atmaya çalışmasına, onları gömmeye çalışmasına paradoksal oluşu üzerinden yaklaşır. Tüm o miras nasıl olur da canlılar tarafından görmezden gelinerek, 'görülür' ve gömülür? Ama öte yandan da Fukuyama eleştirisini merkeze koyarak (2007, s. 96-113) tarihin sonunun ve neoliberalizmin zaferinin ilan edildiği günlerde, Marx'ın geleceğini öngördüğü eşitlik toplumunun hâlâ Marx'ın fikirleri içinde de toplum içinde de ve hatta kapitalist düşüncenin azılı savunucularının korkulu rüyaları içinde de bir hayalet gibi gezdiğini yani Marx'ın hayaletlerinin de dolaşmaya devam ettiğini söyleyerek Marx'ı diri tutmaya devam eder. Bir anlamda Marx'ın Avrupa'nın üzerinde dolaştığını söylediği komünizm hayaleti (Marx ve Engels, 2014) gibi Marx'ın hayaleti de yeni ideolojilerin savunucularının arasında dolaşmaya devam etmektedir.

Çalışmasının bu genel eksenini hayalet kavramı ve musallat bilimin sözlüğünü oluşturacak olan çeşitli okumalarla detaylanır. Bunların başında 'yas çalışması' gelmektedir. Ölümün ve ölümlerin ardından sergilenen bu davranış yapı

bozuma uğratan Derrida'ya göre yas “(. . .) geri kalanları **şimdi** burada kılmaya, varlık bilimselleştirmeye” (2007, s. 27) yeltenir, ölünün kimliğini ve yerini bilmek ister. Bu anlamda ‘yas çalışması’ yaşayanların kendilerini olumlamalarını sağlayabildiği kadar geçmişin, mirasın, belleğin dıştalanması işlevini de görme potansiyeli taşır.

Bir diğer önemli sözcük ise fesat birliğidir. Derrida'nın yine Hamlet üzerinden örneklediği bu yapı Hayalet'in Hamlet ve arkadaşlarına ettirdiği yeminde karşılığını bulur. Fesat birliği için Derrida'nın kullandığı Fransızca sözcük ‘conjuraton’dır. Bir anlamı ‘kendinden büyük bir güce karşı ittifak’ iken diğer anlamı ‘ruh çağırma’dır. Bu yapının ‘yas çalışması’ gibi ama daha kolektif bir işlev gördüğünü, hayaletin kovulması, ölünün ölü olarak kalmasının sağlanması amacını taşıdığını söylemek mümkündür. Musallat bilim (Hauntology) tam da bu ‘yas çalışması’ ve fesat birliğine direnme motifi olarak görülebilir. Bastırılmış ya da unutulmuş olanın yeniden ortaya çıkışı, hayaletin belirişi, ölünün gömülmeye direnmesi toplumsal ve politik yapıların yeniden düşünülmesine yol açar.

“Musallat olma, modern toplumsal yaşamın kurucu bir unsurudur. Ne modern öncesi batıl inanç ne de bireysel psikozdur; büyük öneme sahip genelleştirilebilir bir toplumsal olgudur. Toplumsal yaşamı incelemek için onun hayaletli yönleriyle yüzleşmek gerekir. Bu yüzleşme, üretim biçimimizde, bilgi edinme ve bilgi üretme biçimimizde köklü bir değişiklik gerektirir (veya üretir)” (Gordon, 2008, s. 7).

Derrida, Marx'ın kendi çalışmalarında hep bir eleştirel tema olarak kullandığı hayaletlerin nasıl Marx'ın da kaçamayacağı kadar musallat olucu bir yapısı olduğunu ele almış ve Marx'ın çağdaş algılanma biçimine Marx'ın kendi düşüncelerinin eleştirel bir dizgesinden yola çıkarak bir yorum sunmuştur. Ortaya attığı hauntology-hantologie kavramı ile ontolojinin (İngilizce: Ontology, Fransızca: Ontologie) yani varlık bilimin karşısına ‘duyulanabilir bir duyulmazlık’, ‘görülebilir bir görülmezlik’ gibi tanımlamalarla ifade ettiği musallat bilim ile çıkmıştır. Derrida'ya göre bu “Yokluğu varlık kadar ciddiye alan bir yöntem”dir (Akt. Clack, 2023). Fisher bu kavramı anlamak ve anlaşılır kılmak için şöyle bir açıklama yapar: “Var olan her şey sadece onun öncesinde gelen, çevresini saran, tutarlılık ve anlaşılabilirliğe sahip olmasını sağlayan bir yokluk serisinin bütünü esasına dayalı olarak mümkündür” (2014, s. 24).

Şimdi bu temel izleğe yön veren ‘yok bir varlık’ olarak hayaletin ‘ne’liğine göz atmak yerinde olacaktır. Derrida, temelde ruh ile hayalet arasında bir ayrım yapar. Hayaletin paradoksal bir görüngüsellığı olduğunu belirtir. Onu ruhtan, tinden, fantazmadan ya da imgeden ayıran budur. ‘Duyulanmaz bir duyarlılığı’ veya ‘dokunulmaz bir dokunulabilirliği’ vardır. Hayalet ‘görünür görünmez’dir. Bu nedenle, hayalet hem mevcut olmayan hem de varlığını hissettiren bir varlıktır. O “(. . .) ben, özne, kişi, bilinç, ruh, vb. olarak belirlemede acele edilmeyecek başka biri”dir (Derrida, 2007, s. 25).

Hayaletin zamansal ve tarihsel boyutları da Derrida'nın analizinde önemli bir yer tutar. Hayalet, geçmişin izlerini taşır ve geleceğe dair bir varlık sergiler. Bu nedenle, hayaletler zamanın akışında sürekli olarak geri döner ve geçmişle geleceği birbirine bağlar. Derrida, Marx ve Engels'in *Komünist Manifesto*'sunun açılış cümlesinden de yola çıkarak hayalete özgül bir hareket planı ekler ve şöyle der: “Doğrusu hayalet dediğimiz şey, geleceğin ta kendisi, gelecek hep, gelebilecek ya da geri gelebilecek, hortlayacak bir şey olarak sunar kendini; (. . .)” (2007, s. 69-70). Marx'ın komünizm hayaleti geçmişten değil gelecekte olacaktır. Yani varoluşun sonlanması ardından gelen bir bedensizleşmiş hayalet değil, söylencesel hayaletin bedenlenmesi sonrası yok olacak bir hayalettir. Beden kazandığında hayaletsizliği sona erecektir: “hayaletin gerçek anlamda burada bulunuşu, bedenleşiminin en son noktası, yani hayaletsizliğin sonu olacaktır”tır (2007, s. 159). Bu anlamda Marx'ın geçmiş kurtulması gereken olarak kodlaması ve geleceğe bir nihai çözüm noktası ataması eleştirilere hedef olur. Prendergast, bu noktada Derrida'nın iki tip düşünceye de eleştirel bir yapı sökücülükle yaklaştığını söyler. Geçmişteki bir suça bir ilk günaha çözüm üretmeye, ceza vermeye dayalı bir adalet arayışının şiddet döngüsünü tetiklemekten başka bir işe yaramayacağını belirtir. Nihai bir çözümle adaleti aramak ise tiranlığı çağdırmaktan başka bir şey değildir (2005, s. 46-47).

Zamansal boyutun bir diğer önemli saptaması da Hamlet'in bir repliğinden ödünç alınarak sözlüğe eklenen ‘out of joint’ yani ‘çığırından, menteşesinden, zıvanadan çıkmış’ zaman kavramıdır. Bu kavram, özellikle toplumsal ve politik bağlamlarda, adaletsizliklerin, haksızlıkların ve dengesizliklerin ortaya çıktığı durumlarda kullanılır. Derrida kavramı sadece genel toplumsal ve politik bağlamda tutmaz ve Hamlet'in geçmişine yazgılı oluşu ile yani miras aldığı geleneğin kendisinden beklentisi ile onun bunu lanetleyişi arasında bir yere iliştiyerek bireysel bir konum hâline de getirir (2007, s. 40-44). Zaman bir daha dönmek üzere çivisinden çıktıysa nihai bir çözüm aramak da mümkün değildir. Bu zamandırılık, çığırından, çivisinden çıkmışlık bir yüzleşme ve hesaplaşma alanıdır.

Derrida, hayaletlerin toplumsal yapılar üzerindeki etkilerini anlamak için, onların görünmezliğini görünür kılmamanın ve dolayısıyla güçlerini ortaya çıkarmanın gerekliliğini vurgular. Bu, toplumsal ilişkilerin ve kapitalist üretim biçiminin daha iyi anlaşılmasını sağlar. Ama özellikle belirttiği ve Marx'ı tartışırken de üzerinde durduğu bir nokta, bir aralık vardır. Hayaletlerin hegemonik bir yanı vardır. Hegemonya egemen sistem, uygulamalar ve bunların içinde somutlaşan değerlerin ortak kabulünü hedefler. Derrida bu durumu hegemonya “musallat olmanın onaylanmasını örgütler” şeklinde ifade eder. Bu hegemonik güç kendi dogmatik düzenini dayatmaya çalışmaktadır (Derrida, 2007, s. 67, 88).

Bu noktadan bakıldığında Derrida için hayaletlenme her yerde gibidir. Hayalet “(. . .) herhangi bir yapının kurumsal

ya da kültürel koruyuculuğu, sarsılmaz koruyuculuğu (ideoloji biriminin tolgası ya da zırhlar içindeki fetiş) altında bulunan bir bedendir” (Derrida, 2007, s. 193-194). Hayaletin kral, baba gibi soyut kimliğini bir somut bedeni ele geçiren bir soyut zırh olarak yorumlar. Bunu kral ve baba olan Hamlet’in babası üzerinden örnekler: “İmparatorun hayaletsi bedeni ortadan yok olduğunda, beden değil, yalnızca görüngüselliği, hayaletsiliği yok olur. İmparator da o güne dek hiç olmadığı kadar gerçek olup çıkar, gerçek gücü de o güne dek hiç olmadığı kadar iyi ölçülebilir” (2007, s. 199). Zamanışı bir öge olarak kral/impator, babanın yerindedir: “elinde tuttuğu, ele geçirdiği ya da gasp ettiği babanın yerinde” (2007, s. 27). Kuşaklar öncesinden ya da bilinmez bir yerden gelmiş, bir kavram seti olarak, babaya (kavram olarak ‘Baba’ya değil Hamlet’in babasına) musallat olmuş ve bize bakmaktadır. Bu kavram seti kral olabileceği gibi bellek, miras, kuşak, gelenek, baba ve hatta ‘kavram’ın kendisi bile olabilmektedir.

Bu noktada Derrida’nın bu hayaleti ele alışındaki paradoksal yana dikkat çekmekte fayda vardır. Bir yandan kaçınılmazca bu hayaletlerle yaşamakta ve onlardan öğrenilmekte diğer yandan Marx’ın da Derrida’nın da dikkati çektiği gibi onların hegemonik yanı ile karşı karşıya kalınmaktadır. Yani hayalet kaçınılmazca musallat olan ama aynı zamanda onsuz öğrenmenin mümkün olmadığı bir şeydir.

Hamlet’te ‘hayaletleştirme’

Hamlet bir ‘intikam tragedyası’dır. İntikam çağrısı ya da buyruğu ise bir hayaletten, Hamlet’in öldürülmüş babası, ‘eski kral’ Hamlet’ten gelmektedir.

Shakespeare’in esinlendiği Saxo Grammaticus’un (1894, s. 118-147) hikâyesinde ise Amleth babasının (Horwendil) intikamını almak için sarayı yakar ve amcasının başını keser. Hikâyede bir baba hayaleti yoktur. Amcası (Feng), babasını karısına eziyet ediyor diye suçlamış ve öldürmüştür. Amleth deli pozları takınarak bir süre intikam planları yapmış ve sonunda bu planları şiddetle uygulamaya dökmüş sonra da tahta geçmiştir. Shakespeare’in oyunu ise Hamlet’in eyleme geçememesi üzerine kuruludur. Baba Hamlet’in Elsinore surlarında bir süredir gezinen hayaleti nöbetçilere, Horatio’ya ve en sonunda da Hamlet’in kendisine görüldüğünde oyunun ana çatışması olan intikam alma izleği ortaya çıkmış olur. Yani Hamlet’teki hayalet sadece doğüstü bir varlık değil, aynı zamanda ortaya çıkan siyasi dramının katalizörüdür. Hayalet, Danimarka sarayında yaşanan kral katlini açığa çıkararak, Hamlet’i intikam gibi politik bir eyleme yönlendirir. Ama Hamlet bir türlü ondan talep edilen eylemi gerçekleştirmez(emez). Trajediye yaratan, ölümleri getiren (oyun finalinde ana karakterlerden sadece Horatio hayatta kalır) bu eylemsizliğinin sonuçları gibi görünür. Hamlet’in eyleme geçememesi onun karakterine ya da psikolojisine atfedilen ve olumsuz bir özellik olarak görülür. Örneğin erken örneklerden birinde Tannenbaum, Hamlet’in davranışının rasyonel düşünceden ziyade bilinçaltı iradesi ve tutkuları tarafından yönlendirildiğini söyler. Aşırı derecede kendini suçlamaya meyilli ve gecikme için bahaneler üreten biri olduğunu ve aslında görünürdeki amacında samimiyetsiz olduğunu iddia eder (Tannenbaum, 1917). Conrad’ a göre eylemleri hakkında çok fazla düşünmesi onu eylemsiz kılmaktadır. Yani temelde sorun karakter özelliğindedir. Bir anlamda insani doğası böyledir. Düşünceli yapısı amacının ‘körelmesine’ neden olur (Conrad, 1926). Davis onun aslında cesur olduğunu ama duyarlıktan ve fazla düşünmeden eylem gücünü kaybettiğini söyler (Davis, 1921). Andrews’a göre Hamlet’in sorunu, hatırlamanın ötesine geçememesidir. Hamlet, ölüm sonrası bilinmezliklere olan korkusuyla eylemsiz kalır. Vicdan, onu sürekli durduran bir güç hâline gelir. Eyleme geçmek, bilinmeyen sonuçlarla yüzleşmek anlamına geldiğinden, Hamlet harekete geçemez. İnsanlar, ölüm sonrası bilinmezlik ve korkular nedeniyle büyük eylemlerden kaçınır (Andrews, 1981). Baldo, Hamlet’in "bilgi sahibi olma" çabalarının onu eylemsiz bıraktığını savunur. Hamlet, ne zaman bir eylemde bulunacak olsa, bilgi edinme isteği eylemini kesintiye uğratar. Bu durum, oyunun genelinde bilgi ile eylem arasında bir karşıtlık yaratır. Hamlet’in sık sık duraksaması ve düşünmesi, eylemsiz kalmasının temel sebebi olarak öne çıkar (Baldo, 1983). Warhaft 1963’te geçmişte Hamlet’in karakter özelliklerine atfedilen bu eylemsizlik düşüncesine, belki de oyunun gücünün tam da bu eylememe geçememenin gizeminde yattığını söyleyerek ilk itirazlardan birini dillendirir (Warhaft, 1963). Ama Elizabeth döneminin bir gizem anlayışına dayandığı bu fikrinin yine mistik kaldığını görmek mümkündür. Hamlet üzerinde hayaletin etkisine ilk değinen isimlerden biri Mark Rose’dır. 1971 yılında yazdığı *Hamlet and the Shape of Revenge* isimli makalesinde Hayalet’in yüklediği görevle hareket alanı kısıtlanmış, bir anlamda bağlanmış bir Hamlet imgesi görmeye başladığımızı söyler. Kendisine doğumu ile yüklenmiş dünyayı düzeltme sorumluluğu bu olayla birlikte sırtına bütün ağırlığını bırakmış gibidir. Nihayetinde ise Hamlet babasının çağrısı sonrası hemen bir intikamcı rolüne indirgenmeyi reddetmiş ve onurunu koruyarak bu görevi biraz gecikmeli de olsa yerine getirmiştir (Rose, 1971). Yani Rose, Hamlet’in hemen eylememe geçmemesini bir mantığa bağlayarak Hamlet’e kendine özgü bir intikamcı tavrı atamıştır.

Ama hayalet izleği ve musallat bilim açısından bakıldığında bu noktada çalışmada Hamlet’in eylemsiz olduğu düşüncesi reddedilecek ve bunun yerine hayaletleştirildiği ama bunun da farklı ve beklentilere uymayan bir eylem modeli olduğu söylenecektir.

Hamlet, Hayalet'in kendisine görünmesinden önce sarayda, hâlâ yas tutan ve başta annesi olmak üzere yasin sürdürülüyor olmasından yakınan bir konumdur. Yas, Derrida'nın da söylediği gibi ölünün ölü olarak kalması üzerine çalışan bir mekanizmadır. Canlılara hayatta olduklarını hatırlatır. Ölülerin kimliğini ve yerini belirler. Yani bu açıdan bakılınca Hamlet ölüyü gömmek ve İngiltere'ye dönmek niyetindedir denilebilir. Zaten Claudius'un repliklerinden (1995, s. 18) bu isteğini bir süre önce dillendirdiği anlaşılır. Ama henüz eski kralın hayaleti görünmeden yeni kral Claudius tarafından gözetim altında tutulmaya devam etmek için sarayda kalması istenir. Derrida'nın ifadeleriyle krallık yapıntısının kurumsal ve kültürel koruyuculuğu altına girmiş olan, yani *krallık hayaletinin yeni bedeni* amca Claudius, "oğlum" (Gelelim size, yeğenim ve *oğlum* Hamlet. (Shakespeare, 1995, s. 16) diye seslendiği Hamlet'i bir yandan da vâris ilan ederek göz altında tutma taraftarıdır: "Bütün dünyanın haberi olsun ki, tahtımıza en yakın sizsiniz; (. . .)" (1995, s. 18) Hamlet ise Claudius'un söylediği gibi "zorlanmadan razı olup" kalmaya karar verir.

Hamlet kararlar bağlarken eski kralın hayaleti ise bu 'yas'a direnmekte ve geri gelmeye devam etmektedir. Horatio'nun Hamlet'e Hayalet'i haber vermek için geldiği sahnede Hamlet erken davranır ve şöyle der:

"HAMLET. Horatio. Babam... babamı görür gibi oluyorum.

HORATIO. Aman efendimiz, nerede?

HAMLET. Hayalimde, Horatio" (1995, s. 22).

Hamlet'in hayalinde gezen Hayalet surlarda da karşısına çıkıp kendisine görevi, buyruğu, çağrıyla ilgili musallat olmanın önemli bir aşaması da başlamış olur. Hayalet hegemonik etkisi ile bir kral namzeti olarak Hamlet'i etkisi altına almak istemektedir. Hamlet'in çağrıyla reddetme gücü yoktur: "HAYALET. Görüyorum ki hazırsın. Zaten bu işe kayıtsız kalmak için Lethe sularında tembelce kök salan o kalın kalın otlardan bile daha hissiz olman gerek" (1995, s. 36).

Hamlet monarşinin mirasının vârisidir. Onun için krallık devralınması gereken şeydir. Hayalet çağrıyla oğluna olduğu kadar Danimarka'nın tahtının geleceğine dair de yapmaktadır: "HAYALET. **Eğer sende evlatlık duygusu varsa** elini kolunu bağlayıp durma: **Danimarka'nın hükümdar yatağının** iğrenç bir zevke, iğrenç bir zinaya döşeklik etmesine razı olma" (1995, s. 37).

Hamlet de geri dönülemez bir şekilde eski ile yeni, geçmiş ile gelecek arasında bir sınır çeker ve buyruk altına girme yemini eder:

"HAMLET. Seni hatırlıyayım ha? Olur, zavallı hayalet, çığırından çıkan şu kürede hafıza yer bulduğu kadar; seni hatırlıyayım ha? Elbette. Hafızamın levhasından, gençliğe kapılıp mühim diye kaydettiğim bütün saçma boş hatıraları, kitaplardan derlenme bütün vecizeleri, geçmişin bütün hayal ve intibalarını silip atacağım" (1995, s. 38).

Bu yeni sayfa Hamlet'in içine çekildiği siyasi havanın soluşunu alması demektir. O hava zamanından koparılmış (out of joint) Hamlet'in kendini ait hissetmediği bir dünyanın lanetini; biraz sanatlı bir şekilde ifade edecek olursak savaşın kükürt kokularını, krallığın leş kokularını üzerinde hissetmesine neden olur. Diğer yandan Derrida'nın da alıntılıdığı, o çığırından çıkmış (out of joint) zamanda, intikam görevinin, buyruğunun, çağrısının kendisine kalmasından yakınır: "Dünya çığırından çıkmış. Ah, kör talih, onu düzene sokmak için **ne yazık ki**, ben doğmuşum" (Shakespeare, 1995, s. 43). Hamlet bir yüzleşme ve hesaplaşma yaşamaya başlar. Bu durum amcasının krallığı bir cinayet ile ele geçirdiği gerçeği ile yüzleşmeyi aynı zamanda bunun sonucu olarak gerçekleşen Hayalet'in intikam çağrısında görevi yerine getirme sorumluluğunun kendisine kalmasıyla yaşayacağı hesaplaşmaları içermektedir: '**ne yazık ki**' bu dünyanın düzene girmesi için onun da katil olması çağrısı ile baş başadır. Saybaşı'nın (2023, s. 29) tespiti de söylediği gibi "Hayalet'in musallat olmasıyla ilk defa dünyayı bilmeye başlarlar." Saybaşı bilindik düzenin dışına çıkmak ve güvensiz bu alanda nasıl bir dünyada yaşadığımızı tanımak için daha iyi bir fırsat sunan bir tekinsizlikten söz etmektedir. Hamlet doğduğu günden beri babasının hükümdarlığında bu monarşinin içinde yaşamıştır. Ama şimdi babası bir hayalet olarak karşısındadır ve ona yaşadığı dünyayı bu kez farklı yüzüyle işaret eder. Kral olmak için, babasının intikamını almak için öldürmek zorunda olan biridir Hamlet. Yani Hamlet kendisini içine çeken monarşinin çürümüş yüzünü babasının bedeninde vücut bulan 'kral' hayaleti ve amcasını ele geçirmiş olan 'krallık' vasıtasıyla görmeye başlamıştır.

Üç durum karşımıza kuşatılmış bir Hamlet imgesi çıkarır: İngiltere'ye dönememekte, yas çalışması ile ölüden kurtulamamakta ve vâris olduğunun yinelenmesi ile siyasi çarkın içinde kalmaya devam etmektedir. Claudius için Hamlet'in gözden uzak bulunmasının yaratacağı belirsizliktense Danimarka'da kalması ve her bir eyleminin gözetim altında olması gerekmektedir. Üstelik gözetim altında tutma sadece 'amcababası'nın yapmak istediği bir şey değildir. Hayalet de verdiği görev-buyruğun takibini yapmaya, Hamlet'i izlemeye ve denetlemeye devam etmektedir. Annesi ile şiddetle kavga eden Hamlet'e ikinci kez görünen Hayalet ona şöyle der: "Unutma: bu ziyaret sadece senin hemen hemen *körleşen niyetini bilemek içindir*" (1995, s. 117). Duygularının esiri olmaması, intikam izleğinden çıkmaması

istenir. O ise bu izleğin içerisinde olduğunu söylemesine rağmen bir türlü eyleme geçemeyerek dışarıda kalmaya devam eder.

Derrida Hamlet'in hayalet tarafından kendisine verilen görevi 'cezalandırma, ölç alma, misilleme yolu ile adaleti ve hukuku getirmekten başkaca bir şey olmayan görevini' yapma konusunda tereddütte olmasının getirisi bir 'out of joint', 'ayrık', 'kopuk' olma hâli görür. O bu görevini lanetlediği için de bir ayrıklık içindedir der (Derrida, 2007, s. 43). Oysa Hamlet görevi reddetmemiştir. Bu miras kaçınılmazca üzerine kalmıştır. Çığırından çıkmış zamanın içinde onun "out of joint" olmasını sağlayan, Derrida'nın sözleri ile söylersek "mirasçı olmaya yazgılanmış bir kuşaktan" olmasıdır. Şöyle devam eder Derrida "İnsan hayaletle, bu nedenle de birden çok hayaletle hesaplaşmadan miras alamaz" (2007, s. 44).

Ona miras kalan görev onu alanından, zamanından, dünyasından koparmış ve geçmişi ve geleceği arasından almış, şimdi olmayan bir şimdide, monarşinin mirası içinde liminal bir konuma oturtmuştur. Öte yandan bu durum Hamlet 'kim'di ve şimdi 'kim' sorusunu sormanın da paradoksal hâle geldiği bir noktadır. O artık deli taklidi yapan ya da deli bir vâristir. Olası bir Kral vârisi ve/ya da olası bir kral katilidir. Ya babası, 'ölü' kralın, ölü olarak kalmasını sağlayacak ya da yeni kralı, amcasını öldürecek. Yani intikam izleği, Prendergast'ın ifadesini hatırlatacak olursak, şiddet döngüsü tamamlanacak, öldürecek ve hayalet kralın/kral hayaletinin yeni bedeni olacaktır.

Çığırından çıkmış zamanın içinde geçmişi silip atma yemini eden, babası ve amcababasının gözetimi altında bir mekanizmanın içine düşen Hamlet için Derrida "*kendinden önce gelmiş olan tarafından belirlenmiştir*" (2007, s. 44) der. Bir anlamda 'krallık'ın eski sahibi ve yeni sahibi tarafından hegemonik bir etkiye maruz kalan Hamlet, kendisine musallat olmuş bir monarşik düzenin içinde bir kral vârisinin/katilinin hayaleti hâline gelir. Tom Stoppard'ın Hamlet'ten yola çıkarak yazdığı oyundan esinlenerek söyleyecek olursak, öleceğini bildiğimiz Rosencrantz ve Guildenstern analojisi ile Hamlet de kendine biçilen kadere çekilendir. Lanetlediği görevi sonrasında 'olmak ve olmamak' arasındaki Hamlet yorum yapmayı sürdürür. Var olmak için yani eylemi ile kendini var edebilmek için intikamı almalı bir anlamda hayaletin adalet çağrısına yanıt vermelidir. Eyleme geçmelidir. Diğer yandan eyleme geçtiği anda bir yokvarlığın sözüne güvenmiş olacak ve kendi aklını devre dışı bırakarak monarşinin intikam döngüsüne dâhil olacaktır. O ise buna hemen uymadıkça içine düştüğü düşünsel ve bedensel kriz ile kendisinden beklenen eylemler dizgesi dışında bir sürece girer. Deli taklidi yapmaya başlar, yaşamak ve ölmek arasındaki sınırı düşünür, oyuncunun düşünmeden eyleme geçebilmesinden ders çıkarmaya çalışır. Ama her durumda kendi hakkında yorum yapmakta ve bir hayalet gibi dolaşmaktadır. Yani 'eski kral' Hayalet'in yüklediği görev ve 'yeni kral' Claudius'un gözetimi onu göz önünde bir görünmezlik hâline getirmiştir. Buradadır ama kendinde değil gibidir. Krallığın hayaletleri onu hayaletleştirmektedir. Baba onu intikamının alınmasıyla, amca ise vârisliği kabul edip göz önünde kalmasıyla krallık yoluna sokmaya çalışmaktadır. Hamlet aynı sonuca çıkacak olan iki çağrıya da gerçekten katılmaz. Geriye sadece bir 'kral olmayan' kalır.

Bu hayaletleştirilme onu belirli ölçüde eski ile yeni, geçmiş ile gelecek arasında dönüşüme uğratar. Dönüşüm Claudius'un da gözünden kaçmaz: "KRAL- (...) Duymuşsunuzdur elbet: Hamlet bir değişikliğe uğradı; buna öyle demek gerek, çünkü ne içi eski haline benziyor ne dışı. Onu bu derece kendi *kendinin yabancı* bir hâle getiren babasının ölümünden başka ne olabilir, kestiremiyorum" (Shakespeare, 1995, s. 50).

Bir yandan da Hamlet hayaletleştirilmekte ama tam olarak bir hayalet olmamaktadır. Hayalet paradoksal bir bedenleşen iken hayaletleştirme bedeninin paradoksal bir hayaletlenmesini kasteder. Somut beden soyut hayalet özellikleri kazanır. Hayalet de beden de ne var ne yoktur. Ne eylemlerle bir beden vardır ne eylemsiz bir hayalet. "Olmak **ya da** olmamak" (to be or not to be) çizgisi "olmak ve olmamak" (to be and not to be) ile kesişim hâlinde ve liminal bir durumdadır.

Tam da bu noktada hayaletleştirilen için hayalet izleğinin temel paradoksları da çalışmaya başlar. Bu 'görünür görünmezlik' gözetim altında tutulmaya, denetlenmeye ve ehlileştirilmeye aykırı yapısı ile karşıt bir etki doğurur. Öncelikle Hamlet, Hayalet'in buyruğunu da amcasını da sınamak ister. Bunu muhakeme ile olduğu kadar gözlem ile de yapmak ister. Deli taklidi yapması/deliliği bir strateji olduğu kadar olmak ve olmamak, uyku ile uyanıklık, yapmak ile yapmamak arasındaki ve tüm aradalıklarındaki gibi bir sınırdadır. Akıl ve delilik, mantık ile tutarsızlık arasındaki Hamlet hayaletten aldığı buyruk, çağrı ya da mirasa göre hareket ederken onun için ilk ettiği yeminin vadettiği hıza rağmen (HAMLET. Çabuk ol, öğreneyim de düşünce ve sevginin hayali kadar tez kanadlarla³ intikamıma doğru uçayım. Shakespeare, 1995, s. 36) bir türlü eyleme geçemez. Hamlet hayaletleştikçe intikam izleğinde doğrudan bir aktör olma noktasında kötürümleşir. Ama diğer yandan hayaletin onu çağırıldığı hegemonik dizgeye, zamanın ruhuna dâhil olmaz ve yaşamayı öğrenme açısından farklı ve liminal bir konuma doğru ilerler; deli taklidi ya da deliliği, onun paravani hâline gelir, görünür bedeni niyeti ile yapacakları/yapmayı planladıkları noktasında asenkronik bir dizgeye girer. Zamanlamalar şaşar, en yapabileceği anlarda (amcası dua ederken) bunun uygun bir zaman olmadığını söyleyerek eylemden vazgeçer. En umulmadık anlarda ters yöne ilerler (İngiltere'ye gönderilmesi).

³ Burada Derridavari bir okumak yaparak, yazımdaki hatanın altını çizip bize harflerin içinden el sallayan geçmiş zamanı ve Orhan Burian'ın hayaletini de görmüş olalım.

Ophelia, ölüp geri gelen birinin gözlerini görür onda:

"Efendimiz odamda dikiş dikerken, efendimiz Hamlet çıkageldi. Mintanının önü çözülmüş; başı açık, çorapları çamur içinde, dizbağsız, topuklarına düşmüş; yüzü gömleği gibi solmuştu. Dizleri birbirine çarpacak kadar titriyordu. Gördüğü dehşetleri anlatsın diye cehennemden salıverilmiş gibi acınacak bir bakışı vardı" (Shakespeare, 1995, s. 48).

Aslında babasının hayaletinin gözleri kadar amcasının gözleri de sürekli bir yerlerden ona bakmaktadır. Bu durumun farkında olan, farkında olmak zorunda kalan Hamlet mekanizmanın dışına çıkmak için hayaletleştirilmesine direnmez çünkü bu paradoksal varlık ona sunduğu liminal konumla bir hareket alanı yaratır. Hayaletleştirilmesi hayaletleştiren için de güven verici değildir. Derrida'nın ifadelerini tersinden okursak, bu *görünmez görünürlük*, *duyulanamazcasına duyulabilirlik* çevresindeki herkesi olduğu kadar kendisini de bilinmeze ve açmaza ama aynı zamanda eyleme geçmenin beklenen dizgesi dışında bir eyleme doğru yönlendirir. Buyruğa uyma noktasında da ehlileştirilme ve gözetim altında tutulma noktasında da kontrol edilemez bir dizgeye girer. Tropper'in hayalete atfettiği bu çifte statüye biz bu noktada hayaletleştirilmiş olan açısından vurgu yapalım:

"Hayaletin "arada kalması", onu potansiyel olarak hegemonik kontrolün dışında konumlandırır. Ancak bu liminal durum çift yönlüdür: farklı zaman dilimleri arasında, yaşam ve ölüm arasında, maddilik ve maddiyetsizlik arasında yer alan hayalet, aynı zamanda etkili bir şekilde eylem gerçekleştirmeye çalıştığı yapılardan da öte bulunur. Bu nedenle, hayalet statüsü her zaman tehlikelidir, şeytan çıkarma ve evcilleştirme, görünmezlik ve mülkiyetten yoksunluk tehdidi altındadır" (Tropper, 2020, s. 176-177).

Oyunun siyasi çarkları içinden sürekli olarak bir görünmezlikle, eylemsizlikle sıyrılıp, mekanizmanın kendisine uyguladığı hayaletleştirmeyi mekanizmanın kendisine karşı kullanan bir sistem kaçacağı hâline gelir. Hayaletleştirilmesi hegemonyanın kendisine direnen bir konuma yükselir. Oyunun psikolojik merkezli okumaları da belki de bu nedenle Hamlet'e beceriksiz, eyleme geçemeyen, aciz, sendromlu, melankolik yakıştırılmalarında bulunur ya da T.S. Eliot'un daha ileri giderek oyunun sorunları olarak ifade ettiklerinde olduğu gibi (1920, s. 87-94) Shakespeare Hamlet'e çözümlenemediği bir patoloji atamış gibi görünür.

'Hayaletleştirme' mekanizmasının deşifresi ile genel bir okuma yapıldığında ise başka bir fotoğraf karşımıza çıkar. Hayaletleştirmenin fiil-i faillerinin amacı, musallat olarak, belirli fikirleri, kimlikleri veya olayları sürekli olarak yeniden üretmek ve bu sayede onlara bir tür "gerçeklik" kazandırmaya çalışmaktır. Ama hayaletleştirilen bu itildiği out of joint konum ile aslında o 'gerçekliğe' aykırı bir belirsizlik, eylemsizlik ve tutarsızlık içerisine girer. Ehlileştirilmeye ve gözetim altında tutulmaya direnir. Bu da onun 'out of joint' zamanında yaşamayı öğrenme biçimidir.

Finalde Hamlet Claudius'u öldürdüğünde Prendergast'ın da altını çizdiği gibi çoktan intikam görevini unutmuştur (2005, s. 47). Bu anda onun belki de eylemlerini meşru bir intikam olarak açıklayacak bir noktada olduğunu ama konuşmadığını söyleyen Prendergast çivisi çıkan zamanı düzeltme görevine eklemlenme noktasında geciktirdiği geciktirdiği eylemi ile aslında hiçbir adalet sonucuna ulaşamayan Hamlet'in son sözlerini hatırlatır: "rest is silence" yani "sonrası sessizlik"tir.

SONUÇ

Çalışma süresince Derrida'nın hayalet kavramı ve musallat bilim perspektifinden bakılarak ortaya atılan "hayaletleştirme" kavramının, *Hamlet* oyunu bağlamında, bireylerin toplumsal ve politik yapılarla ilişkisini anlamada nasıl bir işlev gördüğü felsefi politik bir zeminde tartışmıştır. *Hamlet*'te hayaletin musallat oluşu ve Hamlet üzerindeki etkisi, bireyin geçmişin mirası ve hegemonik güçlerle olan kaçınılmaz yüzleşmesini temsil ederken, aynı zamanda hayaletleştirmenin paradoksal doğasını da açığa çıkarır. Hayaletleştirme, bir yandan bireyi pasifleştirip kötürümleştirirken, diğer yandan sistemi tehdit eden, ona direnen bir potansiyel sunmaktadır.

Hamlet, babasının hayaleti tarafından yüklenen intikam görevi doğrultusunda eyleme geçmekte tereddüt ederken, bu noktada sürekli gözetim altında tutulması hayaletleştirme sürecinin bir parçasıdır. Hayaletin buyruğu hem Hamlet'i hegemonik yapıların bir parçası yapmaya çalışırken hem de bireysel olarak hareket edemez hâle getirir. Ancak, aynı hayaletleştirme süreci, Hamlet'in intikam döngüsünü kırmasına, sistemin sınırları dışında kalmasına ve onu tehdit etmesine de olanak tanır. Hamlet'in delilikle akıl arasında gidip gelen tutumu, onun sistem kaçacağı bir figür olarak konumlanmasını sağlar. Bu, hayaletleştirmenin sadece pasif bir boyutu olmadığını, aynı zamanda bireyin gözetim ve kontrol mekanizmalarından kaçma potansiyelini de içerdiğini gösterir.

Hayaletleştirme, bireyi ehlileştirmeye çalışırken, bireyin ehlileştirilmeye karşı bir direniş mekanizması geliştirmesine de yol açar. Hamlet'in deliliği, aslında hayaletleştirmenin paradoksal bir sonucudur; bu delilik, bir yandan onun varlık ve yokluk arasında sıkışmışlığını simgelerken, diğer yandan hegemonik yapıya karşı direnişinin bir aracı hâline gelir. Hayaletin gözetimi altında olmasına rağmen Hamlet, bu gözetimi kırarak sistemi tedirgin eden bir figüre dönüşür. Bu da hayaletleştirmenin, bireyi hem kontrol altında tutan hem de kontrol edilemeyen bir sürece soktuğunu gösterir.

Daha genel bir perspektiften bakıldığında metnin yapısının koridorlarından felsefi politik bir yoruma ulaşmak da

mümkündür. Gezi sürecinde ‘duran adam’ örneğinde olduğu gibi sistemin atadığı sorumlulukların dışına çıkmak ya da beklenen eylem dizgeleri dışında bir eylemselliği ve hatta eylemsiz bir eylemselliği tercih etmek bazen hayaletlerin yok edilmesi için oluşan şiddet ve intikam döngülerinden daha fazla direniş vaat edebilmektedir. Bu bir genelleme olarak eylemsizliğin kuvvetine yapılan bir vurgu olarak okunmamalıdır. Ama hegemonik hayaletin çağrısı bazen kendine eklemleme ve bazen de kendine karşı çıkma talebi olabilmekte ve bu da sonuçta kullanışlı aparatlar yaratarak bir sistem, şiddet ve intikam döngüsünün değirmenine su taşıyabilmektedir.

Son olarak da şunu ekleyerek bitirelim: Musallat olmuş hayaletlerin bizde yaşaması ve bazen bizi de hayaletleştirmesi bize öğretici bir şekilde dönecekse, bunun, politik olduğu kadar felsefi sorgulamasının da sürekli yapılması ve pratik cevaplar üretilmeye çalışılması zorunlu görünmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID’si / ORCID ID of the author

İbrahim GÜNGÖR 0000-0003-3633-8524

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Akım, M. S. (2023). Varlıkla Yoklugun Esiginde, Tekinsiz Bir Vadide: Rimini Protokoll’un *Unheimliches Tal / Uncanny Valley Oyunu Üzerine*. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 50, 56–65 DOI: 10.26650/sdsl2023-1343139
- Andrew, M. C. (1981). "Remember Me": Memory And Action in Hamlet. *The Journal of General Education*, WINTER, 32(4), 261-270.
- Baldo, J. (1983). "He that plays the king": The Problem of Pretending in Hamlet. *Criticism*, 25(1), 13-26.
- Carlson, M. (2001). *Haunted Stage ‘The Theatre as Memory Machine’*. The University of Michigan Press.
- Clack, B. (2023). The wisdom of ghosts. *Religious Studies*, 1–13. Doi:10.1017/S0034412523000434
- Conrad, B. R. (1926). Hamlet’s Delay-A Restatement of the Problem. *PMLA*, 41(3), 680-687.
- Derrida, J. (2007). *Marx’ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal*. (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Derrida, J. (2014). *Marx’ın Mahdumları*. (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Davis, T. L. (1921). The Sanity of Hamlet. *The Journal of Philosophy*, 18(23), 629-634.
- Eliot, T. S. (1920). *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Mathuen.
- Erdem, G. (2012). Sahnedeki Hayalet Bernard-Marie Koltes’in Sallinger Oyununda Teatrallik. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 34(2), 21-31.
- Fisher, M. (2014). *Hayatının Hayaletleri: Depresyon, Hauntoloji ve Kayıp Gelecekler Üzerine Yazılar*. (F. N. Öztürk, Çev.). İstanbul: Habitus Kitap.
- Gordon, A. F. (2008). *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. University of Minnesota Press.
- Grammaticus, S. (1894). *The First Nine Books of the Danish History of Saxo Grammaticus*. Publications of The Folk- Lore Society.
- Holland, N. J. (2001). The Death of the Other/Father: A Feminist Reading of Derrida’s Hauntology. *Hypatia*, 16(1), 64-71.
- İbsen, H. (2001). *Hortlaklar*. (İ. Yıldız, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Luckhurst, M., & Morin, E. (Ed.). (2014). *Theatre and Ghosts: Materiality, Performance and Modernity*. New York: Palgrave Macmillan.
- Mancewicz, A. (2022). *Hamlet after deconstruction: Adaptation in theatre and performance*. Palgrave Macmillan.
- Marx, K., & Engels, F. (2003). *Komünist Manifesto*. (L. Kavvas, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Marx, K., & Engels, F. (2011). *Kapital 1.Cilt*. (M. Selik ve N. Satlıgan, Çev.). İstanbul: Yordam Kitap.
- Marx, K., & Engels, F. (2013). *Alman İdeolojisi*. (T. Ok ve O. Geridonmez, Çev.). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Mimesis Dergisi (2004). Hamlet Özel Sayısı. Sayı:10. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Rose, M. (1971). "Hamlet" and the Shape of Revenge. *English Literary Renaissance*, 1(2), 132-143.
- Prendergast, C. (2005). Derrida’s Hamlet. *SubStance*, 34(1), 44-47.
- Saybaşılı, N. (2023). Sınırlar ve Hayaletler: Görsel Kültürde Göç Hareketleri. Metis Yayıncılık. İstanbul.


- Shakespeare, W. (1995). *Hamlet*. (O. Burian, Çev.). İstanbul: MEB Yayınevi.
- Sprinker, M. (Ed.). (1999). *Ghostly Demacrations, A Symposium On Jacques Derrida's Spectres of Marx*, London: Verso.
- Tannenbaum, S. A. (1917). Hamlet Prepares for Action. *Studies in Philology*, 14(3), 237-242.
- Tropper, E. (2020). Enter the Ghosts of Europe: Haunting and Contemporary Theatre. *Forum Modernes Theater*, 31(1-2), 175–186. Gunter Narr Verlag Tübingen. DOI 10.2357/FMTh-2020-0016
- Warhaft, S. (1963). The Mystery of Hamlet. *ELH*, 30(3), 193-208.
- Weller-Passman, R. (2014). The Spirit of a Thought in a Fictional World: Summoning Ghosts to the Stage. *Digital Literature Review*, vol. 1. Ball State University.

Atf Biçimi / How cite this article

Güngör, İ. (2024). Deconstructing *Hamlet* through Derrida's Specters: Spectralization. *Konservatoryum – Conser-
vatorium*, 11(2), 645–655. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1550238>

An Evaluation of Herbal Approaches for Managing Performance Anxiety in Singers

Şarkıcılardaki Performans Anksiyetesinin Yönetiminde Kullanılabilecek Bitkisel Yaklaşımlar Üzerine Bir Değerlendirme

Alper ŞAKALAR¹ , Remziye Eda KAZANCI² 

¹Kahramanmaraş Sütçü İmam University, Faculty of Fine Arts, Department of Music, Kahramanmaraş, Türkiye

²Turkish Pharmacists Association, Kahramanmaraş Pharmacists Chamber, Kahramanmaraş, Türkiye

Corresponding author/

Sorumlu yazar : Alper ŞAKALAR

E-mail / E-posta : alpersakalar@gmail.com

ABSTRACT

This study aims to investigate the effectiveness of herbal treatment approaches in managing performance anxiety, a condition commonly observed among singers. In this context, the efficacy of 19 plants has been evaluated. Performance anxiety constitutes a significant challenge for performing artists and can negatively impact their professional performance. Conventional treatment methods do not always yield satisfactory results and may cause side effects. This situation highlights herbal remedies as a natural alternative with minimal side effects.

Within the scope of the study, 19 plants used in the management of performance anxiety were examined. The anxiolytic, neuroprotective, cognitive function-supporting, sleep-regulating, antioxidant, and anti-inflammatory effects of these plants were assessed. The findings indicate that these plants may potentially help alleviate performance anxiety; however, side effects such as sedation, dizziness, and gastrointestinal discomfort should be carefully monitored during performance. Moreover, it is emphasized that the usage and timing of these herbal treatments should be planned with the support of a healthcare professional.

The research suggests that herbal therapies could provide a significant alternative for singers experiencing performance anxiety, though individual responses to these treatments may vary. Future studies could explore the long-term effects of these plants and individual differences more comprehensively, contributing to the development of safer and more effective protocols for performing artists. In this regard, the study offers practical recommendations for the safe and informed use of herbal approaches and makes a notable contribution to the literature.

Keywords: Music, Stage, Anxiety, Herbal solution

Submitted / Başvuru : 03.10.2024

**Revision Requested /
Revizyon Talebi :** 13.11.2024

**Last Revision Received /
Son Revizyon :** 26.11.2024

Accepted / Kabul : 29.11.2024

**Online Yayın /
Published Online :** 05.12.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

ÖZ

Bu araştırma, şarkıcılar arasında yaygın olarak görülen performans anksiyetesinin yönetiminde bitkisel tedavi yaklaşımlarının etkinliğini incelemeyi amaçlamaktadır. Bu kapsamda 19 tane bitkinin konudaki etkinliği değerlendirilmiştir. Performans anksiyetesi, sahne sanatçıları için ciddi bir sorun teşkil etmekte ve mesleki performanslarını olumsuz yönde etkileyebilmektedir. Geleneksel tedavi yöntemleri her zaman yeterli sonuçları vermemekte ve yan etkiler yaratabilmektedir. Bu durum, bitkisel tedavi yöntemlerini doğal ve yan etkileri az olan alternatif bir seçenek olarak öne çıkarmaktadır.

Araştırma kapsamında, performans anksiyetesinin yönetiminde kullanılan 19 bitki incelenmiştir. Bu bitkilerin anksiyolitik, nöroprotektif, bilişsel işlev destekleyici, uyku düzenleyici, antioksidan ve anti-enflamatuvar etkileri değerlendirilmiştir. Bulgular, bu bitkilerin performans anksiyetesini hafifletmede potansiyel olarak faydalı olabileceğini, ancak sedasyon, baş dönmesi, mide rahatsızlığı gibi yan etkilerinin performans sırasında dikkatle izlenmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Aynı zamanda, bu bitkilerin kullanım şekli ve zamanlamasının bir sağlık profesyonelinin destek alınarak planlanması gerektiği vurgulanmıştır. Araştırma, bitkisel tedavilerin performans anksiyetesi yaşayan şarkıcılar için önemli bir alternatif sunabileceğini, ancak her bireyin bu tedavilere verdiği tepkinin farklı olabileceğini göstermektedir. Gelecekteki çalışmalar, bu bitkilerin uzun vadeli etkilerini ve bireysel farklılıkları daha derinlemesine inceleyerek, sahne sanatçıları için daha güvenli ve etkili protokollerin geliştirilmesine katkıda bulunabilir. Bu kapsamda, araştırma bitkisel yaklaşımların güvenli ve bilinçli kullanımına yönelik pratik öneriler sunmakta ve literatüre önemli bir katkı sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Sahne, Anksiyete, Bitkisel çözüm

INTRODUCTION

Anxiety is a multifaceted condition that can affect an individual's mental, emotional, and physical well-being, and it is a prevalent issue in modern societies. This problem, which poses a threat to mental health, is not merely considered a psychological disorder but is also treated as a comprehensive phenomenon with a broad range of physical and behavioral consequences. Symptoms of anxiety can significantly lower an individual's quality of life, leading to impairments in social, professional, and personal performance. Understanding and managing the effects of anxiety effectively is thus of great importance.

Anxiety manifests through various physical symptoms that can appear in different regions of the body. Cardiovascular reactions, such as heart palpitations and rapid breathing, are prominent among these symptoms. Individuals experiencing anxiety frequently encounter symptoms that disrupt balance, including dizziness, a sense of faintness, and disorientation. Gastrointestinal issues, such as nausea, abdominal pain, and diarrhea, are also commonly reported physical manifestations of anxiety in relevant studies. Furthermore, musculoskeletal problems like muscle tension, trembling, and restless leg syndrome are frequently observed in cases of anxiety. Additionally, symptoms like excessive sweating and hot flashes underscore the physical dimensions of anxiety (Brown et al., 2019; Emilien et al., 2002; Isberg, 1984; Terlizzi & Villarroel, 2020).

Research into the cognitive impairments associated with anxiety indicates that persistent and excessive worry, fear about future events, and frequent panic attacks are the primary mental symptoms of this condition. Difficulty concentrating and attentional disturbances can reduce an individual's efficiency in daily life activities, while obsessive thoughts, such as safety concerns and fear of death, can adversely affect cognitive processes (Brown et al., 2019; Emilien et al., 2002; Tahmazov et al., 2021; Terlizzi & Villarroel, 2020; Wetering et al., 1999).

On an emotional level, anxiety can induce changes in an individual's emotional responses. Irritability, characterized by excessive nervousness and restlessness, is widely recognized as a condition linked to anxiety. Depersonalization, the sensation of feeling detached or unreal, is also frequently observed as an emotional symptom. Moreover, intense feelings of fear and panic can profoundly disrupt emotional stability (Emilien et al., 2002; Tahmazov et al., 2021; Terlizzi & Villarroel, 2020).

From a behavioral perspective, anxiety can lead to avoidance behaviors that disrupt daily life. Avoidance of specific situations, places, or individuals is described as a behavioral manifestation of anxiety symptoms. Symptoms such as the need for constant movement and restlessness, indicative of hyperactivity, are also noted within this context. Sleep disorders, including difficulty falling asleep or maintaining sleep, have been identified as behavioral consequences of anxiety (Emilien et al., 2002; Tahmazov et al., 2021; Terlizzi & Villarroel, 2020; Wetering et al., 1999).

Performance anxiety, particularly common among individuals involved in performing arts, is a condition that can negatively impact professional life. The intense anxiety felt before going on stage manifests in symptoms such as accelerated heart rate, trembling, nausea, and concentration loss. This situation can have particularly severe implications for singers, as maintaining focus, controlling their voice, and feeling comfortable on stage are crucial to their performance. Performance anxiety weakens these abilities, thereby reducing overall performance quality (Spahn et al., 2010).

Traditional treatment methods include options such as psychotherapy and pharmacological interventions. However, these approaches do not always yield the desired outcomes and may come with side effects (Nagel et al., 1989). For this reason, herbal remedies have been considered as a more natural alternative with fewer side effects for managing performance anxiety. However, comprehensive studies on the effects of these remedies, especially on performing artists, are limited. Evaluating the effectiveness of herbal approaches in the anxiety management processes of performers, such as singers, is critical for understanding the potential benefits and risks of these treatments (Zhukov, 2019).

This study adopts a qualitative approach to explore the effects of herbal remedies on performance anxiety in singers. Within this context, the research acknowledges that the active substances in the herbs mentioned may vary depending on their cultivation methods and origins. The findings of this study aim to establish a significant foundation for assessing whether herbal approaches provide a safe and effective alternative for managing performance anxiety. Furthermore, the research is expected to offer practical recommendations for performing artists, particularly singers.

In this study, the effects of 19 herbs on performance anxiety were examined, and their potential benefits and side effects were analyzed in detail. The study aims to evaluate the effectiveness of herbal approaches in managing performance anxiety and to provide recommendations on the safe use of these remedies by singers. The results have the potential to offer valuable insights not only for singers but also for other individuals experiencing performance anxiety, particularly those engaged in music performance.

RELATED RESEARCH

Performance anxiety is a prevalent psychological issue faced by performing artists in their professional lives. This condition is particularly significant for singers, as it can directly impact the quality of their performances. Characterized by intense anxiety and stress symptoms, performance anxiety makes it challenging for artists to perform on stage confidently and comfortably. Therefore, developing effective management strategies for individuals experiencing performance anxiety is of utmost importance.

Traditionally, techniques such as psychotherapy, pharmacological interventions, and breathing exercises have been employed to address performance anxiety. Psychotherapy focuses on enhancing individuals' ability to cope with anxiety symptoms, while pharmacological treatments often involve anxiolytic medications and beta-blockers (Brugués, 2011; Osborne & Franklin, 2022; Kenny, 2011). However, these treatment methods do not always yield the desired outcomes and may sometimes lead to side effects. For instance, pharmacological treatments can cause issues such as sleep disturbances, low energy levels, and dependency in some individuals. Such adverse effects can have undesirable consequences for performing artists.

In this context, herbal remedies are increasingly gaining attention as a natural and less side-effect-prone alternative for managing performance anxiety. Herbal treatments have been utilized throughout history in various cultures to address anxiety and stress. Modern science has conducted research into the efficacy of herbal remedies, and some studies suggest that certain herbs can be effective in alleviating anxiety symptoms. However, most of these studies focus on generalized anxiety disorders, leaving the specific effects on singers experiencing performance anxiety insufficiently explored.

Herbal approaches not only alleviate anxiety symptoms but may also offer additional benefits such as supporting cognitive functions, improving sleep patterns, and maintaining overall health. For example, some herbs may enhance memory, increase mental sharpness, and support the cognitive resilience required during performances. Others may combat insomnia, helping artists to rest better before and after performances. These effects provide significant advantages in managing performance anxiety for stage artists.

Herbs such as lavender (*Lavandula angustifolia*), passionflower (*Passiflora incarnata*), St. John's wort (*Hypericum perforatum*), skullcap (*Scutellaria lateriflora*), and lemon balm (*Melissa officinalis*) are commonly used in the treatment of anxiety and depression. The calming and antidepressant effects of these herbs are supported by various studies (Akhondzadeh & Maleki, 2007; Lakhan & Vieira, 2010; Yeung et al., 2018). However, their usage is not without potential side effects. For instance, while lavender and passionflower are generally considered safe, they may cause dizziness, stomach upset, and sedation (Lakhan & Vieira, 2010; Yeung et al., 2018). Similarly, St. John's wort is known for its potential to cause photosensitivity and interactions with other medications, which can lead to severe side effects (Yeung et al., 2018). Although lemon balm and skullcap are generally well-tolerated, their effects, such as excessive relaxation and sedation, may lead to undesirable outcomes during performances (Bakhshaei, 2017; Limanaqi et al., 2020).

Adaptogenic herbs, including *Rhodiola rosea*, ashwagandha (*Withania somnifera*), and ginseng (*Panax ginseng*), are known for their ability to help individuals cope with stress, boost energy levels, and improve mental performance

(Lakhan & Vieira, 2010; Limanaqi et al., 2020). However, high doses of these herbs can have stimulant or sedative effects, which may negatively impact performance (Lakhan & Vieira, 2010; Yeung et al., 2018).

Herbs like Ginkgo biloba, Bacopa monnieri (brahmi), and Centella asiatica (gotu kola) are recognized for their cognitive-enhancing properties. While these herbs have the potential to improve memory and cognitive performance, their side effects—such as gastrointestinal issues and sedation—may limit their use (Keegan et al., 2023; Lakhan & Vieira, 2010; Stough et al., 2001).

Other herbs, such as black cohosh (*Cimicifuga racemosa*), chamomile (*Matricaria recutita*), saffron (*Crocus sativus*), and vervain (*Verbena officinalis*), offer potential benefits for treating various ailments. Black cohosh has been found effective in alleviating menopausal symptoms and managing anxiety but carries risks of liver toxicity and cardiac effects (Azimipour et al., 2017; Amsterdam et al., 2009; Enbom et al., 2014). Chamomile is widely used to reduce anxiety and stress, improve sleep quality, and possesses anti-inflammatory and antioxidant properties. However, it also carries risks such as allergic reactions and drug interactions (El-Alfy et al., 2017; Sebai et al., 2014; McKay & Blumberg, 2006). Saffron is noted for its anxiolytic and antidepressant effects but should be used with caution due to potential side effects like hypotension and sedation (Mazidi et al., 2016; Ghaderi et al., 2020; Joukar et al., 2013). Vervain has shown promise in treating anxiety and depression but may have risks such as mutagenic and genotoxic effects (Khan et al., 2016; Lai et al., 2006; Fateh et al., 2019). While these herbal remedies offer potential benefits, it is evident that they must be used cautiously in performance-focused professions, and their side effects must be carefully considered.

Certain key considerations must be addressed when using herbal remedies. Firstly, individual responses to herbal treatments can vary significantly, making it essential to tailor these approaches to personal needs. Additionally, the side effects and interactions of herbal remedies with other medications must be evaluated carefully. For singers experiencing performance anxiety, the use of sedative herbs that may impair alertness and focus during performances can be particularly risky. Therefore, the dosage and timing of herbal treatments should be meticulously planned. While existing literature generally highlights positive findings regarding the efficacy of herbal approaches, it is clear that more research is needed, especially concerning their effects on singers.

Our study aims to address this gap by evaluating the effectiveness of herbal approaches in managing performance anxiety and offering safe usage recommendations for singers.

METHOD

This research was conducted to evaluate the effectiveness of herbal approaches in managing performance anxiety among singers. A systematic assessment was carried out by reviewing the existing scientific literature and analyzing the data using the content analysis method.

Research Design

The study was structured within the framework of qualitative research methods, chosen for its ability to provide an in-depth understanding of human behaviors and experiences (Krippendorff, 2013). The content analysis method was used for data collection and analysis. Content analysis is a systematic approach for examining texts to identify specific themes, categories, and meanings (Neuendorf, 2017).

Data Collection Process

In the initial phase of the research, existing scientific literature on the management of performance anxiety in singers was reviewed. This literature review focused on studies addressing performance anxiety, singers' performance-related stress, and herbal treatment methods used to manage these issues. The study included an evaluation of 19 herbs with anxiolytic, neuroprotective, cognitive-enhancing, sleep-regulating, antioxidant, and anti-inflammatory properties. The effects and potential side effects of these herbs, particularly for singers, were also considered. The herbs analyzed in the study were:

- Bacopa monniera (Bacopa)
- Centella asiatica (Gotu kola)
- Citrus aurantium (Bitter orange)
- Eschscholzia californica (California poppy)
- Lavandula spp. (Lavender)
- Matricaria recutita (Chamomile)
- Passiflora incarnata (Passionflower)

- *Gelsemium sempervirens* (Yellow jasmine)
- *Humulus lupulus* (Hops)
- *Crocus sativus* (Saffron)
- *Valeriana officinalis* (Valerian)
- *Ginkgo biloba*
- *Nepeta cataria* (Catnip)
- *Panax ginseng* (Ginseng)
- *Curcuma longa* (Turmeric)
- *Cimicifuga racemosa* (Black cohosh)
- *Glycyrrhiza glabra* (Licorice root)
- *Withania somnifera* (Ashwagandha)
- *Rhodiola rosea* (Golden root)

The literature review was conducted using relevant academic databases and electronic resources. Priority was given to articles, reviews, clinical studies, and meta-analyses published within the past decade, ensuring that the information was current and reliable. Keywords such as “performance anxiety,” “singers,” “herbal treatment,” “anxiolytic herbs,” and “performance management” were used during the literature search.

Data Analysis

The collected data were analyzed using Maxqda Analytical Pro software, a tool developed specifically for qualitative data analysis. The software was employed to systematically identify themes, codes, and categories within the texts. The data were categorized to highlight the effectiveness of herbal approaches in managing performance anxiety. During the content analysis process, the effects of herbal approaches, the contexts in which these effects occurred, and potential side effects were examined.

Each herb was evaluated individually, and these evaluations were structured to contribute to the general findings of the research. Herbs were categorized based on their effects, such as anxiolytic, neuroprotective, cognitive-enhancing, sleep-regulating, antioxidant, and anti-inflammatory properties. For each category, the effects of the herbs on performance anxiety and how these effects translated into the singers’ performances were detailed.

Reliability and Validity

The reliability and validity of the study were ensured through the rigorous application of methods and alignment of findings with the existing literature. Only credible and scientific sources were included in the literature review, and an objective and systematic approach was adopted for data analysis. To ensure consistency in the findings, data from various sources were cross-checked and analyzed.

These methodological approaches ensured the research objectives were met and supported the validity of the findings. The results of this study provide an in-depth understanding of the effectiveness of herbal approaches for singers experiencing performance anxiety and lay the groundwork for future research in this area.

RESULTS

In this section, 19 plants were analyzed and evaluated in terms of their diverse mechanisms of action and potential side effects, highlighting their potential benefits and risks for singers. The findings were categorized into five main groups based on the effects of these plants: anxiolytic effects, neuroprotective and cognitive effects, sleep-regulating and restorative effects, antioxidant and anti-inflammatory effects, and stress-coping and energy-enhancing effects.

Findings Related to Anxiolytic Effects

Table 1. Anxiolytic effects of herbs and potential side effects for singers

Herbs	Effects	Potential side effects	References
<ul style="list-style-type: none"> • Bacopa (Bacopa monniera) • Citrus aurantium (Bitter orange) • Eschscholzia californica (California poppy) • Gelsemium sempervirens (Yellow jasmine) • Gotu kola (Centella asiatica) • Hypericum perforatum (St. John's wort) • Lavender (Lavandula spp.) • Chamomile (Matricaria recutita) • Passionflower (Passiflora incarnata) • Saffron (Crocus sativus) • Hops (Humulus lupulus) • Valerian (Valeriana officinalis) 	Alleviates anxiety symptoms, provides calming effects	Sedation, dizziness, stomach disorder, hormonal changes, allergic reactions	<ul style="list-style-type: none"> • Bhattacharya, Ghosal, 1998 • De Olivera vd.,2022 • Rolland vd.,1991 • Dutt, Sharma, 2010 • Bradwejn vd., 2000 • Ben-Eliezer, Yechiam, 2016 • Chavanne, Robinson, 2020 • Amsterdam vd., 2009 • Janda vd., 2020 • Ghajar vd., 2016 • Kyrou vd., 2017 • Pinheiro vd.,2014

Table 1 presents plants used in herbal therapies aimed at alleviating symptoms of anxiety and providing calming effects. The potential effects and side effects of these plants on singers represent critical factors to consider in the management of performance anxiety.

The primary purpose of the plants in this category is to reduce anxiety symptoms, enabling individuals to feel calmer and more relaxed. Anxiolytic effects are particularly beneficial in mitigating negative emotions such as tension, fear, and panic experienced before or during performances. For singers, these plants can help lower stress and anxiety levels prior to performances, allowing them to take the stage feeling more prepared and confident. Reduced anxiety levels can also positively impact voice control, breathing, and overall stage presence. Additionally, these plants may exhibit mild sedative effects, further aiding in the reduction of anxiety symptoms while promoting a sense of calm and relaxation.

Many of these plants with anxiolytic properties also possess sedative effects, such as inducing drowsiness and relaxation. While these effects can alleviate anxiety, they may also lead to unintended consequences during performances. For singers, this could manifest as reduced energy levels, impaired focus, prolonged reaction times, and an overall decline in performance quality. Therefore, proper dosage and timing are critical when using these plants. Sedative effects may negatively influence alertness and concentration during performances, while side effects such as dizziness and gastrointestinal discomfort could become bothersome on stage. Other side effects, including hormonal changes and allergic reactions, must also be taken into consideration.

Timing and dosage are key factors for singers when using these plants. Due to their sedative effects, it may be advisable to consume the plants several hours before the performance. Starting with a low dose can help assess the body's response to the plant. Since individuals may react differently, it is essential for singers to test their tolerance before use, and consulting a healthcare professional is imperative. To minimize the risk of allergic reactions during performances, an allergy test prior to first-time use of the plants is also recommended.

In this context, the plants listed in Table 1 are highly effective for managing anxiety and reducing performance-related stress. However, given their potential side effects, they must be used with careful attention to dosage and timing. As staying alert and focused during performances is crucial, a thorough evaluation should precede their use, and the application should be tailored to individual needs.

Findings Related to Neuroprotective and Cognitive Effects

Table 2. The neuroprotective and cognitive effects of herbs and potential side effects for singers

Herbs	Effects	Potential side effects	References
<ul style="list-style-type: none"> • Bacopa (Bacopa monniera) • Gotu kola (Centella asiatica) • Saffron (Crocus sativus) • Ginkgo biloba 	It may enhance cognitive functions and strengthen memory.	Sedation, dizziness, stomach disorder, changes in blood pressure.	<ul style="list-style-type: none"> • Bhattacharya, Ghosal, 1998 • Singh vd., 2017 • Bradwejn vd., 2000 • Ghajar vd., 2016

The plants listed in Table 2 are distinguished by their ability to enhance cognitive functions, strengthen memory, and provide neuroprotective properties. These plants hold potential for singers to improve mental acuity and cognitive resilience during stage performances.

Plants such as Bacopa (Bacopa monnieri), Gotu kola (Centella asiatica), Ginkgo biloba, and Saffron (Crocus sativus) are well-known for their neuroprotective properties. These plants support brain health and can improve memory and learning processes. Bacopa may enhance memory consolidation and improve the speed of visual information processing. Gotu kola stands out for its ability to enhance cognitive functions and support brain activity, thereby improving memory and learning. Ginkgo biloba, by increasing cerebral circulation, may positively affect mild anxiety and contribute to the preservation of cognitive functions. Saffron, on the other hand, provides antidepressant effects that support cognitive functions while exhibiting neuroprotective properties.

These plants can improve mental focus, memory utilization, and learning processes during stage performances, thereby enhancing singers' overall performance quality. However, the potential side effects of these plants should not be overlooked. While offering neuroprotective and cognitive-enhancing benefits, these plants may cause sedation, dizziness, and gastrointestinal discomfort. Such side effects could lead to issues with attention and balance during performances, negatively affecting performance quality. Ginkgo biloba, in particular, with its blood circulation-enhancing effects, may increase the risk of bleeding, which could pose a hazard for singers under stage lighting. Furthermore, changes in blood pressure associated with these plants might cause sudden drops in blood pressure during performances, potentially compromising a singer's stability on stage.

Overall, these neuroprotective and cognitive function-supporting plants can be valuable for enhancing mental resilience in singers. However, individual responses and potential side effects must be carefully considered. To achieve optimal cognitive performance and focus during performances, the effects and side effects of these plants should be well understood. Consultation with healthcare professionals and meticulous application tailored to individual needs are essential for safe and effective use.

Findings related to sleep-regulating and restorative effects

Table 3. The sleep-regulating and restorative effects of herbs and the potential side effects that singers may encounter

Herbs	Effects	Potential side effects	References
<ul style="list-style-type: none"> • Eschscholzia californica (California poppy) • Nepeta cataria (Catnip) • Lavandula spp. (Lavender) • Melissa officinalis (Lemon balm) • Matricaria recutita (Chamomile) • Passiflora incarnata (Passionflower) • Valeriana officinalis (Valerian) 	It improves sleep quality and may alleviate symptoms of insomnia.	Excessive sedation, dizziness, stomach discomfort, sleep disturbances	<ul style="list-style-type: none"> • Rolland vd., 1991 • Ranjbar vd., 2018 • Chavanne, Robinson, 2020 • Amsterdam vd., 2009 • Janda vd., 2020 • Pinheiro vd., 2014

Plants with sleep-regulating and restorative effects are notable for their ability to improve sleep quality and alleviate sleep disorders. These plants can aid singers in relaxing and resting either before or after performances, thereby indirectly supporting their stage performance.

Plants such as *Eschscholzia californica* (California poppy), Lavender (*Lavandula* spp.), Chamomile (*Matricaria recutita*), Passionflower (*Passiflora incarnata*), Valeriana officinalis (Valerian), and Catnip (*Nepeta cataria*) are well-known for their sleep-regulating properties. These plants, particularly by facilitating the onset of sleep and enhancing sleep quality, promote relaxation. California poppy, with its strong sedative effects, helps ease the process of falling asleep and alleviates symptoms of insomnia. Lavender, when used in aromatherapy, exhibits calming effects and supports the transition to sleep, especially in cases of mild anxiety. Research suggests that lemon balm (*Melissa officinalis*) may have calming and antidepressant effects. Chamomile, traditionally used to address sleep issues, provides relaxation and makes falling asleep easier when consumed as tea. Passionflower, with its anxiolytic effects, can improve sleep patterns, leading to deeper and more restorative sleep. Valerian, widely used for insomnia, calms the nervous system and facilitates peaceful sleep. Catnip offers calming effects, aiding in the management of both anxiety and sleep disturbances.

The sleep-regulating effects of these plants can help singers achieve better sleep before performances, enabling them to take the stage feeling refreshed and prepared. After performances, these plants may help mitigate insomnia caused by intense stress and fatigue, allowing singers to recover physically and mentally more quickly. However, important precautions must be observed when using these plants. Due to their potent sedative effects, excessive doses can lead to undesirable outcomes during performances. Over-sedation, if experienced before a performance, could impair alertness and focus, leading to concentration problems on stage. Additionally, these plants may cause side effects such as dizziness and gastrointestinal discomfort, which could be disruptive during performances. While effective in addressing sleep problems, these plants are not recommended for use during performances because of their sedative effects. Their use is more appropriate for relaxation purposes before or after performances, but dosage and timing must be carefully managed, and consultation with a healthcare professional is essential.

Overall, the plants listed in Table 3 can support singers' performance indirectly by improving sleep quality. However, given their strong sedative effects and potential side effects, they should be used cautiously and responsibly. Singers should test their individual responses to these plants before use and determine appropriate timing to maintain optimal alertness and focus during performances.

Findings related to antioxidant and anti-inflammatory effects

Table 4. Antioxidant and anti-inflammatory effects of herbs and potential side effects for singers

Herbs	Effects	Potential side effects	References
<ul style="list-style-type: none"> • Ginseng (<i>Panax ginseng</i>) • Black cohosh (<i>Cimicifuga racemosa</i>) • Licorice root (<i>Glycyrrhiza glabra</i>) • Turmeric (<i>Curcuma longa</i>) 	It reduces cellular damage and prevents inflammation	Stomach disorder, dizziness, hormonal imbalances, liver toxicity	<ul style="list-style-type: none"> • Xu vd., 2021 • Schmid vd., 2009 • Frattaruolo vd., 2019 • Memarzia vd., 2021

Table 4 comprises plants with antioxidant and anti-inflammatory properties. These plants are notable for their abilities to reduce cellular damage, prevent inflammation, and improve overall health. By protecting the body against performance stress and physical strain, these plants can indirectly support singers' overall health and, consequently, their performance quality.

Plants such as Ginseng (*Panax ginseng*), Turmeric (*Curcuma longa*), Black cohosh (*Actaea racemosa*), and Licorice root (*Glycyrrhiza glabra*) are well-known for their potent antioxidant and anti-inflammatory effects. These plants contribute to cellular protection and regeneration by reducing oxidative stress in the body. Additionally, their anti-inflammatory effects promote tissue healing and maintenance of health. Ginseng not only enhances energy levels and strengthens the immune system but also helps mitigate the adverse effects of stress. Turmeric, known for its brain health-supporting and depression-alleviating properties, also exhibits strong anti-inflammatory effects that help reduce inflammation. Black cohosh, primarily used to alleviate menopausal symptoms, is also recognized for its antioxidant and anti-inflammatory benefits. Licorice root reduces inflammation and supports cognitive function in individuals under stress through its antioxidant and anti-inflammatory properties.

The antioxidant and anti-inflammatory effects of these plants can help singers cope with the physical stress encountered during intense performance periods. By preventing cellular damage and promoting tissue recovery, these plants facilitate quicker recovery for singers. Moreover, their positive effects on general health contribute to increased energy and endurance during stage performances. However, there are some significant side effects to consider when using these plants. Plants with antioxidant and anti-inflammatory properties may cause gastrointestinal discomfort and dizziness, which can be disruptive during performances. Ginseng, while boosting energy levels, may also lead to insomnia and irritability. Black cohosh, when used over extended periods, may cause liver toxicity, potentially resulting in severe health issues. Licorice root, known to cause hormonal imbalances, may lead to serious side effects such as hypertension. Due to their effects on the liver and hormonal systems, long-term and uncontrolled use of these plants should be avoided.

In summary, the plants listed in Table 4 can support singers' physical recovery processes before and after performances and help maintain their overall health. However, considering their potential side effects and toxicity risks, they must be used cautiously and with carefully controlled dosages. While these plants can enhance energy and endurance during performances, individual responses should be closely monitored, and consultation with a healthcare professional is recommended to avoid adverse effects.

Findings related to stress management and energy-boosting effects

Table 5. The Stress-Relieving and Energy-Boosting Effects of Herbs and Potential Side Effects for Singers

Herbs	Effects	Potential side effects	References
• Ginseng (<i>Panax ginseng</i>)	It facilitates stress management and increases energy levels	Insomnia, irritability, headaches, stomach discomfort, changes in blood pressure	• Xu vd., 2021
• Ashwagandha (<i>Withania somnifera</i>)			• Speers vd., 2021
• Rhodiola (<i>Rhodiola rosea</i> , also known as Golden root)			• Stojcheva, Quintela, 2022

The plants listed in Table 5 are distinguished by their ability to facilitate stress management and enhance energy levels. These plants hold potential for improving physical and mental resilience in singers during intense work periods or before stage performances, thereby enhancing the quality of their performances.

Plants such as Ginseng (*Panax ginseng*), Ashwagandha (*Withania somnifera*), and Rhodiola rosea (Golden root) are known for their adaptogenic properties. Adaptogens enhance the body's resistance to stress factors, mitigate the adverse effects of stress, and boost energy levels. Ginseng is notable for increasing energy levels, improving mental performance, and strengthening the immune system. Ashwagandha is recognized for its ability to reduce stress and enhance overall vitality, with the potential to alleviate symptoms of anxiety and depression. Rhodiola rosea combats mental fatigue, enhances cognitive performance, and strengthens the ability to cope with stress.

The stress-management and energy-boosting effects of these plants can assist singers in reducing pre-performance stress and providing the energy required during performances. Maintaining high energy levels contributes to a more vibrant and dynamic stage presence. Additionally, these plants' ability to mitigate the mental and physical effects of stress ensures that singers remain resilient during periods of intense performance demands.

However, there are some side effects to consider when using these plants. Ginseng, while increasing energy levels, may also cause insomnia and irritability, which could lead to unnecessary tension before performances and negatively affect performance quality. Although Ashwagandha is generally considered safe, it may cause side effects such as gastrointestinal discomfort, dizziness, and insomnia in some individuals. Due to its blood pressure-lowering effects, it should be used cautiously in individuals with hypotension. Rhodiola rosea, while generally well-tolerated, can exhibit stimulant-like effects at high doses, potentially causing unwarranted tension before performances. Overdosing on these plants may impair focus and calmness during stage performances, leading to suboptimal outcomes.

The plants in Table 5 can be beneficial for enhancing energy levels, managing stress, and improving performance quality for singers before taking the stage. However, considering their potential side effects, careful dosing and usage are necessary. To ensure optimal energy and focus during performances, the effects and side effects of these plants must be thoroughly evaluated. Singers should test their individual responses to these plants beforehand and determine appropriate timing and dosage to avoid unnecessary stimulation or tension. Consultation with a healthcare professional is strongly recommended prior to using these plants.

DISCUSSION AND CONCLUSION

This study was conducted to examine the effectiveness of herbal approaches in managing performance anxiety among singers. Performance anxiety, a prevalent issue among performing artists, can adversely affect individuals' professional performance. Traditional treatment methods do not always yield desired results and may sometimes produce side effects. Therefore, herbal treatment methods, which are more natural and have fewer side effects, have garnered attention as alternative approaches. Nineteen plants with different mechanisms of action and potential side effects were evaluated for their impact on performance anxiety.

The findings of the study suggest that herbal treatments can be effective in managing performance anxiety, although certain critical considerations must be addressed when using these plants. Among the plants with anxiolytic effects, *Bacopa*, *Gotu kola*, *Citrus aurantium*, and *Lavender* were observed to have calming effects. However, excessive doses of these plants may cause side effects such as sedation, dizziness, and gastrointestinal discomfort. The literature also supports the positive effects of these plants on anxiety, while cautioning that their side effects could lead to adverse outcomes during performances (Akhondzadeh & Maleki, 2007; Yeung et al., 2018).

Plants with neuroprotective and cognitive function-enhancing properties, such as *Ginkgo biloba*, *Saffron*, and *Bacopa*, stand out for their potential to strengthen memory and enhance mental acuity, thereby improving singers' cognitive resilience during stage performances. Nevertheless, these plants may also cause side effects like sedation and dizziness. The literature highlights their cognitive benefits while warning of specific risks, such as *Ginkgo biloba*'s blood circulation-enhancing effects, which could increase bleeding risk, and *Saffron*'s potential to cause hypotension (Keegan et al., 2023; Mazidi et al., 2016).

Plants with sleep-regulating and restorative effects, including *Lavender*, *Chamomile*, and *Valeriana officinalis*, can promote relaxation before and after performances. However, due to their strong sedative properties, their use during performances is not recommended—a point supported by the literature (McKay & Blumberg, 2006; Limanaqi et al., 2020). To support post-performance recovery and rest, these plants should be used in appropriate doses and timings.

Plants with antioxidant and anti-inflammatory effects, such as *Ginseng*, *Turmeric*, and *Licorice root*, offer potential to protect the body from physical strain and support overall health before and after performances. These plants help reduce cellular damage and facilitate faster recovery for singers. However, long-term use of these plants may lead to severe side effects such as hormonal imbalances and liver toxicity, as noted in the literature (Lakhan & Vieira, 2010; Enbom et al., 2014).

Stress-management and energy-enhancing plants, including *Ashwagandha* and *Rhodiola rosea*, can mitigate the adverse effects of stress before performances. However, excessive doses of these plants may cause side effects such as insomnia and irritability (Limanaqi et al., 2020; Bakhshaei, 2017). Therefore, their use should be carefully monitored during performances.

In this context, the findings of this study suggest that herbal treatments may be potentially beneficial in managing performance anxiety. However, given that each plant has unique side effects and usage limitations, careful evaluation is necessary before their use by singers. Proper dosage and timing are critical to maximize benefits and avoid potential adverse effects during performances. Consistent with the literature, these treatments should be used consciously and tailored to individual needs.

In conclusion, this study provides a significant contribution to understanding the potential benefits and risks of herbal approaches in managing performance anxiety among singers. Future research should focus on examining the long-term effects of these plants and individual differences in response to develop safer and more effective herbal treatment protocols for performing artists. Moreover, further clinical studies and trials are necessary to better understand the impacts of these plants on performance. In this context, the findings are expected to offer practical recommendations for performing artists and contribute to the development of guidelines for the safe use of herbal approaches.

Recommendations

Since individual responses to herbal treatments vary, it is crucial for performers experiencing performance anxiety to evaluate their personal needs and reactions to herbal remedies before using them. Starting with low doses of herbal treatments and monitoring the body's response is recommended. Optimizing dosage and timing is a critical factor. Herbs with sedative effects can lead to undesirable outcomes during performances, so it is essential to emphasize that these should be taken several hours before the performance. Additionally, because the effects and side effects of these herbs may vary from person to person, performers should carefully determine the correct timing and dosage before performances and manage this process with the guidance of a healthcare professional.

Accessing reliable sources for information on the safety and efficacy of herbal treatments is of paramount importance. In this regard, the use of herbal treatments should be guided by health professionals and experts in the field of herbal medicine. Furthermore, the potential side effects of herbal treatments, particularly during performances, must be carefully monitored. Side effects such as dizziness, gastrointestinal discomfort, sedation, and hormonal changes could negatively impact the quality of a singer's performance, and immediate consultation with a healthcare professional is advised if these symptoms occur. Before initiating herbal treatments, individuals should assess potential allergic reactions and carefully examine any potential interactions with other medications. To minimize the risk of allergies, particularly during performances, an allergy test before the first use of these plants is recommended.

This study provides a general examination of the effects of herbal treatments on performance anxiety and highlights the need for future research to explore these plants' long-term effects, various dosage and timing strategies, and individual differences in greater detail. Clinical studies focusing on performing artists could offer deeper insights into the efficacy and safety of herbal treatments. Education and awareness programs on herbal treatments for artists with performance anxiety are essential. These programs should aim to provide information about the proper use, potential benefits, and risks of herbal treatments. Furthermore, developing guidelines and protocols for the safe use of herbal treatments in performing artists is necessary. These guidelines should offer practical advice on proper dosing, timing of use, and side effect management, enabling artists to maximize the benefits of herbal treatments during their performances.

In conclusion, these recommendations support the more informed and safe use of herbal treatments by artists experiencing performance anxiety and contribute to the body of knowledge in this field. Advancing future research in line with this framework will help make herbal treatment methods more effective and safer.

Extraction Methods for Bioactive Compounds

Maceration, decoction, and infusion are commonly used methods for extracting bioactive compounds from herbal materials. Maceration involves soaking plant material in a solvent at low temperatures, effectively yielding phenolic compounds and flavonoids. Decoction, which involves boiling the plant material, allows for the extraction of rich compounds from hard and woody parts; however, high temperatures may degrade thermolabile compounds. Infusion, by steeping plant material in hot water, typically extracts high antioxidant-capacity compounds from softer plant parts (Abubakar & Haque, 2020). These methods could be used in researching the potential of herbs to reduce or alleviate performance anxiety in singers. However, detailed information on the method of use, dosage, timing of consumption, and potential interactions with medications is lacking. Therefore, consultation with a healthcare professional is essential before adopting these practices.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Conception/Design of Study- A.Ş., R.E.K.; Data Acquisition- R.E.K.; Data Analysis/Interpretation- A.Ş.; Drafting Manuscript- A.Ş.; Critical Revision of Manuscript- R.E.K.; Final Approval and Accountability- A.Ş.; Material and Technical Support- R.E.K.; Supervision- A.Ş., R.E.K.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Çalışma Konsepti/Tasarım- A.Ş., R.E.K.; Veri Toplama- R.E.K.; Veri Analizi/Yorumlama- A.Ş.; Yazı Taslağı- A.Ş.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- R.E.K.; Son Onay ve Sorumluluk- A.Ş.; Malzeme ve Teknik Destek- R.E.K.; Süpervizyon – A.Ş., R.E.K.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

ORCID ID of the author / Yazarm ORCID ID'si

Alper ŞAKALAR 0000-0002-0137-9089
Remziye Eda KAZANCI 0000-0002-0322-6633

REFERENCES / KAYNAKLAR

- Abubakar, A., & Haque, M. (2020). Preparation of medicinal plants: Basic extraction and fractionation procedures for experimental purposes. *Journal of Pharmacy & Bioallied Sciences*, 12, 1 - 10.
- Akhondzadeh, S., & Maleki, J. (2007). Herbal medicines in the treatment of psychiatric and neurological disorders. *Iranian Journal of Psychiatry*, 1, 1-11.
- Amsterdam, J., Li, Y., Soeller, I., Rockwell, K., Mao, J., & Shults, J. (2009). A randomized, double-blind, placebo-controlled trial of oral *matricaria recutita* (chamomile) extract therapy for generalized anxiety disorder. *Journal of Clinical Psychopharmacology*, 29, 378-382.
- Amsterdam, J., Yao, Y., Mao, J., Soeller, I., Rockwell, K., & Shults, J. (2009). Randomized, double-blind, placebo-controlled trial of *cimicifuga racemosa* (black cohosh) in women with anxiety disorder due to menopause. *Journal of Clinical Psychopharmacology*, 29, 478-483.
- Azimipour, A., Loripoor, M., & Sadeghi, T. (2017). The effect of black cohosh (*cimicifuga racemosa*) on menopausal symptoms: A randomized clinical trial. *Journal of Rafsanjan University of Medical Sciences*, 16, 715-726.
- Bakhshaei, S. (2017). Phyto-pharmacological effect of nine medicinal plants as a traditional treatment on depression. *Journal of Applied Pharmacy*, 9, 1-5.
- Ben-Eliezer, D., & Yechiam, E. (2016). *Hypericum perforatum* as a cognitive enhancer in rodents: A meta-analysis. *Scientific Reports*, 6.
- Bhattacharya, S., & Ghosal, S. (1998). Anxiolytic activity of a standardized extract of *Bacopa monniera*: an experimental study. *Phytomedicine : International Journal of Phytotherapy and Phytopharmacology*, 5 2, 77-82 .
- Bradwejn, J., Zhou, Y., Koszycki, D., & Shlik, J. (2000). A double-blind, placebo-controlled study on the effects of Gotu Kola (*Centella asiatica*) on acoustic startle response in healthy subjects. *Journal of Clinical Psychopharmacology*, 20 6, 680-684.
- Brown, J., Del Pozzi, A. T., & Hicks-Little, C. (2019). Anxiety disorders and exercise: The role for health and fitness professionals. *Strength & Conditioning Journal*, 41(5), 41–47.
- Brugués, A. O. (2011). Cognitive-behavioural treatment of musical performance anxiety. *Medical Problems of Performing Artists*, 26(3), 123-128.
- Brugués, A. O. (2011). Interventions for music performance anxiety: results from a systematic literature review. *Medical Problems of Performing Artists*, 26(3), 123-128.
- Chavanne, A. V., & Robinson, O. J. (2021). The overlapping neurobiology of induced and pathological anxiety: A meta-analysis of functional neural activation. *The American Journal of Psychiatry*, 178(2), 156–164.
- De Oliveira, D. F., Martins, J. A., & Oliveira, C. R. (2022). Pharmacological aspects of *Citrus aurantium* (Rutaceae) in anxiety disorders: An integrative review. *Brazilian Journal of Natural Sciences*, 4(3), Article e1532022.
- Dutt, V., Dhar, V. J., & Sharma, A. (2010). Antianxiety activity of *Gelsemium sempervirens*. *Pharmaceutical Biology*, 48(10), 1091–1096.
- El-Alfy, A., Manlimos, K., Patel, N., Kendrek, J., & Abourashed, E. (2017). Phytopharmacological Evaluation of Chamomile (*Matricaria recutita*) for Indirect Modulation of the Endocannabinoid System. *The FASEB Journal*, 31(1), lb580-lb580.
- Emilien, G., Dinan, T., Lepola, U. M., & Durlach, C. (2002). Normal and pathological anxiety. In G. Emilien, T. Dinan, U. M. Lepola, & C. Durlach (Eds.), *Anxiety Disorders: Pathophysiology and Pharmacological Treatment* (pp. 1–30)
- Enbom, E., Le, M., Oesterich, L., Rutgers, J., & French, S. (2014). Mechanism of hepatotoxicity due to black cohosh (*Cimicifuga racemosa*): histological, immunohistochemical and electron microscopy analysis of two liver biopsies with clinical correlation. *Experimental and Molecular Pathology*, 96 3, 279-83.
- Fateh, A., Mohamed, Z., Chik, Z., Alsalahi, A., Zain, S., & Alshawsh, M. (2019). Mutagenicity and genotoxicity effects of *Verbena officinalis* leaves extract in Sprague-Dawley Rats. *Journal of Ethnopharmacology*, 235, 88-99.
- Frattaruolo, L., Carullo, G., Brindisi, M., Mazzotta, S., Bellissimo, L., Rago, V., Curcio, R., Dolce, V., Aiello, F., & Cappello, A. R. (2019). Antioxidant and anti-inflammatory activities of flavanones from *Glycyrrhiza glabra* L. (licorice) leaf phytocomplexes: Identification of licoflavanone as a modulator of NF- κ B/MAPK pathway. *Antioxidants*, 8(6), Article 186.
- Ghaderi, A., Asbaghi, O., Reiner, Ž., Kolahdooz, F., Amirani, E., Mirzaei, H., Banafshe, H., Dana, P., & Asemi, Z. (2020). The effects of saffron (*Crocus sativus* L.) on mental health parameters and C-reactive protein: A meta-analysis of randomized clinical trials. *Complementary Therapies in Medicine*, 48, 102250.
- Ghajar, A., Neishabouri, S. M., Velayati, N., Jahangard, L., Matinnia, N., Haghghi, M., Ghaleiha, A., Afarideh, M., Salimi, S., Meysamie, A., & Akhondzadeh, S. (2017). *Crocus sativus* L. versus citalopram in the treatment of major depressive disorder with anxious distress: A double-blind, controlled clinical trial. *Pharmacopsychiatry*, 50(4), 152–160.
- Isberg, R.S. (1984). Emergency Care of Anxious Patients. In: Bassuk, E.L., Birk, A.W. (eds) *Emergency Psychiatry. Critical Issues in Psychiatry*. Springer, Boston, MA.
- Ivanova Stojcheva, E., & Quintela, J. C. (2022). The effectiveness of *Rhodiola rosea* L. preparations in alleviating various aspects of life-stress symptoms and stress-induced conditions—Encouraging clinical evidence. *Molecules*, 27(12), Article 3902.
- Janda, K., Wojtkowska, K., Jakubczyk, K., Antoniewicz, J., & Skonieczna-Żydecka, K. (2020). *Passiflora incarnata* in neuropsychiatric disorders—A systematic review. *Nutrients*, 12(12), Article 3894.

- Joukar, S., Ghasemipour-Afshar, E., Sheibani, M., Naghsh, N., & Bashiri, A. (2013). Protective effects of saffron (*Crocus sativus*) against lethal ventricular arrhythmias induced by heart reperfusion in rat: A potential anti-arrhythmic agent. *Pharmaceutical Biology*, 51, 836-843.
- Keegan, A., Stough, C., Paris, D., Luis, C., Abdullah, L., Ait-Ghezala, G., Crawford, F., & Mullan, M. (2023). Bacopa monnieri supplementation has no effect on serum brain-derived neurotrophic factor levels but beneficially modulates nuclear factor kappa B and cyclic AMP response element-binding protein levels in healthy elderly subjects. *Journal of Clinical and Translational Research*, 9, 50-58.
- Kenny, D. T. (2011). *The psychology of music performance anxiety*. Oxford University Press.
- Khalsa, S. B. S., Shorter, S. M., Cope, S., Wyshak, G., & Sklar, E. (2009). Yoga ameliorates performance anxiety and mood disturbance in young professional musicians. *Applied Psychophysiology and Biofeedback*, 34(4), 279-289.
- Khan, A., Khan, A., & Ahmed, T. (2016). Anticonvulsant, anxiolytic, and sedative activities of verbena officinalis. *Frontiers in Pharmacology*, 7. <https://www.frontiersin.org/journals/pharmacology/articles/10.3389/fphar.2016.00499/full>
- Krippendorff, K. (2013). *Content analysis: An introduction to its methodology*. SAGE Publications.
- Kyrou, I., Christou, A., Panagiotakos, D., Stefanaki, C., Skenderi, K., Katsana, K., & Tsigos, C. (2017). Effects of a hops (*Humulus lupulus* L.) dry extract supplement on self-reported depression, anxiety, and stress levels in apparently healthy young adults: A randomized, placebo-controlled, double-blind, crossover pilot study. *Hormones*, 16(2), 171-180.
- Lai, S., Yu, M., Yuen, W., & Chang, R. (2006). Novel neuroprotective effects of the aqueous extracts from *Verbena officinalis* Linn. *Neuropharmacology*, 50, 641-650.
- Lakhan, S., & Vieira, K. (2010). Nutritional and herbal supplements for anxiety and anxiety-related disorders: systematic review. *Nutrition Journal*, 9, 42.
- Limanaqi, F., Biagioni, F., Busceti, C., Polzella, M., Fabrizi, C., & Fornai, F. (2020). Potential antidepressant effects of scutellaria baicalensis, *Hericium erinaceus* and *Rhodiola rosea*. *Antioxidants*, 9(3), 234.
- Mazidi, M., Shemshian, M., Mousavi, S., Norouzy, A., Kermani, T., Moghiman, T., Sadeghi, A., Mokhber, N., Ghayour-Mobarhan, M., & Ferns, G. (2016). A double-blind, randomized and placebo-controlled trial of Saffron (*Crocus sativus* L.) in the treatment of anxiety and depression. *Journal of Complementary and Integrative Medicine*, 13, 195-199.
- Memarzia, A., Khazdair, M. R., Behrouz, S., Gholamezhad, Z., Jafarnejhad, M., Saadat, S., & Boskabady, M. H. (2021). Experimental and clinical reports on anti-inflammatory, antioxidant, and immunomodulatory effects of *Curcuma longa* and curcumin: An updated and comprehensive review. *BioFactors*, 47(3), 311-350.
- McKay, D., & Blumberg, J. (2006). A Review of the bioactivity and potential health benefits of chamomile tea (*Matricaria recutita* L.). *Phytotherapy Research*, 20(7), 519-530.
- Nagel, J. J., Himle, D. P., & Papsdorf, J. (1989). Cognitive-behavioural treatment of musical performance anxiety. *Psychology of Music*, 17(1), 12-21.
- Neuendorf, K. A. (2017). *The content analysis guidebook*. SAGE Publications.
- Osborne, M. S., & Franklin, J. (2002). Cognitive therapy for performance anxiety. *Journal of Anxiety Disorders*, 16(6), 579-592.
- Ranjbar, M., Salehi, A., Rezaeizadeh, H., Zarshenas, M. M., Sadeghniaat-Haghighi, K., Mirabzadeh, M., & Firoozabadi, A. (2018). Efficacy of a combination of *Melissa officinalis* L. and *Nepeta menthoides* Boiss. & Buhse on insomnia: A triple-blind, randomized placebo-controlled clinical trial. *The Journal of Alternative and Complementary Medicine*, 24(12), 1197-1203.
- Rolland, A., Fleurentin, J., Lanhers, M.-C., Younos, C., Misslin, R., Mortier, F., & Pelt, J.-M. (1991). Behavioural effects of the American traditional plant *Eschscholzia californica*: Sedative and anxiolytic properties. *Planta Medica*, 57(3), 212-216.
- Schmid, D., Gruber, M., Woehs, F., Prinz, S., Etlstorfer, B., Prucker, C., Fuzzati, N., Kopp, B., & Moeslinger, T. (2009). Inhibition of inducible nitric oxide synthesis by *Cimicifuga racemosa* (*Actaea racemosa*, black cohosh) extracts in LPS-stimulated RAW 264.7 macrophages. *Journal of Pharmacy and Pharmacology*, 61(8), 1089-1096.
- Sebai, H., Jabri, M., Souli, A., Rtibi, K., Selmi, S., Tebourbi, O., El-Benna, J., & Sakly, M. (2014). Antidiarrheal and antioxidant activities of chamomile (*Matricaria recutita* L.) decoction extract in rats. *Journal of Ethnopharmacology*, 152 2, 327-332.
- Spahn, C., Echternach, M., Zander, M., Voltmer, E., & Richter, B. (2010). Music performance anxiety in opera singers. *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 35(4), 175-182.
- Speers, A. B., Cabey, K. A., Soumyanath, A., & Wright, K. M. (2021). Effects of *Withania somnifera* (Ashwagandha) on stress and the stress-related neuropsychiatric disorders anxiety, depression, and insomnia. *Current Neuropharmacology*, 19(9), 1468-1495.
- Stough C., Nathan P., Lloyd J., Clarke J., HU C., Downey L. & Rodgers T. (2001). The chronic effects of an extract of *Bacopa monnieri* (Brahmi) on cognitive function in healthy human subjects. *Psychopharmacology*, 156, 481-484.
- Tahmazov, E., Robert, G., Walter, M., & Lemey, C. (2021). Anxiety in depression. *European Psychiatry*, 64(S1), S691.
- Terlizzi, E., & Villarroel, M. (2020). Symptoms of Generalized Anxiety Disorder Among Adults: United States, 2019. *NCHS Data Brief*, 378, 1-8.
- Wetering, B. J. M., van den Heuvel, O. A., & Pauls, D. L. (1999). The genetics of anxiety disorders. *Acta Neuropsychiatrica*, 11(2), 63-66.
- Xu, H., Chen, G., Wu, Y., Xie, L., Tan, Z., Liu, B., Fan, H., Chen, H., Huang, G., Liu, M., & Zhou, Y. (2022). Ginsenoside Ro, an oleanolic saponin of *Panax ginseng*, exerts anti-inflammatory effect by directly inhibiting toll-like receptor 4 signaling pathway. *Journal of Ginseng Research*, 46(2), 156-166.
- Yeung, K. S., Hernandez, M., Mao, J. J., Haviland, I., & Gubili, J. (2018). Herbal medicine for depression and anxiety: A systematic review with assessment of potential psycho-oncologic relevance. *Phytotherapy Research*, 32(5), 865-891.
- Zhukov, K. (2019). Current approaches for management of music performance anxiety: An introductory overview. *Medical Problems of Performing Artists*, 34(1), 53-60.

How cite this article / Atf Biçimi

Şakalar, A., & Kazancı, R. E. (2024). An Evaluation of Herbal Approaches for Managing Performance Anxiety in Singers. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 656–669. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1560631>

Benlik Algısının Oyunculukta Dönüşümü: Beden Benlik

The Transformation of Self-Perception in Acting: The Body-Self

Yeşim ALIÇ¹ 

¹İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Yeşim ALIÇ

E-posta / E-mail : yesim.alic@istanbul.edu.tr

ÖZ

Bu çalışma, oyunculukta benlik algısının nörobilim ve Feldenkrais metodu yolu ile teorik ve uygulamanın birbirini tamamlayarak oyunculukta bir algı perspektifi sunmaktadır. Sahnedeki özgünlük ve yaratıcılığı artırmak için beden ve zihin arasındaki dinamik etkileşim incelenmektedir. Beden bir araç olarak değil, duyuşal farkındalık ve yaratıcılık kaynağı olarak ele alınmaktadır.

Araştırma, oyuncuların nörobilimsel bulgular ve Feldenkrais'in geliştirdiği bedensel farkındalık yoluyla benlik algısını nasıl oluşturduklarına odaklanmaktadır. Nörobilim, duyguların ve hareketlerin beyinde nasıl işlendiğini açıklarken, Feldenkrais metodu bu işleyişin uygulamada somut çalışma olanağı sağlar. Böylece oyuncunun ne yaptığını ve nasıl yaptığını algılayarak, mevcut alışkanlık paternlerinin ötesinde kendi potansiyellerini kullanarak daha gerçek ve organik karakter kurgulamasına olanak tanır.

Bu çalışma, Antonio Damasio'nun somatik işaretleyici hipotezi, beden haritaları ve Feldenkrais metodunun oyunculuk üzerindeki etkilerini değerlendirmek için literatür taraması ve teorik analizler yapmıştır. Nörobilim ve Feldenkrais metodunun bir arada kullanılması oyuncuların bedensel farkındalıklarını artırmalarına, alışkanlık haline gelen hareket kalıplarını dönüştürmelerine ve performanslarında daha fazla özgünlük yakalamalarına olanak tanır.

Anahtar Kelimeler: Benlik Algısı, Oyuncunun bedeni, Feldenkrais Metodu

ABSTRACT

This study presents a perspective on self-perception in acting through neuroscience and the Feldenkrais method, integrating theory and practice to enhance understanding in the field. It examines the dynamic interaction between body and mind to enhance authenticity and creativity on stage. The body is considered not merely as a tool but as a source of sensory awareness and creativity.

The research focuses on how actors develop self-perception through neuroscientific findings and bodily awareness cultivated by the Feldenkrais method. While neuroscience explains how emotions and movements are processed in the brain, the Feldenkrais method offers a concrete approach to applying this understanding in practice. This enables actors to perceive both what they do and how they do it, allowing them to go beyond habitual patterns and unlock their potential to create more genuine and organic character portrayals.

This study includes a literature review and theoretical analyses to evaluate the impact of Antonio Damasio's somatic marker hypothesis, body maps, and the Feldenkrais method on acting. The combined use of neuroscience and the Feldenkrais method allows actors to enhance their bodily awareness, transform habitual movement patterns, and achieve greater authenticity in their performances.

Keywords: Self-Perception, The Actor's Body, The Feldenkrais Method

Başvuru/Submitted : 24.10.2024

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 09.12.2024

Son Revizyon/
Last Revision Received : 17.12.2024

Kabul/Accepted : 17.12.2024

Online Yayın /
Published Online : 23.12.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

This study was conducted to address a gap in the literature concerning the connection between the actor's body and creativity from the perspective of the functioning of the nervous system. Approaching the body as a holistic entity, where the unseen emotions, sensations, thoughts, and character structure become visible, provides crucial insights into the actor's creativity. It also helps establish a solid foundation for their practice. By examining neuroscience-based theories and practices, particularly the Feldenkrais Method, this study investigates the parallel functioning between them. The focus shifts from a dualistic view that separates mind-body or inside-outside performance to a more integrated approach grounded in scientific principles, emphasizing the central role of the body in acting practices.

Through a holistic approach to the body, Kohut's (1977) concept of self and self-perception and Maslow's (1970) idea of self-actualization are explored to provide a general framework. This perspective emphasizes the embodiment of the self and highlights the importance of approaching the body from different angles. The study underscores that the actor's creativity is rooted in their self, making the awareness and understanding of the self essential.

To examine the layers that constitute the self, the study discusses the layers of consciousness that are the objects of attention and awareness. It highlights the importance of conscious attention as a critical component of creativity, focusing on its significance in the actor's process of creating more impactful, authentic, and profound performances.

Damasio (1994, 2000), a leading figure in neuroscience, argues that the self forms through the interaction of the body, brain, and environment, with the body playing a central role in emotion, sensation, thought, and behavior. He elucidates how communication between the body and brain shapes the self within the framework of the nervous system, shedding light on the body as more than just a moving entity but a receiver of sensory information that is integral to the formation of self-consciousness. The notion of the "feeling of knowing," activated by the body's receptors and noticed through conscious attention, emphasizes the importance of sensory information in creating original and creative characters for actors.

Concepts such as body maps, somatic markers, and the "as-if body loop" are crucial for understanding how neurological processes inform the actor's answers to the question of "how." Body maps are not merely schemas for movement or muscle activation but represent neural pathways that form behaviors through multisensory input. The central role of the sensory-motor system is highlighted. It is further noted that the sense of self is recorded in these maps, drawing attention to how the self becomes embodied through a scientific lens. In this way, the study examines the operation of habitual body maps in the light of neuroscience and their influence on the actor's practice.

The Feldenkrais Method, which approaches the self holistically and emphasizes the sensory-motor system, is investigated as a system that accesses body maps and reorganizes habitual patterns through developmental movement processes. Feldenkrais argues that the greatest obstacle to creativity is habitual patterns, which are body maps formed through neural pathways. He highlights how emotions, sensations, thoughts, and movements are intertwined, forming habitual records of actions and behaviors that are stored in the brain, thus fixing sensory-motor systems and limiting potential. The restriction of potential through habitual body maps also limits the self. Thus, concepts like self-awareness, self-perception, and self-actualization are shown to be equivalent to the utilization of one's potential. Feldenkrais' concept of the "self-image," which he defines as the perception of the self, is argued to be self-perception. This study focuses not on an exhaustive examination of the Feldenkrais Method but on its relevance to creativity from the perspective of neural connections, sensation, and movement.

The study also explores the parallels between Stanislavski's system of physical actions, which starts from movement, and the Feldenkrais Method, which uses movement as a tool to go beyond habitual body maps to reach potential.

In conclusion, the study reveals the connection between body and self and how this relationship affects the actor's creativity from both neuroscience and practical perspectives. The body is found not to be an object but the foundation of self, where information from sensory receptors, directed by consciousness, and the importance of sensory feedback are highlighted. Thus, the actor's bodywork is not merely about repeating movements or enhancing flexibility but about establishing the connection between sensory feedback and movement to unlock creativity and the potential of the self. As the actor investigates their own self, they also construct the self of the character they create. The key to avoiding the repetition of habitual patterns lies in first discovering one's own body-self/potential. Expanding the actor's potential enhances their creativity and ability to make choices, enabling the creation of new and unique selves for every character.

Giriş

Benlik algısı, bireyin dünyayı algılama ve deneyimleme biçimini belirleyen temel yapı taşlarından biridir. Psikanalitik kuramcılar, özellikle Heinz Kohut gibi isimler, benlik algısını kişiliğin merkezi olarak tanımlamışlardır (Kohut, 1977). Oyunculuk gibi benlik algısının yoğun bir şekilde kullanıldığı bir sanat dalında, oyuncular, hem kendi benliklerini hem de canlandırdıkları karakterlerin benlik yapılarını analiz ederek, kurguladığı karakter arasında bir köprü kurmasını gerektirir.

Oyunculuk, bireyin duygusal ve bilişsel kaynaklarını yoğun bir şekilde kullanarak, bir başkasının benliğini kurulumasını ve bu süreçte kendi benlik algısını dönüştürmesini içerir. Cooley'nin (1968) belirttiği üzere, benlik "ben" anlamına gelirken, sahnede bu benlik, karakterin benliğini yaratmada kaynaklık eder. Bu süreç, oyuncunun kendi yaşam ve duygusal deneyimleriyle şekillenir. Hopkins ve Klein (1993), benlik algısının çocukluk çağı deneyimleriyle şekillendiğini, bu nedenle oyuncuların, karakterlerinin geçmişlerini anlamak için kendi geçmişlerinden faydalanabileceğini öne sürmüşlerdir.

Benlik, öğrenilenler, deneyim ve tecrübelerle şekillenir. Bu şekillenme, sosyolojik, psikolojik ve biyolojik katmanlar ile bir bütünlük olarak değerlendirilir. Oyuncunun bir birey olarak kendi karakterini oluşturan bu katmanlar, aynı zamanda üzerinde çalıştığı ve yarattığı karakterin katmanlarının analizi için de gereklidir. Bu analiz, bütün ve derinlikli bir karakter yaratımının özünde yatar. Bu süreç oyuncunun sadece karakterin geçmişine ve motivasyonlarına olan bakış açısını değil, aynı zamanda kendi deneyimleriyle karakter arasında kurduğu bağı da içerir ve izleyicinin sahneye olan etkileşimini artırır.

Bu anlayış, benlik mitine metafizik anlayış değil, organizmanın işleyiş süreçlerine ve çevresiyle etkileşimine, bilinç ve dikkat yoluyla anda var olmasını ve benliğin somutlaşmasını sağlar. Başka bir deyişle benliğin somutlaşması, görünmeyen görünür kılınması, beden-benlik olarak somutlaşmasıdır.

Bir karakterin yaratım aşamasında nereden başlanmalı? Beden mi yoksa zihin/düşünce mi? Duygu mu, replik mi? İçten dışa mı, dıştan içe mi?

Düalistik bakış açısının bir sonucu olarak, zihin/beden – iç/dış ayrımlarının doğal işleyişte sorunlu olduğu nörobilim alanında ispatlanmıştır. Bu süreç doğrusal olmaktan ziyade eşzamanlıdır. Nörobilimci Antonio Damasio (1994), benlik algısında beden-zihin-çevre temelli duyumlar duygular, hareket, düşünce ve hisler arasında kurduğu ilişki sinir bilim ve fizyolojik anlamda açıklığa kavuşur. Bu tanımlar, duygu ve hisleri metafizik bir anlayıştan çıkartarak, somut ve bilimsel temellere oturtur.

Stanislavski'nin içinde insan ruhu olan, yaşayan insan - gerçeklik kavramlarına ulaşmak isteği, önce oyuncunun sonra kurguladığı karakterin benliğine ulaşmasına işaret eder. Stanislavski, benliğin bu organik işleyişine ulaşmak için hareketten ve bedenden yola çıkarak fiziksel eylemler kuralını önermiştir. Feldenkrais ise benliğin fizyolojik yapısı olarak duygusal bağlantıların beyindeki haritalarına ulaşma yaklaşımı için hareketi merkeze alır. Böylece Feldenkrais metodunun oyuncunun benliğine, alışkanlıkların ötesinde potansiyeline ulaşma yaklaşımı, oyuncunun kurgulayacağı karakterlerde kendini tekrar etmeden organik ve gerçekliğe temellenen bir yaratıcılığa katkıda bulunur.

Benlik Algısının Tanımı ve Önemi

“İnsan, insan olmak hususunda bir anlatıya giriştiğinde irdeleneceği hep kendisi olacaktır. Bu kendini anlatma, anlatanın hem içeriğinde hem de biçiminde içkindir. Hiçbir özgün kuram ötekenden çıkmaz. Her şey kendinin kuramıdır. Öteki, ancak bir ilişki sürecinde, ötekinde kendini bulmak ve oluşturmak içindir” (Jung, 2015, s. 7). Jung'a göre özgünlük benliğin irdelenmesidir.

Benlik algısı, bireyin özünü nasıl algıladığını ve tanımladığını belirleyen bilişsel bir süreçtir. Kohut (1977) benlik algısını, kişiliğin merkezi, algı ve biliş süreçlerinin düzenleyicisi olarak tanımlar. Benlik, bir oyuncunun sahne üzerindeki mevcudiyeti ve karakteri yorumlayışı açısından büyük önem taşır. Oyunculuk, yalnızca bir karakterin dışsal özelliklerini değil, onun içsel dünyasını, yaşanan deneyimleriyle oluşmuş benliğini, bedende görünen davranışlarıyla kurgular ve sahneye yansıtır. Bir başka deyişle kendi algı-eylem alışkanlık işleyişlerinin fark edilmesi karakterin yaratılması için temeldir. Alışkanlık kalıplarının dışında mevcut olan ancak kullanılmayan algı-eylem olanaklarıyla potansiyelini kullanabilir ve kendini gerçekleştirir. Aksi halde kendini tekrar eden basmakalıp bir hale gelmesi kaçınılmazdır. Karakter benlik ile, benlik ise psikolojik, duygusal, sosyolojik ve fiziksel boyutlarıyla katmanlanır. Bu süreç, oyuncunun kendi benlik algısı ile olan ilişkisini yeniden tanımlamasını gerektirir.

Maslow kendini gerçekleştiren kişilerin ortak özelliklerinden bazılarını şöyle sıralar, “Gerçeği doğru algılama, özgür ve demokratik olma, esprili olma ve yaratıcılık. Algı ile başlayan bu sürecin diğer koşulları da yerine getirerek nesnel bir hal alması (objektivasyona uğraması) ise yaratıcılık olarak tanımlanabilir; hem sanatçı için hem de alıcı için kendini gerçekleştirmenin hiç olmazsa bir yaşantı için sonuna gelmiş olması şeklinde anlamlandırılır. Bir sanatçının temel

amacı da, hissettiği duygu ve heyecanları, ürünü ile başkalarına (potansiyel alıcılara) da aktarmak ve bu yolla duygularını heyecanlarını paylaşmaktır” (Erinç, 2011, s. 33).

Kendini gerçekleştirme benlik algısı ile yakından ilişkilidir. Benlik algısı, bireyin kendini nasıl gördüğü, dünyayı nasıl algıladığı ve başkalarıyla olan etkileşimleri ile şekillenir. Maslow (1970), ihtiyaçlar hiyerarşisinde algı ve algıya duyulan ihtiyaca vurgu yapar. İnsanın bulunduğu ortama ve koşullara adapte olabilmek, yaşama uyum sağlama ihtiyacı hissetmesi, tutarlı, mantıklı ve ayakları yere basan bir referans noktasına, başka bir deyişle benlik algısına ihtiyaç duyar. Kendini gerçekleştirme, oyuncunun kendi benliği ve karakterin benliği arasındaki ilişkiyi güçlendirir.

Kendini Tanıma, Farkındalık, Kendini Gerçekleştirme ve Yaratıcılık

“Birçok insan “kendini tanımayı” bilinç düzeyindeki ego kişiliğinin bilgisi ile karıştırır. Biraz ego bilincine sahip herkes kendisini tanıdığından emindir. Ama ego sadece kendi içeriğini bilir, bilinçdışını ve onun içeriğini bilmez. İnsanlar kendilerini tanıma derecelerini çevrelerindeki ortalama bir insanın kendisini tanıma oranı ile değerlendirirler, büyük ölçüde kendilerinden gizlenmiş olan asıl ruhsal gerçeklerle değerlendirmezler. Bu bakımdan, ruh fizyolojik ve anatomik yapısı ile ortalama insanın aslında hakkında pek az şey bildiği bedeni gibi davranır. Onun içinde yaşadığı ve onunla birlikte hareket ettiği halde, sıradan bir insan için bedeninin büyük bölümü hemen hemen tümüyle bilinmeyen bir şeydir. Bilinmeyen ama var olan tüm şeyler bir yana, insana bedeni hakkında “bilinen şeyleri tanıtmak için özel bir bilimsel bilgi gerekir” (Jung, 1999, s. 37).

Kendini tanıma, farkındalık ve kendini gerçekleştirme, nesnel bir bilgi değildir. Farkındalık hem içsel hem de dışsal uyaranlara bilincin/dikkatin yönlendirilmesi ile kendini tanımanın anahtarıdır. Oyuncunun sahnede yaratıcı olması, kendi bedenini, duysal ve davranış paternleriyle, ses, nefes ve düşünce arasındaki ilişkinin farkındalığı ile temellenir. Brook (1993), oyuncu için "duysal farkındalık" kavramını özellikle vurgular. Oyuncunun yaratıcılığı için bedensel hassasiyet ve dikkatin oyunculuk deneyiminin özünü oluşturduğunu savunur.

“Kendini tanımak bireysel gerçekleri bilmek olduğuna göre, teoriler bize bu konuda fazla yardımcı olamazlar” (Jung, 1999). Jung’un da değindiği gibi kendini tanıma, teorilerden ziyade bireyin kendi düşüncelerinin, duygularının, motivasyonlarının ve davranışlarının farkına varması sürecidir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta farkındalığın prova sürecinde deneyimlenmesi ve bir performans haline gelmesidir. Böylece farkındalık, oyuncunun yaratıcı sürecinin merkezinde yer alır. Stanislavski (1936), tüm çalışmalarını oyuncunun kendini tanıması ile başlatır.

Oyunculukta duysal farkındalığın ancak bilinçli dikkat ile sağlanabilir. Spontane akış, verili koşula uygun cevapları ancak alışkanlık kalıplarının fark edilmesi ve çeşitlendirilmesi yoluyla mümkün olur. Farkındalık, oyuncunun sahnede karşılaştığı duruma ve diğer oyuncuların tepkilerine, verili koşula adaptif cevaplar verebilmesini ve yaratıcı bir var oluş sergilemesini sağlar.

Oyuncunun yaratıcılığı, hem bireysel deneyimlerinden hem de çevresel uyaranlara açık olmasından beslenir. Bu bağlamda yaratıcılık, sabit bir beceri değil, sürekli gelişen ve kendini yeniden üreten bir süreçtir. Oyuncu, sahne üzerinde kendini gerçekleştirme yoluyla, karaktere dair özgün ve derin bir anlam yaratır. Stanislavski (1936) bu süreci "dışsal ve içsel eylem" arasındaki diyalog olarak tanımlar; oyuncunun bedeninin ve zihninin bütünlüğünde karakterin içsel dünyasının ifade edilmesini vurgular.

Dikkat Bilinç ve Benliğin Katmanları

Bilincin farklı seviyeleri üzerinde yapılan çalışmalar, bedensel farkındalığın ve benlik algısının katmanlarını incelemiştir. Fenomenal bilinç, reflektif (erişim) bilinç ve öz-farkındalık (benlik farkındalığı) gibi kavramlar birbirinden ayrılmıştır (Block, 2001). Bu ayrımlar, insan deneyimlerinin farklı bilinç düzeylerinde nasıl şekillendiğini anlamaya yönelik önemli bir yaklaşımı temsil eder. Özellikle oyunculuk ve performans sanatı bağlamında, bu bilinç düzeyleri;

1. Fenomenal Bilinç ve Dikkat: Fenomenal bilinç, en basit ve saf haliyle öznel deneyimi ifade eder, duysal algıların saf ve işlenmemiş hali olarak tanımlanabilir. Örneğin bir görsel duyum, hissedilen saf deneyimdir. Bir form ya da rengin deneyimidir. Bu bilinç düzeyinde, duysal girdiler henüz kavramsallaştırılmamış, kategorize edilmemiş veya dilsel olarak ifade edilmemiştir. Stanislavski’nin dikkat kavramı ile ilişkilendirildiğinde, oyuncunun sahnedeki varlığı bu saf farkındalıkla başlar. Oyuncu, bedenini ve çevresini bu saf fenomenal düzeyde hisseder ve henüz eyleme dökmeden önce farkına varır. Bu, dikkat ve farkındalığın ilk adımıdır.
2. Reflektif Bilinç ve Erişim Bilinci: Reflektif bilinç, fenomenal bilincin bir adım ötesine geçerek öznel deneyimlerin kavramsallaştırıldığı, kategorize edildiği ve raporlanabildiği bilinç durumudur. Bu bilinç düzeyinde, birey içsel olarak algıladığı deneyimi yorumlayabilir, adlandırabilir ve eyleme dökülebilir. Reflektif bilinç aynı zamanda “erişim bilinci” olarak da adlandırılır, çünkü bilişsel sistemlere ve davranışı yönlendiren dışsal sistemlere erişim sağlar (Block, 2001). Bu noktada, oyuncunun sahnede bir hareketi gerçekleştirmeden önce bu hareketin

arkasındaki niyeti belirlemesi reflektif bilinç ile mümkündür. Oyuncu, fenomenal düzeyde fark ettiği duygusal deneyimlerini, reflektif düzeyde bir amaca yönlendirerek sahnede anlamlı bir eyleme dönüştürür.

3. Benlik Farkındalığı ve Oyunculuk: Benlik farkındalığı, reflektif bilincin bir türü olarak kabul edilir ancak bu bağlamda özellikle oyuncunun kendi bedeni ve varlığı ile olan ilişkisinde önemli bir rol oynar. Öz-farkındalık, bireyin kendi düşüncelerini, duygularını ve eylemlerini fark etmesi anlamına gelir. Oyunculukta, bu farkındalık bedensel hareketlerin, jestlerin ve duygusal tepkilerin bilinçli olarak farkına varılmasını içerir. Ancak bu farkındalık, yalnızca içsel deneyimin fark edilmesi değil, aynı zamanda bu deneyimlerin sahnedeki performansa dönüştürülmesi sürecini de içerir.

Farkındalık için önce fenomenal bilincin farkında olunması, ardından reflektif bilince geçiş yapılması gerekir. Bu süreç, oyuncunun bedeni ve zihni arasında bir köprü kurar.

Bilinç kavramının fenomenal ve reflektif boyutları, oyuncunun dikkatini nasıl yönlendirdiğini ve benlik algısının nasıl şekillendirdiğini anlamamıza yardımcı olur. Oyuncunun bedensel hareketlerinin ve duygusal tepkilerinin farkında olması, önce fenomenal bilinçle başlar. Ardından reflektif bilince geçerek sahnede anlamlı bir eyleme dönüşür.

Nörolojik Bağlamda Benlik-Beden-Oyuncu İlişkisi

Antonio Damasio, benlik kavramını, bir nesneyi bilme eylemiyle bağlantılı olarak tanımlar ve bu sürecin, organizmanın ilişkiyi deneyimleme sırasında beynin sürekli olarak yeni bilgi üretmesiyle ortaya çıktığını belirtir. Ona göre benlik hissi, organizmanın aslında hiçbir zaman sormadığı şu soruya verilen ilk yanıtıdır: "Şu anda ortaya çıkan bu zihinsel kalıplar kime aittir?" Bu sorunun yanıtı, bu kalıpların bireyin fizyopsikososyal katmanlarıyla oluşan otobiyografik benliğe ait olduğu ve bu aidiyetin kişiye özel olduğudur (Damasio, 2000).

"Geleneksel benlik kavramımız, kimlik fikriyle bağlantılıdır ve bir kişiyi karakterize eden benzersiz gerçeklerin ve varoluş biçimlerinin geçici olmayan bir koleksiyonuna karşılık gelir. Bu varlık için kullandığım terim otobiyografik benliktir. Otobiyografik benlik, bir organizmanın yaşamının en değişmez özelliklerinin bilinmesinde çekirdek bilincin yer aldığı durumların sistematize edilmiş anılarına dayanır - kiminle doğduğunuz, nerede, "ne zaman, hoşlandığınızı ve hoşlanmadığınızı, bir soruna veya çatışmaya genellikle nasıl tepki verdiğiniz, adınız vb." (Damasio, 1994, s. 19).

Böylece oyunculukta kullanılan imgeler sadece o kişinin otobiyografik benliğine aittir.

Benlik, İmgeler ve Bilmenin Hissi

Damasio'ya göre bilme hissi, duygusal bir deneyime, örneğin; görme, duyma, ya da dokunmaya yönelik hislerin temelidir. Bu his, yalnızca bireyin bir nesneyi algılaması sırasında değil, aynı zamanda bu algının zihinsel bir imgesinin oluşması sırasında da ortaya çıkar. Bu durumda, benliğin bedende ve bilinçte somutlaşması, bireye özel olan "bilme hissi" imgelerin ortaya çıkmasıyla ilişkilidir. Damasio'ya göre, bu hissiyat, "görme, duyma ya da dokunma" anlarında meydana gelenlerin hissi olarak bilinci başlatır ve bu hissiyat, duygusal imgeleri bireye özel olarak işaretler (Damasio, 2000).

Damasio'nun somatik belirteç hipotezi, benlik kavramının anlaşılmasında ve özellikle de prova sürecinde oldukça faydalı olabilir. Bu hipotez, beden hali, his ve imgenin nasıl bir araya gelerek bir tür somut bellek izi oluşturduğunu açıklar. Somatik belirteçler, belirli bir hatırlanan imgeyi, algısal imgelerle ve beden hissiyle ilişkilendiren nörolojik kalıplardır. Damasio, bu durumu "gelecekteki olumsuz bir sonucu düşünürken yaşanan hoş olmayan bir bağırsak hissi" (Damasio, 1994, s. 173) olarak açıklar.

Stanislavski (1989) otantik ve yaşayan insan vurgusuyla, özgünlüğe ulaşmanın yolunu ilerleyen yıllarında bedeni merkeze alarak fiziksel eylemler kuramıyla geliştirmiştir. Burada önemli nokta bedenin yalnızca harekete geçen parçalarına indirgenmiş bir devinen olarak düşünülmemesidir. Aksine, görünmeyen benliğin ve duyguların, bedende ve eylemde somutlaşmasıdır. "Beden, duygular için ya doğrudan ya da beyindeki somatosensoryel yapılarıdaki temsili yoluyla ana sahnedir" (Damasio, 2000, s. 287) vurgusuyla bedeni merkeze alır. Benliği oluşturan psikolojik, sosyolojik ve fiziksel boyutların bedende görünür hâle gelmesi, benliğin bedende somutlaşmasıdır. Böylece anlamlı eylem; psikolojik, sosyolojik ve fiziksel boyutlarıyla iç içe geçen, bütünlüklü ve anlamlı eylemdir.

Anlamlı eylem, tüm boyutlarıyla yaşayan insanın bir benliğin somutlaşmasıdır. Damasio'nun "Bu üç olgu -duygu, his, bilinç- hakkında kaçınılmaz ve dikkat çekici gerçek, onların bedenle ilişkisidir" (Damasio, 2000, s. 284) sözleriyle, bedenin benlik, duygular ve bilinç için nörolojik temellerine dikkat çeker.

Sanki Beden İmgelem

Damasio'nun (1994) "sanki beden döngüsü" adını verdiği mekanizma, , duygular, "sanki" bedene ilişkin değişikliklerden kaynaklanmış gibi, beynin duygusal beden haritaları içinde ortaya çıkar. Karanlıkta kapının arkasında duran

elbise askısını, orada biri varmış zannederek korkmak, geri çekilmek imgelem ve 'sanki beden döngüsü'ne verilebilecek basit ve açıklayıcı bir örnektir. Görülen karartı bir imgedir ve bedende değişikliklere sebep olarak anlamlandırılır ve davranışta değişiklik yaratır. Eğer sorusuyla kurulan imgelem de bedende değişiklik yaratır ancak bu değişiklik duylardan gelen 'sanki' durumuna verilen cevaptır. Bu cevap ise oyuncunun davranışıyla bedende görünür olan bilinçli ya da bilinçdışı deneyimlerini, benliğini ifade eder. Bu deneyimlerin ışığında niyetler, duyumlar ve hislerle aslında bedende görünür olan benliğini harekete geçirir. Bu süreçte, Stanislavski'nin anlamlı eyleme ve sahnede yaşayan insanı yaratımda temel olarak geliştirdiği fiziksel eylemler kuramında öne çıkan beden, bir benliğin yansımasıdır. Bir başka deyişle beden ve niyet ilişkisi üzerinden kurulan anlamlı eylem, benliğin bedende, beden-benlikte somutlaşmasıdır. Bununla birlikte Damasio (2000, s. 281) duyguların da beynin duyuşsal beden haritalarında ortaya çıktığı "sanki" vücut döngüsü ile aktifleşebildiğini savunur. Oyuncunun bedeni, duyguları ve fizyolojik olarak imgelemi oluşturan öznel bilinci arasındaki ilişkiyi deneyimlemeyi, modellemeyi ve yeniden modellemeyi öğrendiği süreçler nörolojik olarak konumlandırılır.

Bu açıdan, Damasio'nun (1994) zihin-beden-çevre ilişkisine dair özellikle imgenin oluşumu açıklamalarıyla, Stanislavski'nin fiziksel eylemler kuramı ile birleşerek, oyuncunun bedenini ve duygularını bütünsel bir biçimde anlamasına katkıda bulunur. Zihin gerçek ve hayal arasındaki farkı bilmez, sadece verilen koşulu beden benliğinde harekete geçirir. Böylece imgelem duyuşsal girdileri ile değerlendirildiğinde sanki beden döngüsü devreye girer. Sonuç olarak, oyunculukta zihnin dâhil olduğu verili koşullardaki niyetlerin, önceki deneyimler temelinde bedende somutlaşan duyu ve hislerle benliğin somutlaşması, Damasio'nun modelinde ortaya koyduğu "sanki beden döngüsü", evrensel bir işleyiş olmakla birlikte her bireyde psikososyofiziksel varlığı çerçevesinde farklıdır. Bir oyun metninde karakter gerçekten yoktur. Ancak onu kurgulamak ve olmayan bir karakteri yaratmak, var olan değil, var olduğu varsayılan bir imgelem olduğundan sanki beden döngüsü modeli ile uyumludur. Bu bağlamda sanki beden döngüsü, sanki benliğe dönüşür. Sanki beden, oyuncunun deneyimleri ve yaşayan bedeninin duyuşsal-hareket, duyuşsal ve davranışlarının beyinde nörolojik haritaları olarak özgün benliğinde temellenir. Bu yolla oyuncu var olan beden-benlik kaynağından yeni bir beden-benlik kurgular.

Bedende deneyimlemek "sözsüz bir bilgi" ile başlar (Damasio, 1999, s.168). Bu bilgi, imgenin ya da gerçek koşulun duyuşsal organizasyonudur.

Duyum ve Hareket İşleyişi

Duyum ve Motor becerilerin öğrenilmesi, bireyin bedeniyle ilgili farkındalığını artırarak hareketin sonuçlarını önceden tahmin etmesine dayanır (Carpenter, 1990). Walter J. Freeman'a göre beyin, yaklaşan eylemleri hedefe yönelik yapılandırırken prefference mekanizmasını devreye sokar. Bu süreç, duyuşsal korteksi harekete hazırlayarak, bireyin eylemlerin duyuşsal sonuçlarını öngörmesini sağlar ve dikkatin yönlendirilmesinde önemli bir rol oynar (Duyuşsal korteks, kaslar ve eklemelerden gelen geri bildirimlerle bu tahminleri doğrular ve bu süreç, iç algı alıcıları olan intresepsiyon, propriosepsiyon ve dış algı alıcıları ekstrosepsiyon yoluyla bedensel farkındalığı destekler. Farkındalık bu alıcılardan gelen ve beyne ulaşan bilgilerdir.

Prefference tamamen beynin içsel bir süreci olarak gelecekteki olası olayları hayal etmemizi sağlar. Freeman, bu mekanizmanın algı ve kasıtlı eylemlerin temelini oluşturduğunu belirtir (Freeman, 2000). Ancak, oyuncunun duyuşsal geri bildirimleri alışkanlık haline gelmiş nöral yollarla sınırlı kalırsa, performans tekrar eden bir döngüye girebilir. Bu noktada, oyuncunun duyuşsal bildirimlere dikkatini yoğunlaştırması gerekir. Doğru oynama hedefiyle yola çıkan oyuncuda hedefin duyuşsal geri bildirimi mevcut olmadığından bedende kasılma ve gerilimler ortaya çıkar. Kasları esnetmek ise işlevsiz kalacaktır. Zira bu gerilim, kası sertliğinden değil niyet ile duyuşsal geri bildirim alışılmış eşleşmemesinden kaynaklanır (Feldenkrais, 2005). Oyuncu, alışılmış hareketleri tekrarlamak yerine, duyuşsal farkındalığını artırmalı ve nöral haritalarını yeniden inşa etmelidir. Bu süreç, yaratıcılığın ve yeni karakterlere geçişin yolunu açar.

Feldenkrais Metodu ve Benlik Algısı

Benlik imgemize uygun hareket ediyoruz. Sırayla her eylemimizi yöneten bu benlik imgesi, değişen derecelerde üç fonksiyona bağlıdır: kalıtım, eğitim ve kendi kendine eğitim. (Feldenkrais, 1990).

İrade kullanımına, bilişsel başarıya ve standartlaştırılmış içeriğe odaklanan ve dışsal amaçlara yönelik öğrenme, bireyin ilgi alanlarını ve motivasyonlarını baltalayabilir ve öğrenme ile kişisel gelişimin entegrasyonunu engelleyebilir. Feldenkrais, dünyada daha bütünsel şekillerde işlev görme ve alışkanlıkla sınırlanmış kullanımdan mevcut potansiyele ulaşmayı hedefledi. Kas-iskelet ve nörolojik kalıpların, duyu, düşünce, duyum ve hareket-davranış arasında ayrılmaz bir bağlantı olduğunu, bedenin bilinçli dikkatinin duyuşsal hassasiyet ve hareket arasındaki bağlantıya çevir-

erek bireyin benlik algısını ve potansiyelinin kullanılabilmesini amaçlayan bir yöntem geliştirdi (Feldenkrais, 1981). Feldenkrais Metodu, bir bireyin benlik algısının büyük ölçüde fiziksel hareketleri aracılığıyla şekillendiği gelişimsel süreç aşamalarına ve işleyişine dayanmaktadır. Metod, bireyin iskelet-kas özellikleri, alışılmış hareketler, düşünsel kalıplar ve duruş ile kişinin benlik algısı arasında doğrudan bağlantı olduğu anlayışını temel alır (Feldenkrais, 1990, s. 4). Feldenkrais, 'ben imgesi' kavramını benlik algısı ile eşdeğer görür. Özellikle "Hareket Yoluyla Farkındalık" adlı eserinde, benlik algısının dört temel bileşenini - hareketler, duyular, düşünceler ve duygular olarak vurgular (Feldenkrais, 1980). Ben imgesinin bu bileşenlerini eylem tanımı için de kullanan Feldenkrais, böylece eylemi, eylemde bulunan insan olarak görür.

Bu metoda göre, bireyin bedeniyle kurduğu ilişki, kaslardan, eklemlerden ve cildindeki reseptörlerinden gelen geri bildirimlerle sürekli olarak desteklenir. Yani, birey kendi hareketlerini gerçekleştirirken, vücudunun farklı bölgelerinden gelen sinyaller aracılığıyla çevresiyle olan etkileşimini fark eder. Dik durulup durulmadığı, halsiz hissedilip hissedilmediği, bu duysal alıcılardan gelen bilginin zihine ulaşması yoluyla olur. Stanislavski, duylardan gelen bilgiye önem vermiş ancak sadece dış alıcılar (görme, duyma vs.) ile ilişkilendirmiştir. Oysa bu süreç, sadece dış dünyadan gelen duysal bilgileri değil, aynı zamanda kas-iskelet sistemini kullanarak hareket üretmesiyle ilgili önemli miktarda efferent aktiviteyi, yani hareketi oluşturan sinyalleri de içerir. Bu sinyaller, hareketin bilinçli olarak düzenlenmesinde ve bedensel farkındalığın gelişmesinde temeldir. Sonuç olarak, bu süreçler, bedensel farkındalığın bir benlik duygusuna karşılık geldiğini; bu da bireyin bedenini nasıl hissettiği ve kendisini nasıl algıladığı arasında doğrudan bir bağlantı olduğunu ortaya koyar. Feldenkrais Metodu, bu yaklaşımla, beden farkındalığının benlik algısı üzerindeki derin etkisini vurgular. Feldenkrais metodunda "bedensel benlik bilinci, var sayılan bir benlik hissine karşılık gelir" (Legrand 2011, s. 105).

Feldenkrais'e göre, potansiyel, niyet eyleme dönüşürken alışkanlıkların sınırlandırmasından işlevsel olan bağlantıların yeniden kullanılması, bireyi daha 'otantik' bir benliğe götürür, Feldenkrais (1990, s. 6), bugün yetişkinlerin çoğunluğunun, bir maskenin arkasında yaşadığını ve sadece pek az kişinin, her bireyin doğasında var olan potansiyel yeteneğe ulaşana kadar benlik imgesini geliştirmeye devam edeceğini iddia ediyor (Feldenkrais, 1990, s. 16). Bu nedenle Feldenkrais Metod, beden/kendini gerçekleştirme örüntüleri ve bu anlamda benlik algısının gelişimi olarak görülebilir. Toplumsal ve kültürel kodlamaların ve davranış kalıplarının ötesinde, bireyin bedenini ve öznelliğini tam anlamıyla şekillendirmesini, kendini gerçekleştirme ana hedefidir. Masterson, psikolojik perspektiften, benlik algısını açıklarken sahte benlik ve gerçek benlik tanımlarını kullanır. Sahte benliğin aynılışmaya yönelen, bireylerin sahte bir benliğin baskısı altında gerçek benliklerini, potansiyellerini gölgeleyerek yanıltıcı bir başa çıkma mekanizması geliştirdiklerini vurgular. Böylece kendinden onay alabilen bir birey yerine başkalarının görüşlerine bağımlı sahte bir benlik geliştirdiklerine işaret eder. Bu durum, Feldenkrais'in maske benzetmesiyle paralellik gösterir; birey, kendi içsel gücünü keşfetmek yerine başkalarından güvenlik arayışı içinde olur.

Feldenkrais, öğrenmeyi metodunun önemli bir bileşeni olarak görür. Feldenkrais'a göre algı ve algının alışkanlıklara dönüşmesi, benliğin, kişinin biçimlendirici yıllarında kendi kendine eğitim, onaylanma ihtiyacı ile kültürel kodlamalar ve bireysel eğilimler yoluyla öğrenildiğini savunur. Hareket, duysal ve motor bağlantılar, bunlara eşlik eden düşünce ve duygular ile bağlanarak öğrenildikten sonra, bu durumun hareketleri alışkanlık haline getirdiğini belirtir. Bu yüzden, her bireyin kendine has alışkanlık kalıpları sebebiyle, benlik algısı potansiyelinin altında kalır. (Feldenkrais, 1980). Feldenkrais metodu, farklı hareket seçenekleri sunarak yeni hareket kalıpları öğretmeyi hedeflemez. Metod, bahsi geçen tüm alan ve yazarların üzerinde fikir birliği yaptığı gibi bedeni ve hareketi, benliğin bütünsel bir yansıması olarak görür ve duysal bilginin davranış ile eşleşmesini vurgular.

Stanislavski'nin yaşayan insanın duygu, duyum, düşünce, eylem bağlamında organik bağlantısına ve gerçekliğine ulaşmak için fiziksel eylemler yönteminde bedenden yola çıktığı gibi Feldenkrais'de bireyin alışkanlık kalıplarının dışında mevcut olan potansiyeline ulaşabilmesi için benliğin görünür yüzü olan beden ve hareketten yola çıkmıştır. Benliğin beden kaynağındaki duymalardan gelen bilgiye o an verilen hareket çıktılarını ve bedendeki organizasyonu mercek altına alarak bedenin bebeklik yıllarındaki duygu-motor öğrenme yöntemini kullanır.

Alışılmış örüntülemenin duygu-motor farkındalığı, davranışsal ve duysal yeni örüntüleri başlatmanın ilk adımıdır. Oyunculukta "Bir alışkanlık, kişinin farkında olduğu anda bir alışkanlık olmaktan çıkar- . . . farkındalık bu alışkanlıkları eylemde yakalayacak, onlara meydan okuyacak, bizi onlarla yeniden tanıttacak, onları akıcı hale getirecek ve yaratıcı kaynaklarımıza geri döndürecek" (Marshall, 2008, s. 35). Aynı paralelde, oyuncunun, alışkanlık paternlerini eylemde yani dikkatin yönlendirildiği niyetli hedef doğrultusunda hareket ederken duysal eşleşmesini fark etmenin, yaratıcılığa götüreceğini savunan Marshall, kaynağa geri döndürme ifadesiyle benliğe atıfta bulunur. Pradier'a göre (1990) oyuncunun bütünlüğünde sinir sistemi ve nörolojik süreçler göz önünde bulundurulmalıdır. "Tiyatro aslında biyolojik bir süreçtir" (Pradier, 1990, s. 86). Böylece benliğin beden-zihin-çevre bütünlüğü, alışkanlık davranış paternleri ile kas hareketlerinin tekrarları arasındaki ilişki anlaşılabilir, niyet ve düşüncenin bedensel süreçlerle birlikte

şekillendiği bir yapı haline gelir. Bu benlik Feldenkrais'in potansiyel ve benlik algısı olarak tanımladığı çok katmanlı bütünlüktür.

Duyulardan gelen bilgi ile eşleşen alışılmış hareket kalıplarına, farklı hareket bileşenleri yoluyla organizasyon değişikliğinde duyuşsal değişikliğin takip edilmesini sağlar. Bu takip, farkındalık olarak tanımlandığında metodun temel hedefinin yanlış anlaşılmasına yol açar. Özellikle, Feldenkrais metodunda vurgulanan 'duyuşsal bilgiye dikkat etme', bireyin kinestetik ve proprioseptif alıcılardan gelen bilgiye yani bedensel duyum, hisler ve hareketlerine ve bu hareketlerin yarattığı duyuşsal geri bildirim odaklanmasını ve beyinde nöral yolların oluşumunu ifade eder. Bu süreç, öz-farkındalık ve benlik kavramıyla yakından ilişkilidir çünkü bireyin kendine dönük bir dikkat geliştirmesini sağlar. Ancak, bu dikkat sadece içsel değildir; aynı zamanda bireyin çevresiyle etkileşimini ve bu etkileşimlerin kendi iç dünyasına yansımalarını da içerir. Böylece, Feldenkrais metodu, sadece hareket farkındalığı anlayışından çok daha geniş bir perspektif sunar.

Farkındalık, hareketin farkındalığından çok duyuşsal farkındalıktır. Metodun 'Hareket Yoluyla Farkındalık' olarak tanımlanması, hareketin bir araç olarak kullanıldığını açıkça ortaya koymaktadır. Alışkanlıkların duyum-hareket bağlantısıyla sinir sistemi seviyesinde yeniden organize olmasını sağlar. Böylece işlevsel bütünlük, benliğin potansiyelini kullanabilmesini ve beden-benlik seviyesinde bireyin kendini gerçekleştirmesini hedefler.

Stanislavski'nin sık sık vurguladığı bedenin serbest ve esnek olması, Feldenkrais tarafından bütünsel organizasyon ve duyuşsal farkındalığın kaybı olarak açıklanır. Kasların gerilmesi, vücudun bir koruma mekanizmasıdır; oluşan kas işleyişinde alışkanlığın getirdiği duyuşsal eşiğin düşmesi ile farkındalığın azalması genellikle eylem kalıplarını kontrol edememe ile sonuçlanır. Duyulardan gelen bilgiye duyarsızlaşma hissiyle birlikte bir tür kaygı duygusuna eşlik eder, benlik algısını kısıtlar.

"Parazit kas aktivitesini engellemek için öğrenci, hangi kasların faaliyet sırasında inhibe edilebileceğini fark etmelidir. Eylemleri etkili bir şekilde gerçekleştirmek için hangi kasların gerekli olduğunu incelemek amacıyla, öğrencinin kendi içinde kasları ve hareket kalıplarını ayırt etmesi gerekir. Bir önceki bölümde, "Hareket Yoluyla Farkındalık" dersinin en yaygın başlangıç yönteminin, bedenin zeminle temasına ilişkin bir tarama (bedeni hissetme ve duyumsama) süreci olduğunu belirtmişim. Bu tür bir taramada, öğrenci zihinsel, duyuşsal ve fiziksel durumunu bedenin zeminle fiziksel temasına referansla farkında olarak gözlemler. Bu sürecin bir kısmı, öğrencinin kendine yönelik farkındalık geliştirilmesiyle, ders sırasında deneyimlenen kalıplar ve duyuşlara karşı yargısız bir tutum sergilemesiyle doğrudan ilgilidir. Ancak sürecin bir diğer yönü, öğrencinin ders sonunda karşılaştırma yapmak için kullanacağı bazı referans noktaları oluşturma gerekliliğiyle ilgilidir." (Feldenkrais, 2005, s. 119). Referans noktası deneyimi, öğrenmeyi kolaylaştıran bir süreçtir ve öğrenmenin kendisi ile ilişkilidir. Bu ayrımın merkezinde, benlik durumundaki bir değişim ile benlik yapısındaki bir değişim arasındaki karşıtlığın fark edilmesi yer alır.

Feldenkrais, zihinsel ve duyuşsal süreçlerle organik öğrenme seviyesinde bütünleşme sağlamayı hedeflerken, Stanislavski psikofiziksel çalışma önererek oyuncunun her rolü kendini tekrar etmeden yaratabilecek özgür beden ve özgün oyunculukta aynı bakış açısını paylaştıklarını gösterir. Oyuncu bu metod sayesinde bedenlerinden gelen bilgiye hassaslaşarak, hareketlerini bilinçli bir şekilde kontrol edebilir. Burada 'kontrol' adapte olabilme olarak kullanılmıştır. Bedensel farkındalık hareket bir araçtır; bedendeki kaynaktan gelen duyuşsal bilgiye bilincin yönlendirilmesi yoluyla hareketin değil benliğin farkındalığıdır (Feldenkrais, 2005).

Feldenkrais, bedensel farkındalığın ve bu deneyimin benlik imgesine nasıl katkı sağladığını ele alırken metodunun nörobilimsel ve beyin lokalizasyonu teorisi (Feldenkrais, 1980) ve sosyolojik bir açıdan, insanların ve kültürün benliğin gelişimine olan etkilerini inceler (Feldenkrais, 1981).

Feldenkrais Metodu, duyum ve zihin arasındaki organik bağlantıyı gelişimsel süreç hareketleriyle yeniden organize eden somatik bir metottur. Oyunculukta da beden, sadece fiziksel bir varlık olarak değil, benliğin görünür hali olarak algılanmalıdır. Feldenkrais'in vurguladığı bilinçli hareketler, oyuncunun sahnede daha spontane ve organik hareket etmesini mümkün kılar.

Bedensel farkındalık, duyum, düşünce, duygu ve hareket arasındaki bağlantı üzerine yoğunlaştığından, oyuncunun karakterin psikolojik ve duyuşsal süreçlerine daha derinlemesine nüfuz etmesine olanak tanır. Bu farkındalık, oyuncunun beden-benliğini alışkanlık kalıplarının ötesinde deneyimleyerek oynayacağı karakter için deneyimleme, fark etme ve seçme süreçlerinde bilinçli yönelimlerde bulunarak yaratıcılık zemininde daha özgür deneyimleme imkanı tanıyarak otantik bir karakter yaratmak için kapı açar. Feldenkrais Metodu, bu anlamda oyuncuların fiziksel, zihinsel ve duyuşsal süreçlerinin bütünleştiği benlik yaklaşımıdır.

Oyuncunun yaratıcılığı için hassasiyete önem veren Brook "Hassasiyet, oyuncunun her an bedeninin tamamıyla temasta olması anlamına gelir" (Brook, 1993, s. 19-20) derken, Feldenkrais tekniği ile aynı paralellikte olduğu görülür. Kişi hareketleri değil, duyum, duygu, niyet ile benliğini nasıl hareket ettireceğini öğrenir.

Feldenkrais derslerinde oyuncu bedenden doğrudan öğrenir, benliğin kaynağı ile temas halindedir. En önemli nokta, öğrenmenin izleme ve tekrar etme yoluyla gözlemcinin bakış açısından yapılmamasıdır; oyuncu kendini izlemez, dışarıdan değil, içeriden ve doğrudan kendisine odaklıdır. Böylece onayı kendi duyularından alır. Oyuncu bu iç gözlem yoluyla deneyime sahip oldukça değişimi fark edebilir. 'Ne' ve 'nasıl' arasındaki farkın hissedilmesi, hassaslaşmak ve yaratıcılığa temel olan alışılmışın dışına çıkabilme yetisidir.

Peter Brook'un Feldenkrais metodu ile gerçekleştirdiği deneyimler, oyunculukta benlik algısının nasıl bireysel farkındalıktan grup farkındalığına dönüştüğünü güçlü bir şekilde ortaya koyar. Feldenkrais metodu, oyuncuların diğerleriyle olan etkileşimlerini de etkiler. Bu bağlamda, benlik algısı yalnızca bireyin kendini nasıl hissettiği değil, aynı zamanda bir grubun parçası olarak nasıl var olduğu ve diğerleriyle nasıl ilişki kurduğunu da içerir.

Brook'un verdiği örnekte, oyuncular önce kendi bedenlerindeki farkındalığı keşfeder, ardından bu farkındalık gruptaki diğer bireylerle olan ilişkilerine doğru genişler. Benlik algısı, bu süreçte yalnızca bireyin kendisiyle ilgili duyarlılığı değil, aynı zamanda çevresindeki diğer insanlara ve onların hareketlerine karşı duyarlılığını da içerir.

Brook'un deneyiminde, Feldenkrais'in (2005) "hazırlık" ve "iyi organizasyon" ilkeleri sayesinde bireysel farkındalığın grup içinde daha kolektif bir duyarlılığa dönüşmesi sağlanır. Farkındalığın, senkronize olabilmenin ve benlik algısının sadece bireysel bir deneyimden ibaret olmadığını, grup içinde daha geniş bir bağlamda işlediğini ortaya koyar. Brook'un da belirttiği gibi, oyuncu eğitiminin amacı yalnızca bireysel becerileri geliştirmek değil, bir grubun kendi içinde daha duyarlı hale gelmesini sağlamaktır (Brook, 1994). Feldenkrais derslerinde bu, benlik algısının yeniden yapılandırılması ve genişletilmesiyle mümkün olur.

Oyuncularla ses ve nefes çalışması üzerine Feldenkrais metodu temelli bir sistem geliştiren Linklater, ilk yıllarında Feldenkrais ile katıldığı atölye çalışmasına dair deneyimlerini şöyle sıralar:

- Bedeni zorlamadan farkındalık ve rahatlığa odaklanmak
- Bedeni kasılmadan serbest bırakmayı öğrenmek ve hareketlerin daha doğal hale gelmesi
- Öznel davranış kalıplarını keşfetmek
- Fiziksel ve duygusal bir rahatlama hissetmek
- Bir hedefe ulaşma dürtüsünden kaçınmayı öğrenmek
- Hareketlerde ince duyu farkları hissetmek ve bedendeki işlevsiz gerginliği fark ederek alışkanlık döngülerini keşfetmek
- Doğru-yanlış yapma kaygısının olmayışı
- Kendi düşünce ve davranış eşleşmelerini keşfetmek
- Sahnede daha yaratıcı ve rahat bir performans

Linklater, ders sonunda oyuncular için Feldenkrais metodunun işlevsel ve gerekli olduğunu vurgular.

Sonuç olarak, Feldenkrais metodu, bilinçli dikkatin yönlendiği duyu farkındalık, oyuncuların benlik algısını hem de grup içinde kolektif bir farkındalığa dönüştürme sürecine katkı sağlar. Oyuncular, önce kendi bedenlerini ve hareketlerini keşfeder, ardından bu farkındalığı diğer oyuncularla uyumlu bir şekilde birleştirirler. Bu süreç, oyuncuların sahnede daha güçlü, duyarlı ve uyumlu bir mevcudiyet sergilemelerini sağlar, benlik algısını kişisel bir deneyimden grup içindeki bir dinamiğe dönüştürür.

Niyet, Eylem ve Benlik: Bilincin Yönelimi ve Fiziksel Eylemin Oyunculukta Dönüştürücü Gücü

Stanislavski'nin dikkat ve fiziksel eylem kavramları, oyuncunun sahnede otantik bir varlık sergilemesi için eylemlerini bilinçli bir niyetle gerçekleştirmesi gerektiğini savunur. Aynı zamanda, oyuncunun bedensel farkındalığı ve bu farkındalığın benlik algısıyla nasıl şekillendiği, sahnede daha gerçekçi ve derin performanslar ortaya koymasının temelidir. Feldenkrais metod Hareket Yoluyla Farkındalık ve Stanislavski'nin Fiziksel Eylemler Kuralı bu bağlamda beden ve hareketin benlik algısı ve yaratıcılık üzerindeki etkisini vurgular. Ancak önerilen çalışma sistemi birbirinden farklıdır. Stanislavski, beden serbest kalmasını çeşitli egzersizler yoluyla öncelerken Feldenkrais, hareket yoluyla bireyin duyu-motor / algı-eylem haritalarına ulaşarak, benlik algısının ve alışkanlık kalıplarının dönüştürülmesi ve yaratıcılığın artırılması üzerinde odaklanır.

Stanislavski, bir oyuncunun sahnede başarılı olabilmesi için her eylemin arkasında bir niyet olması gerektiğini vurgular. Bu, oyuncunun bedensel hareketleri ile düşünceleri ve duyguları arasında güçlü bir bağlantı kurmasını sağlar. Dikkat, bu sürecin önemli bir bileşenidir; oyuncunun hareketlerine odaklanması ve her fiziksel eylemin arkasındaki niyeti fark etmesi, daha otantik bir performansa yol açar.

Feldenkrais metod, benzer bir biçimde niyet ve duyu farkındalığın bilinç erişimiyle eylemleri nasıl şekillendirdiğini araştırır. Ancak niyetin duyu farkındalıkla birleşmesi, oyuncunun sadece eylemlerini değil, aynı zamanda benliğini de sahneye taşımasına olanak tanır. Merleau-Ponty'nin "kasıtlı yay" teorisi bu noktada aydınlatıcıdır; bireyin hareketleri

ve niyetleri, bedensel farkındalık yoluyla organize edilir ve bu yay, oyuncunun dünyayla olan etkileşimini şekillendirir. Aynı paralelde, Gurwitsch'in dikkat teorisine göre, bilinç alanı tematik alan ve çevresel koşullar arasındaki ilişkiyle şekillenir (Gurwitsch, 2010). Bu bakış açısı, oyuncunun sahnede dikkati aracılığıyla kendi bedenine, diğer oyunculara ve çevresel unsurlara nasıl odaklandığına ışık tutar. Bu süreçte benlik, hem içsel hem de dışsal etkenlerle şekillenen ve bedensel hareketlerle ifade edilen bir yapı haline gelir. Merleau-Ponty'nin (2012) "yaşayan beden" ve "kasıtlı yay" kavramı ve Gurwitsch'in dikkat teorisi, oyuncunun sahnede bedenini benliğinin hem içsel deneyimlerini hem de dışsal dünyayla olan ilişkisini; diğer oyuncular, dekor, ışık ve ses gibi sahnede var olan unsurlarla kurduğu ilişki, oyuncunun performansını şekillendirir. Kasıtlı yay ile bilincin yönelimi yoluyla benliğin bedende görünür kılınmasını sağlar.

Mekanik hareket, içinde eylem ve niyet barındırmayan bir hareketler koleksiyonu gibidir. Zira etki tepki yasasını çağrıştıran bu işleyiş, mekanik bir harekete mekanik bir karşılık geliştirmesi sebebiyle yaşayan insanı sahneye getirme amacından yoksun kalacaktır. Elbette burada bir niyet yok denilemez. Her bilinç, her hareket bir amaca yönelik, yönelimseldir. Burada niyet sadece hareket etme niyetini barındıracağından, hareket etme niyetini mekanik devinim karşılar. O halde öyküsü olan bir beden, kinetik hareketler koleksiyonundan ziyade, deneyimlerin süzgecinden geçerek verili koşula adapte olan ya da olmamayı seçen niyetin eyleme dönüşmesidir. Bu dönüşüm, mevcut koşullar altında ve geçmiş deneyimlerin yönlendirmesiyle bir ifadeye, bir anlatıma olanak tanır. Böylece niyetle yaşam bulan anlamlı hareket, eyleme evrilirken bir öykü oluşturur. Niyet, anlamlı harekete dönüşür ve öyküsel bir bedeni işaret eder. Duyusal farkındalık, yaşayan bedeni kapsar.

Fiziksel Eylem: Stanislavski ve Feldenkrais'in Ortak Yaklaşımı

Stanislavski'ye göre, oyuncu bir karakterin duygusal dünyasına ancak fiziksel eylemlerle ulaşabilir. Eylem kelimesi kendi içinde düşünce, duygu ve ihtiyaç ile bilinçli bir yönelimdir ve bedende davranış olarak sahnede anlam kazanır. Fiziksel eylem, yalnızca dışsal bir hareket değildir; aynı zamanda oyuncunun benliği ile karakterin duyguları arasındaki bağı kuran temel unsurdur. Stanislavski'nin bu yaklaşımı, Feldenkrais metodu ile doğrudan ilişkilidir. Feldenkrais, her eylemin ve benlik algısının temel bileşenlerinin duygu, his, düşünce ve hareket olduğunu vurgular (Feldenkrais, 1990).

Stanislavski'nin fiziksel eylem teorisi ile birleşen bu yaklaşım, oyuncunun bedensel hareketler yoluyla karakterin içsel dünyasını otantik bir şekilde sahneye taşımasına olanak tanır. Feldenkrais metodu, oyuncunun fiziksel eylemlerini duygusal bilinçle gerçekleştirmesini sağlar. Birey, bedensel farkındalık yoluyla kendi benlik algısını keşfeder ve sahnedeki karakterin duygusal dünyasına ulaşır. Bu, oyuncunun benlik algısının derinleşmesine ve sahnedeki varlığının daha güçlü bir şekilde hissedilmesine katkı sağlar.

Hareket ve Bireysel Duyu-Motor Haritaları: Benlik Üzerinde Dönüşüm

Stanislavski'nin oyunculuk teorisinde, hareket yalnızca bir performans unsuru değil, aynı zamanda oyuncunun benliği ile doğrudan ilişkili bir süreçtir. Bu noktada Feldenkrais metodu, hareketin bireysel duyu-motor haritalar ile bağlantılı olduğunu ve bu haritaların oyuncunun benlik algısını şekillendirdiğini savunur. Duyu-motor haritalar, bireyin bedensel hareket alışkanlıklarını ve dünyayla olan etkileşimlerini temsil eder. Feldenkrais, bireyin bu haritaları fark ederek, bedensel farkındalık ve hareket yoluyla benlik algısını dönüştürmesini sağlar.

Feldenkrais Metodu, eylem anlayışı, oyuncunun duyu-motor haritalarını keşfederek, bedensel alışkanlıklarını pater-nlerini fark ederek, bu alışkanlıkları verili koşula adapte olabilen ve yaratıcı eylemlerle değiştirebilir. Stanislavski ve Feldenkrais, oyuncunun benliği üzerinde çalışmanın hareket yoluyla başladığını savunurlar. Oyuncunun bedeni, hem Stanislavski'nin hem de Feldenkrais'in yaklaşımlarında bir bilgi kaynağı olarak kabul edilir. Stanislavski'nin fiziksel eylem teorisi, oyuncunun bedensel hareketler aracılığıyla karakterin duygusal dünyasına ulaşmasını sağlar. Feldenkrais ise, bu bedensel hareketlerin bireyin duyu-motor haritalarına dayandığını ve bu haritaların yeniden organize edilmesiyle benlik algısının derinleştiğini savunur (Feldenkrais, 1990).

Her iki yöntem de dikkat ve fiziksel eylem kavramları, oyuncunun bedensel farkındalığını ve bu farkındalığın benlik algısına olan etkisini, oyuncunun bedensel alışkanlıklarını keşfetmesini ve bu alışkanlıkları dönüştürerek benlik algısını derinleşmesini hedefler ve organik bir bütünlüğe işaret eder. Niyet ve anlamlı eylem arasındaki bağlantı, hem Stanislavski'nin psikofiziksel yaklaşımı hem de Feldenkrais'in somatik farkındalık yöntemiyle desteklenir. Bilinçli hareket, oyuncunun benliğini sahneye taşıma sürecinde kritik bir rol oynar. Bedensel hareketin farkına varmak ve bu hareketi bilinçli niyetlerle birleştirmek, oyuncunun hem sahnede hem de kişisel gelişiminde dönüşüme kapı açar. Bu süreç, oyuncunun bedeniyle ve benliğiyle daha derin bir bağlantı kurmasını sağlar ve sahnede daha güçlü, otantik ve yaratıcı bir performans sergilemesine olanak tanır.

Ancak sadece fark etmek ya da anlık bilinçli farkındalığın yeni nöral yollar oluşturmayacağı göz önünde bulundurulmalıdır. Öğrenme ya da yeniden öğrenme, şu anın verili koşuluna adapte olması, cevap verebilmesi için bilişsel bilinç

dışında yeniden kodlanan alışkanlık paternlerinin yeni nöral yollar oluşturması gerekir. Bu sebeple duyuşsal bilginin davranış çıktılarıyla farklı varyasyonlarda tekrar edilmesi gerekir.

Bu çalışma, oyunculuk performansında benlik algısının önemini ve oyuncunun bu süreçteki duyuşsal ve bilişsel dönüşümünü ortaya koymuştur. Benlik algısı, sadece bir psikolojik süreç değil, aynı zamanda sosyal ve fiziksel boyutların bütünüdür.

Sonuç

Oyunculukta sıkça karşılaşılan içten dışa, dıştan içe oynamak, beden-zihin kavramları kartezyen bakış açısını yansıtır. Bu bağlamda, oyunculuk, beden-zihin ve duyuş-hareket, iç-dış arasındaki düalist yaklaşımların ötesinde, benliğin bedenlendiği bir sanattır.

Nörobilim ve fizyoloji alanında da beden-zihin- çevre ilişkisinde benlik bir bütündür, gerçekliğin kaynağı ise bu bütünü oluşturan duyuş, his, düşünce, eylemin organik bağlantısıdır. Bu bağlantı, çoklu duyuşsal sistemin işlenmesi ile evrensel, benliğin katmanlarıyla bireysel ve özgündür. Bu işleyiş için beden ortamından gelen duyuşsal veriler ana kaynaktır. İmgelerin bu çoklu sistemle ve bir örüntü halinde bedende kodlanması, oyunculukta imgelemin önemi göz önüne alındığında beden bir nesne olarak eğitilmesi düşüncesinin işlevsiz olduğunu göz önüne serer.

Oyuncunun yaratıcı süreci, kendi iç dünyasıyla kurduğu farkındalık ilişkisi kendini tanımayı ve oyuncunun yaratıcı potansiyelini açığa çıkarırken; bu potansiyelin sahnede dinamik bir biçimde var olmasını sağlar. Bu süreç, oyuncunun kendini gerçekleştirme yolculuğunun bir parçasıdır ve sahne üzerinde inandırıcı, özgün ve etkileyici performanslar sergilemesine olanak tanır. Bu bağlamda, oyunculuk pratiği, sadece bir sanat formu değil, aynı zamanda bireyin kendini keşfetme, farkına varma ve ifade etme sürecidir. Bu noktada benlik algısı, bir oyuncunun performansını şekillendiren merkezi unsurlardan biridir. Benlik algısının gelişimi, oyuncunun duyuşsal, bilişsel ve sosyal süreçleri nasıl deneyimlediği ile doğrudan bağlantılıdır.

Bu bağlamda, Feldenkrais Metodu, oyuncunun yaratım sürecinde hareketi bir araç olarak kullanarak duyuş, his, düşünce ve hareket arasındaki bağlantıların keşfedilmesine olanak tanır. Bu bağlantılar fiziksel, duyuşsal ve bilişsel düzeyde otantik benliğe yaklaşarak potansiyel olarak var olan ancak mevcut alışkanlık kalıpları sebebiyle kullanılmayan benliğe ulaşmayı hedefler. Böylece kendi alışkanlık kalıplarını tekrar etmeyen, karakter yaratımında özgün bir beden-benlik ortaya çıkar.

Oyunculuk, karakter analizi ile benlik algısının keştiği bir noktada derinleşir. Bir oyuncu, sadece karakterin dışsal hareketlerini değil, aynı zamanda onun içsel dünyasını da keşfetmelidir. Bu keşif süreci, oyuncunun benlik algısını dönüştüren ve sahnedeki gerçekliğinin sürecidir. Benlik algısı, oyuncunun sahnede her harekette, her duyuşsal tepkide ve her sözde kendini gösterir. Benlik algısı davranış ve eylemde görünür. Bu nedenle, oyuncunun benlik algısı üzerinde çalışması, karakterin de benliğini oluşturmak için organik bir yaklaşımdır.

Fiziksel eylemler sistemi, bu bağlamda, beden bir 'hafıza' taşıdığı ve oyuncunun duyuşlarını ve düşüncelerini fiziksel eylemlerle dışa vurabileceği üzerine kuruludur. Burada önemli nokta fiziksel eylemin bir hareket olmadığına anlaşılmıştır. Aksine eylem, davranışa dönüşen bir niyete temellidir. Niyet ise benliğin bilişsel yansımasıdır ve bedende anlamlanır. Anlam bedene yüklenmez, beden duyuş reseptörleri ışığında zaten anlam ile yüklüdür. Bu sebeple oyuncunun bedensel çalışmasının benliğin bütününe hedeflenmesi, algı-eylem/ anlam- anlamlandırma döngüsünde sinir sistemi seviyesinde yürütülmesi büyük önem taşımaktadır. Bedenin iç algılarından gelen bilgi oyuncu için bir kaynak olarak işlev gördüğünde, benlik, duyuşsal ve düşünsel süreçlerin bir sonucu olarak sahnede somutlaşır.

Nörobilimin son yıllarda ilgi alanına giren beden, bilinç, benlik ilişkisi kapsamında bilinç ve dikkatin yönelimi ile önceki deneyimler ışığında değerlendirme yapabilmek için anlamlı bilgi akışı gereklidir. Biliş bir süreç olarak sadece beyine değil, bilgi akışı ve işleme için bedene ihtiyaç duyar. "Beden haritaları", "somatik işaretler" ve "sanki beden döngüsü" kavramları, oyuncunun benliği ile eylemi arasındaki döngünün nörobilimsel açıklamalarıdır. Fizyopsikososyal katmanlarla alışkanlık haline gelen öğrenilmiş/alışılmış algı-eylem döngüleri ile benlik, beden haritasına kayıtlanmıştır. Aksi halde, bu durumda fiziksel eylemlerin kesintisiz çizgisinin gerçekliği ve organik bağlantısından bahsetmek imkansızlaşır. Prova, oyuncunun kaynağı olan kendi benliği ile başlar, duyuşsal farkındalıkla karakterin benliği ve beden haritası oluşturulur. Oyuncunun, deneyimleme sürecinde bedeni ve beyni arasındaki akışta, algısal dikkati yoluyla duyuşlar ve eylemler arasında kurduğu bütünsel ilişki, her eylemin zihindeki niyetlerle ilişkilmesi ve bu ilişkilerin verili koşula adapte olması beklenir.

Önceki deneyimleri ışığında haritada hedefe giden katı bir tek yönlü yol işlenmişse davranış, postür, hatta jestler bile benzer durumlara hep aynı haritanın çıktısını verecektir. Bir başka deyişle alternatif nöral yok ise değişim olmayacaktır. Bu sebeple oyuncunun yaratıcılık için ihtiyacı beden esnekliği ya da pek çok farklı hareketi yapabilmek değil, bir

hareketi ya da eylemi farklı koşullara adapte olabilecek, yeni nöral yollardır. Adapte olabilmek öncelikle esnek bir beyin, bir başka deyişle seçim yapabilecek alternatiflerin olması ilk koşuldur.

Bilme hissi, iç algının duyuşsal yollarından gelir. O akşam iyi oynadığımızın ya da Nina'nın kötü oynadığını hissetmesi nörobilimin bilmenin hissi olarak tanımladığı iç algı yollarından gelir. Bilmenin hissinde hassaslaşmak, duyuşsal bilginin niteliğinin yeniden tekrar edilebilmesini, böylece canlı bir performansın nöral haritasını oluşturur. Yaratıcılık alışkanlığın bilinen ve güvenli yollarında değil bilinmeyen denerek fark edilmesi, işlevsel olanın kayıt altına alınması ile mümkündür. Prova süreci deneyimleme, bulma, bedenden gelen duyuşsal bilginin bilme hissi, beden-benlik kaynağı, yaşayan insanın organik doğası, kesintisiz çizgi oluşturur. Dikkatin/farkındalığın duyuşlara yönelimiyle kendinden onay alabilen oyuncunun, bir karakterin benliğini kurgulaması sağlam temele oturur. Bu farkındalık oyuncunun Stanislavski'nin psikofiziksel olarak tanımladığı organik bağlantı ve gerçekliğe ulaşmada nörolojik bir açıklama getirirken, kendini taklit ve tekrar etmeden kendi algı eylem döngüsünden yola çıkarak yeni organik bağlantılar kurmasını ve yaratıcılığını destekler.

Oyuncunun, kendi benlik haritalarından yola çıkarak yeni bir karakterin benlik haritalarını oluşturması, duyuşsal hassasiyet geliştirmesine ve yeni nöral bağlantılar kurmasına bağlıdır. Bu noktada, Feldenkrais metodu, oyuncunun hem benlik farkındalığını artırmak hem de yaratıcılığını desteklemek için ideal bir yaklaşımdır. Feldenkrais metod ile oyuncu, duyuşsal geri bildirimlerine odaklanarak, kendi alışkanlık kalıplarını fark eder ve yeni düşünce, duyuş, eylem olasılıklarını keşfeder. Bu duyuşsal farkındalık, oyuncunun benlik algısında potansiyelini kullanmasına olanak tanır.

Feldenkrais'in sunduğu bu somatik yaklaşım, bedensel hareketlerin yalnızca fiziksel düzeyde değil, aynı zamanda zihinsel ve duyuşsal düzeyde de dönüşüm sağlayabileceğini gösterir. Bu, oyuncunun, hem bireysel farkındalığının derinleşmesine hem de karakter yaratımında yeni yollar keşfetmesine olanak tanır. Dolayısıyla Feldenkrais metodu, oyuncuların benliklerini yeniden şekillendirerek, performanslarında daha yaratıcı, dinamik ve özgün olmalarını sağlayan güçlü bir araçtır. Feldenkrais Metodu geleneksel beden çalışmalarından farklıdır; oyuncuya bedeniyle olan bağlantı, bedensel ifadeleri güçlendirme ve bilmenin hissinde hassaslaşma, bedenin verili koşula uygun spontane seçim yapabilmesi için yeni nöral yollar oluşturma üzerine odaklanır. Böylece oyuncu, alışkanlık paternlerinin dışında potansiyelini kullanabilir, bedeni aracılığıyla benliğini daha derin bir şekilde keşfeder ve sahnede bu keşif ile yeni benlikler kurgulayabilir, görünür hale getirir.

Metodu diğer beden çalışmalarından ayıran ise sinir sistemi yaklaşımıdır. Bedensel esneklik ve güç çalışmaları yeni motor planlama ve nöral bağlantı oluşturmaz. Bu egzersiz ve çalışmalar var olan bağlantıları güçlendireceğinden beyindeki beden haritasında bir değişiklik yaratmaz. Böylece var olan alışkanlıkların tekrarı ve güçlenmesi olacağından oyuncunun potansiyelini kullanması adına verimli değildir. Alışkanlıkların fark edilmesi ve yeni alternatiflerin oluşması ancak alışkanlığın edinilme yoluyla yani duyuşsal ve hareket eşleşmesi üzerinden yapılan bir çalışma ile mümkündür.

Yaratıcılık alışkanlığın bilinen haritalarında değil, bilinmeyen, potansiyel kullanım olanaklarında gizlidir. Görülüyor ki beden aletler arasında bir alet, ya da nesnelere arasında bir nesne değildir. Beden görünmeyen görünür olduğu, benliğin somutlaştığı, yaratıcılığın tüm potansiyeli, dokusuna işlenmiş bir bütündür. Sokrates'in kendini bil sözü insanlık için olduğu kadar oyuncu için de bir çıkış noktasıdır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Yeşim ALIÇ 0000-0001-7521-9400

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Block, N. (2001). *Paradoxes of Consciousness*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Brook, P. (1968). *The Empty Space*. Penguin Books.
- Brook, P. (1993). *There Are No Secrets: Thoughts on Acting and Theatre*. London: Methuen Drama.
- Brook, P. (1994). "On Actor Training". In Platform Papers 6. London: National Theatre.
- Cooley, C. H. (1968). *The Social Self: On the Meanings of "I"*. In Ch. Gordon & K. J.
- Damasio, A. (2000). *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. Harcourt.
- Damasio, A. (1994). *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*. HarperCollins Publishers, Inc.
- Erinç, S. (2011). *Sanat Psikolojisi'ne Giriş*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Feldenkrais, M. (1981). *The Elusive Obvious: Or Basic Feldenkrais*. Cupertino, California: Meta.
- Feldenkrais, M. (1985). *The Potent Self: The Dynamics of the Body and the Mind*. San Francisco: Harper.
- Feldenkrais, M. (1990). *Awareness Through Movement*. London: Penguin Arkana.
- Feldenkrais, M. (2005). *Berkeley*. California: North Atlantic Books.
- Feldenkrais, M. (2002). *The Potent Self: A Guide to Spontaneity*. Cupertino, California: Meta.
- Freeman, W. J. (2000). *How Brains Make Up Their Minds*. London: Phoenix.
- Frith, C. D. (2007). *Making Up the Mind: How the Brain Creates Our Mental World*. Blackwell: Oxford.
- Gurwitsch, A. (2010). *Phenomenology of Thematics and of the Pure Ego: Studies of the Relation Between Gestalt Theory and Phenomenology*. Dordrecht: Springer.
- Hopkins, D., & Klein, R. (1993). *Standards of Mind and Heart: Creating the Good High School*. New York: Teachers College Press.
- Jung, Carl Gustav. (2015). *Dört Arketip*. (Zehra Aksu Yılmaz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, C. G. (1999). *Keşfedilmemiş Benlik*. (Canan Ener Sılay, Çev.). İstanbul: İlhan Yayınevi & Danışmanlık
- Klein, R. (1989). "Introduction to the Disorders of the Self". In J. F. Masterson & R. Klein (Eds.), *Psychotherapy of the Disorders of the Self, The Masterson Approach*. New York: Brunner/Mazel.
- Kohut, H. (1977). *The Restoration of the Self*. New York: International Universities Press.
- Legrand, D. (2011). *The Bodily Self: Selected Essays*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Linklater, K. (1972). "The Body Training of Moshe Feldenkrais". *The Drama Review: TDR*, Vol. 16, No. 1, 23-27.
- Marshall, P. (2008). *The Body Speaks: Performance and Physical Expression*. London: Methuen Drama.
- Maslow, A. H. (1943). "A Theory of Human Motivation". *Psychological Review*, 50(4), 370- 396.
- Masterson, J. F. (1990). *The Search for the Real Self: Unmasking the Personality Disorders of Our Age*. New York
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of Perception*. Translated by Donald A. Landes. London: Routledge.
- Pradier, Jean Marie (1990) 'Towards a Biological Theory of the Body in Performance' in *New Theatre Quarterly*, Vol. VI, No. 2, 1990
- Pradier, Jean Marie (1990) 'Towards a Biological Theory of the Body in Performance' in *New Theatre Quarterly*, Vol. VI, No. 2, 1990
- Schutz, A. (2011). *Collected Papers V. Phenomenology and the Social Sciences*. Dordrecht: Springer.
- Seth, A. K. (2015). *The Real Problem: Consciousness Isn't a Thing, It's a Process*. Aeon. Retrieved from [link].
- Stanislavski, K. (1936). *An Actor Prepares*. Translated by Elizabeth Reynolds Hapgood. London: Bloomsbury Publishing.
- Stanislavski, K. (1989). *An Actor's Work: A Student's Diary*. Routledge.

Atf Biçimi / How cite this article

Aliç, Y. (2024). The Transformation of Self-Perception in Acting: The Body-Self. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 670–682. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1572786>

Sacco ve Vanzetti’yi Yeniden Canlandırmak: Armand Gatti’nin *Chant Public Devant Deux Chaises Électriques* Adlı Oyununda Tarihsellik*

Reanimating Sacco and Vanzetti: Historicity in Armand Gatti’s Play *Chant Public Devant Deux Chaises Électriques*

Ece YASSITEPE AYYILDIZ¹ 

¹Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi
Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Fransız Dili ve
Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Ece YASSITEPE
AYYILDIZ

E-posta / E-mail : eyassitepe@ankara.edu.tr

Hocam Genco Erkal’ın anısına saygıyla, öğrettikleri,
gösterdiği yol için. . .

*Bu makale Galatasaray Üniversitesi XIV. Franko-
foni Kongresi 7-8 Mart 2019 sunulmuş bildirinin
genişletilmiş halidir.

ÖZ

Bu yıl doğumunun 100. yılı kapsamında Fransa’da pek çok etkinliğe konu olan Armand Gatti XX.yüzyıl Fransız tiyatrosunun özgün politik yazarlarından biridir. Aynı zamanda Gatti, pek çok tarihsel ve toplumsal olayı tiyatro oyunlarının konusu haline getirmiştir: 68 kuşağı, Vietnam Savaşı, Guatemala iç savaşı, Franco dönemi İspanya’sı gibi tüm dünyada yankı uyandıran olay ve durumları eserlerinde işlemiştir. Bunun dışında Gatti’nin tanık olmadığı ancak babasının kendisine her zaman anlattığı bir konu daha tiyatrosunda önemli bir yer teşkil etmektedir. Amerika’ya 1900’li yılların başında göç etmiş iki İtalyan göçmen işçi Sacco& Vanzetti’nin elektrikli sandalyede infaz edilmesini *Chant public devant deux chaises électriques (İki Elektrikli Sandalye Önünde Halk Türküsü)* adlı oyununda ele alır. Bu oyunda Gatti, tiyatrodaki farklı teknikleri kullanarak geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bir köprü kurmuştur. Aynı zamanda, oyunun gerçek seyircileri farklı bir oyun içinde oyun tadacak, bazı oyuncular seyirci-oyuncu olarak karşımıza çıkacaktır. Bu seyirci-oyuncular Sacco&Vanzetti hikayesindeki gerçek kişilerle özdeşleşecek ve kendi hikayeleri arasında bir bağlantı kuracak, böylece tragedyada görülen bir tür “arınma” yaşanacaktır. Beş farklı şehirde aynı anda sahneleneceği varsayılan bu oyunun temel sorusu “Gerçekten de bu akşam Sacco&Vanzetti yeniden bu salonda infaz edilecekler midir?” olmuştur. Bir bakıma Alain Decaux’nun *Rosenbergler Ölmemeli* oyununu da çağrıştıran Gatti’nin bu oyunu, Sacco&Vanzetti’den sonra infaz edilmiş olsa da Rosenbergler’e göndermede bulunmuştur.

Bu çalışmada, Gatti’nin *Chant public devant deux chaises électriques* adlı oyunundan yola çıkarak, Gatti’nin bu oyunuyla tiyatroya kattığı yenilikleri incelerken aynı zamanda tiyatrodaki tarihselliğin nasıl işlendiğini göstermeye çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Armand Gatti, Sacco ve Vanzetti olayı, Fransız tiyatrosu

Başvuru/Submitted : 31.10.2024
Revizyon Talebi/
Revision Requested : 13.12.2024
Son Revizyon/
Last Revision Received : 18.12.2024
Kabul/Accepted : 18.12.2024
Online Yayın /
Published Online : 20.12.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

ABSTRACT

Armand Gatti, who has been memorialized by many different cultural events in France this year for his 100th anniversary of birth, is one of the authentic political writers of 20th century French theater. He has also used many historical and social events as the subjects for his theater plays: the 68 Generation, the Vietnam War, the Guatemalan Civil War, Spain of Franco and many other events that have resonated not only in their own countries but all over the world. Apart from this, another subject, which Gatti did not witness personally but that his father always narrated to him, has a significant place. He operated the tragic story of the electric chair execution of two Italian workers, Sacco & Vanzetti, immigrated to America in the early 1900s, in his play *Chant Public devant deux chaises électriques*. In this play, Gatti built a bridge between the past, the present and the future by using various techniques in theater. At the same time, the real audience of the play experiences a play within a different play; some of the actors appear as spectators-actors. These spectators-actors on stage will identify with the real persons (and witnesses) in the Sacco & Vanzetti story by establishing a connection between their own stories, thus experiencing a kind of “catharsis” as seen in tragedies. The main question of this play, assumed to be staged simultaneously in five different cities, is “Will Sacco & Vanzetti really be executed again in this hall tonight?” Gatti’s play, reminiscent of Alain Decaux’s *The Rosenbergs Must Not Die*, alludes to the Rosenbergs, despite their execution preceding Sacco & Vanzetti. In this study, we will not only examine the innovations Gatti brought to theater with his play *Chant public devant deux chaises électriques*, but also indicate how historicity is handled in theater by the author.

Keywords: Armand Gatti, Sacco and Vanzetti, French theater

EXTENDED ABSTRACT

In this article, will be examined *Chant Public devant deux chaises électriques*, of French theater writer Armand Gatti. The analysis of this play is based on how space and time concepts are operated by Armand Gatti. As known, Armand Gatti, memorized by various events in France this year for his 100th anniversary of birth, used many political, historical, and social events as the subjects for his theater plays, such as the '68 Generation, the Vietnam War, the Guatemalan Civil War or Spain of Franco. As can be seen, history is an indispensable element of Gatti’s theater. In this case, there is an effort to understand history, because history is the stage of man for French writer.

His play entitled *Chant public devant deux chaises électriques* is analyzed in this article in a perspective that puts not only the historicity but also the usage of space/place at the center. The subject of this play is not a narration of a personal witnesses but a story that his father always narrated to him. Gatti operated the tragic story of two Italian workers, Sacco & Vanzetti who immigrated to America in the early 1900s, in this play.

The first part of this study brings together theatrical elements and determines the general frame about the relation between theater and history which is a crucial characteristic of Armand Gatti’s theater. Gatti’s most important feature at this point is that he creates a current between fiction and reality, basing it on a true historical story. In this case, for *Chant public devant deux chaises électriques*, he prefers the connection between theater and history not as an element of attraction on the stage but as an example of the use of time and space. Therefore, to make Gatti’s theater understandable are also given the basic factors that constitute his theater and his style.

In the second half of the article, the play is examined by its unique characteristic such as building a bridge between the past, the present and the future. As a theater technique, the real audience of the play experiences a play in a play; in other words some of the actors appears as spectators-actors. At the same time, these spectators-actors on stage identify with the real persons (and witnesses) in the Sacco & Vanzetti story which orients them to experience a kind of “catharsis” as seen in tragedy. This part of the article also intellectualizes the conception of place: Gatti’s play, assumed to be staged simultaneously in five different cities, gives weight the usage of stage as a main element of theater. There is a different time course in each city: this main diversity bring forth the differences and intersections observed between time and space perceptions about Sacco & Vanzetti’s story. Therefore also in the second part of this study, direct examples, and citation from the play abovementioned reveal in detailed way the French author’s approach to the Sacco & Vanzetti phenomenon and illustrate his thoughts on the usage of time and place.

In this case, Gatti reflects all the emotions of the human being and his destiny. In fact, as a play the elements of Gatti’s work, are so powerful that it usually crosses the moral and social borders of society: and as a writer he presents a complex theater genealogy in which time and space intertwine and theater meets reality. As a consequence, it can be easily said that the complicated relation between time, space and historicity and also morality presented in *Chant Public devant deux chaises électriques* by Gatti is one of the most interesting and efficient examples of the usage of historicity in French theater of 20th century.

In conclusion, it is underlined that Gatti’s play entitled *Chant Public devant deux chaises électriques* offers a truly convenient examples of time and space usage on stage. Ultimately, it is shown in this study that Gatti’s treatment of Sacco&Vanzetti’ story is not only as a historical event, but also as the story of man’s search for freedom, as a reflection

of migrant movements and struggle for justice. In this perspective, *Chant Public devant deux chaises électriques* is very precious to understand in a better way the theater of Gatti and his political and historical approach to the relationship between human and morality.

Tiyatroda Tarihsellik

Bir tiyatro metninde veya sahnede tarihsel konuların okura/seyirciye sunulmasının asıl amacı seyircide bir etki uyandırmak, seyirciyi eleştirel/sorgulayıcı bir düşünceye yönlendirmektir. Topluma mâl olmuş veya kimi güncel olayların sahneye taşınması/metinde ele alınması okura/seyirciye bir misyon yükler: eleştirel düşünce ve sorgulama. Epik veya dramatik oyun fark etmeksizin, tarih farklı farklı şekillerde oyunlaştırılmaktadır ve bu oyunlaştırmaların önemi alımlayıcıda bir soru işareti uyandırmaktır. Bununla birlikte, tarih ve tiyatro iki farklı alandır. Aristoteles, *Poetika* adlı eserinin dokuzuncu bölümünde söz konusu farklılığı ele alır: “*tarihçi ile ozan arasındaki fark, birinin gerçekten olmuş, ötekini ise olabilecek şeyleri anlatmasıdır. Bu yüzden şiir, felsefeye tarihten daha yakındır ve daha değerlidir; çünkü şiir daha çok genelden; tarihe özelden söz eder. [. . .] Buna karşılık tragedya, yaşamış insanların adlarına bağlı kalır*” (2012, s. 12). Tarihçi ve ozan arasındaki fark veya benzerlikler hep tartışılmıştır. Hayden White *Metatarih* adlı kitabında şiirin tarih ile olan ilişkisini ele alır; Hegel’e ve Hegel’in ele aldığı ilk tarih anlatıcısı olarak kabul edilen Herodotos’a atıfta bulunur: “*Şiirde, diye devam eder, anlatılan şey, basitçe sözlü olarak "kendini ifade etme" amacına ulaşmak için kullanılır. Hegel, Eski Yunanlıların Thermopylae Savaşında, bir tarihsel olayda ölenleri andıkları Herodotos'un kayda geçirdiği beyiti bir olgunun şiirselleştirilmesinin örneği olarak alır*” (2008, s. 119). Hegel, dramatik şiir olarak tanımlanan tiyatronun epik ve lirik şiirlerden farkını belirtir. “*Şiirsel bilinci tarihselleştirmeye girişir*” (White, 2008, s. 120). Bir bakıma, sanat ve tarih arasında köprü kurar. Dram sanatını tarihten bağımsız düşünemez ve White burada Hegel’e atıfta bulunur: “*Dramatik eylem, diye yazar Hegel, 'belli bir amacın yalın ve pürüzsüz gerçekleştirimiyle sınırlı olmayıp, başından sonuna çatışma koşullarına, insan tutkularına ve karakterine bağlıdır ve bundan dolayı sonuçta çatışma ve aksamaların ayrıca çözülmesine davetiye çıkaran eylemlere ve tepkilere yol açar*” (Hegel: 1956: 249; akt. White, 2008, s. 128). Hegel’in bu yorumunu White destekler; birbirinden bağımsız bu iki disiplinin aynı özelliklere sahip olduğunu Hegel’e dayanarak açıklar: “*Şu halde dramatik eylem ile tarihsel eylem tam olarak aynı karakteristiklere sahiptir*” (2008, s. 128).

Öte yandan, tiyatronun zorunlu olarak politik olduğunu söyleyen Brezilyalı oyun yazarı Augusto Boal, insanın bütün faaliyetlerinin politik olduğunu; tiyatronun da bu faaliyetlerden biri olduğunu kitabının önsözünde belirtir (2008, önsöz, vii). Buna ilave olarak Boal tiyatro ve politika arasındaki ilişkinin ne kadar eskiye dayandığını göstermek için pek çok yazarı referans göstermiştir. Boal’in tarihsel olarak en eski referansı Aristophanes olmuştur: “*Tiyatro ile politika arasındaki ilişkiler hakkındaki tartışma tiyatro kadar. . . ve politikanın kendisi kadar eskisidir. [. . .] Komedya şairi Aristophanes, 'oyun yazarı sadece haz vermemeli, bunun yanı sıra bir ahlak öğretmeni ve bir politik yol gösterici olmalıdır.' diye düşünüyordu*” (2008, s. 2). Boal’in bu sözünden yola çıkarak tiyatro ve politikanın (tarihsel olaylar ve tarihi nitelikteki figürler bağlamında) yan yana geldiği birkaç eserden kısaca söz etmek yerinde olacaktır. Euripides’in ve daha sonra Racine’in Euripides’ten esinlenerek yazdığı *Andromaque* oyunu tarihsel arka planda Truva Savaşı sonrasında Neoptolemos- Pyrrhus tarafından esir alınan Andromaque’ı ve Truva Savaşı’nın sonuçlarını bizlere anlatır. Tiyatro tarihinde pek çok yazarın konu olarak ele aldığı *Iphigenia* oyunu Truva Savaşı’nı kazanmak için kızını Tanrılara kurban etmek isteyen Agamemnon’u taşır sahneye. Yine tarihsel oyunlardan biri Aishkylos’un *Persler* oyunudur. XVII. yüzyılda Racine ve Corneille Antik Yunan-Roma eserlerinin etkisinde kalarak pek çok oyunu yeniden yorumlamışlardır. Klasisizmi takip eden dönemde Fransız Devrimi ve sonrasında Fransa’nın çalkantılı politik durumu pek çok tarihsel oyuna yol açacaktır. Nihayetinde, tüm bu örneklerin gösterdiği üzere, her ne kadar tarihi ele alan eserlerin ortaya çıkış motivasyonunda çok farklı unsurlar söz konusu olsa da, disiplinlerarası bağlamda, tarih ve tiyatro arasında etkileşimli bir ilişki mevcuttur.

Bununla birlikte, tarihsel olaylar Batı tiyatrosunun önemli bir unsuru olsa da, tarihin gündemdeki olaylarla paralellik kurularak oyunlaştırılması I.Dünya Savaşı sonrasında daha belirgin bir hale gelmiştir (Morawski, 1956, s. 262).¹ Sadece Fransa’da değil, Avrupa’da da iki dünya savaşının etkilerini edebiyatta, sanatta ve pek çok alanda görmek mümkündür. Polonyalı tarihçi Kalikst Morawski tarihsel tiyatronun kitleleri eğitime imkanından bahseder; aynı zamanda tiyatroyu gündemin sürükleyici sorunlarını tartışmanın bir yöntemi olarak görür (1956, s. 262). Prof. Dr. İlber Ortaylı iki farklı disiplin olarak tiyatro ve tarihin bir arada incelenmesini yine politik bir çerçeveden ele almaktadır:

Tarihi oyun için aslında, derin bir kritiğin, düşünsel zenginliğin yansıdığı alan olmuştur. Tarihi tiyatro oyunları, kalitesinin yüksekliği ölçüsünde, yazıldıkları dildeki tiyatro edebiyatının görkemini arttırmıştır. Özellikle toplum ve düşünce hayatındaki evrim ve temellerin, yoğun biçimde

¹ Aksi belirtilmedikçe, çeviriler makale yazarı tarafından yapılmıştır.

ele alındığı yakın çağlarda; tarihi tiyatro ve roman yapıtlarının güçsüzlüğü o dili konuşan toplumun bir ölçüde, düşünsel güçsüzlüğünün simgesidir (1976, s. 217).

Bu hususlar göz önünde bulundurulduğunda, tiyatrodaki tarihin (ve politikanın) bulunması rastlantısal değildir. Ancak kurgunun içinde yaşanmış bir tarihin nasıl yer alacağı ve kurgusallaşacağı, diğer bir deyişle tarihselleştirme² sorunsalı vardır. Aynı zamanda, bir diğer önemli sorunsal ise, yazarın ideolojik görüşü ile yazdığı oyun arasında doğru bir orantı olması gerekliliğidir. Bu bağlamda, Walsh'ın bir tiyatro tarihi yazmanın koşulları üzerine sunduğu metin, Armand Gatti'nin deyim yerindeyse adeta bir tiyatro tarihçisi özeni ile yazdığı tiyatro metnini de açımlar niteliktedir:

Tiyatro tarihini kaleme almak, tiyatronun geçmişinin tek bir açısını veya bir bölümünü tercih etmek zorunda kaldığımız kuşkusuz seçici bir çalışmadır. Bu seçimin kriterleri her zaman verilere dayanmaz. Bunlar genellikle hem kaynakların incelenmesinin sonuçları hem de bu sonuçların yorumlanmasıyla ilgili olarak tarihçiler arasındaki görüş ayrılıklarıyla ilintilidir. İlk faktör, tarihinin olayların akışı içindeki kişisel konumudur. Tarihinin inançları ve önyargıları ikinci faktörü oluşturur: ait olduğu sosyal örgütlenme, sosyal sınıf, millet, zümre ve hatta bulunduğu dil grubu tarafından şekillenir [...] (Walsh 1982: 154-163; akt. Pefanis 2007, s. 179).³

Walsh'ın alıntısında dört faktörden söz etmek mümkündür; amaç ve kapsam yönünden bu çalışmanın sınırlarını aşmasından ötürü ele almadığımız diğer iki faktör de tarih kuramcıları ile ilgilidir. Bu açıdan yazarımız Armand Gatti'nin yazarlık serüveninde ilk iki faktör belirleyicidir. Yazarın olaylar akışındaki konumu, ait olduğu sosyal sınıfın tiyatrosuna etkisi, Gatti'yi bu oyunu yazmaya iten sebepler ile tarihselliğin tiyatrodaki nasıl yer aldığı incelenecektir.

Tarihin Sahneye Taşınması: Armand Gatti ve Sacco&Vanzetti Olayı

Belediye çöplüğü İtalyan göçmen bir babanın ve gündelikçi Fransız bir annenin oğlu olan Armand Gatti 1924 yılında Monako'da dünyaya gelir. Monako'da göçmenliğe dair yaşadığı sıkıntıları, babasına verilen çalışma karnesini, yaşadığı gecekondular hayatını, pek çok konuşmasında, röportajında anlatır. 2017 yılında kaybettiğimiz yazar Armand Gatti, Fransa'nın önemli gazete muhabirlerinden ve oyun yazarlarından biri olarak bilinir: *Le Parisien Libéré*, *France-Soir*, *Paris-Match*, *Libération* gibi gazetelerde çalışır ve iç savaş halindeki Guatemala ile Çin'e giderek muhabirlik yapar. Gazetecilik yaptığı esnada tanık olduğu olayları oyunlaştırarak anlatmaya ve kitlelere sunmaya hazırdır. Gatti'nin kırkın üzerinde tiyatro oyunu bulunmaktadır. Bu oyunlarda Armand Gatti, dünyadaki toplumsal hareketleri, Vietnam Savaşı'nı, 68 olaylarını, Guatemala ve Çin'de yaşanan iç savaş, 80 sonrası Fransa'da banliyölerdeki yaşantıyı ve bağımlı hale gelen gençlerin durumunu ele alır. Oyun yazarlığına ve hayatına en büyük katkıda bulunan kişi babası Auguste Gatti olmuştur. Yaşamındaki önemli olayların eserlerine yansıdığını görmek mümkündür; ancak eserleri otobiyografik değildir; yine de kendi geçmişi ve ailesine dair pek çok kurgusal öge yer almaktadır. Armand Gatti'nin babası bir çöplüktür, babasının hayat hikayesini anlattığı *Çöplüğü Auguste Gatti'nin Düşü Çalan Yaşamı* adlı oyunda gerçek yaşamın aksine, babasının işçi olarak katıldığı bir eylemde ölmediği ve yaşamaya devam ettiği görülmektedir; oysa ki gerçek hayatta Gatti on altı yaşındayken babasını bir eylemde çatışma esnasında kaybetmiştir. Konumuz olan *Chant public devant deux chaises électriques-İki Elektrikli Sandalye Önünde Halk Türküsü* adlı oyunu Armand Gatti 1964 yılında kaleme almıştır. Oyun 1966 yılında ise Théâtre National Populaire- Ulusal Halk Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir⁴. Armand Gatti tiyatro oyunu yazmaya başlama serüvenini yine babasıyla örtüştürür:

Babamı toprağa bıraktığım gün benim için tiyatro serüveni başlamış oldu. Okur-yazar olmamasına rağmen, savaş boyunca siperlerin ötesinde bana okuma yazma öğretmiştir. Babam mükemmel bir hikaye anlatıcısıdır. Çocukluğum, hayatındaki her olayı anlatımıyla yücelten bu adamla geçti. Öldüğünde, ben bir sokak çocuğuydum. Tabutunu toprağa indirdiğimizde, ona bir söz vermem gerektiğini hissettim: artık anlatamayacağım bütün hikayeleri onun yerine ben anlatacaktım. O an, benim için eylemin ortaya çıkış anıydı (Neveux, 2024, s.188).

Walsh'ın alıntısından yola çıkarak Armand Gatti'nin babasının bir çöplü olduğunu ve dolayısıyla bir işçi çocuğu olduğu, bir eylem sırasında hayatını kaybettiği gerçekleri bizi birinci faktöre, bir diğer deyişle yazarın kişisel konumuna yönlendirmektedir. İkinci faktör ise, babasının sözcüsü kimliğine bürünmesidir; bu sebepten ötürü kendisini Sacco'nun oğlu Dante ile özdeşleştirmiştir. Gatti'nin bir diğer isminin de Dante olması onun özdeşleşmesi için bir neden olmuştur.

Gatti'nin bu oyunu kaleme almasına dair ilginç bir hikayesi vardır: 1960'lı yılların başında Küba'da *El Otro Cristobal* filmi çektiği esnada, Sacco-Vanzetti'yi farklı açılardan gören, tanıyan insanlarla görüşür; insanların anlatıları, oyunun temel çıkış noktası olmuştur. Sacco ve Vanzetti kimisinin gözünde bir baba, kimisinin gözünde bir satıcı, işçi veya

² Tiyatro ve tarihselleştirme bağlamında, B. Brecht, W. Benjamin'in de önemli çalışmaları bulunmaktadır. Her bir düşünür konuyu etrafına incelemiş olup, tarihselleştirmeyi ele almışlardır. Ancak Armand Gatti'nin oyunu Brecht'in tarihselleştirme tanımından uzaktır. Tarihselleştirme, oyunu seyirciye anlatma, öyküleştirme metodudur. Gatti'nin oyununda ise Aristotelesyen bir özdeşleşme yer almaktadır. Brecht'in tiyatro anlayışı epiktir; ve epik tiyatrodaki anlatıcı unsuru seyirciyi karakterle özdeşleştirmeden uzaklaştırarak nesnel düşünmesine itmek amacıyla oluşturulan bir yabancılaştırma metodudur. Dolayısıyla bu metodu çalışmamızda ele almadık.

³ Bu makalede, aksi belirtilmedikçe çeviriler tarafından yapılmıştır.

⁴ Armand Gatti'nin tiyatrosu ve yaşamı ile ilgili olarak detaylı bir döküm için bakınız: Yassitepe Ayyıldız, Ece, *Armand Gatti temoin et dramaturge de son temps*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

göçmen olarak anılmış; bu oyunda iki karakterin oluşmasında büyük bir etken olmuştur. Gatti oyuna başlama gerekçesini şu şekilde anlatır; kişiler değildir ele alınan, sosyal sınıflardır (1964, s. 14-15).

Sacco-Vanzetti olayından tarihsel olarak kısaca bahsetmek yerinde olacaktır. 1917 yılında Rusya'da gerçekleşen Ekim Devrimi ve bu devrimin sonucunda dünya çapında işçi hareketlerinin başlaması Amerika Birleşik Devletleri'nde göçmenlere karşı önyargıyla bakılmasına yol açmıştır. Göçmenlerin işçi hareketine katılmaları, eylemlerde bulunmaları, onların suçlanması için yeterli bir sebeptir. Rus ajanı, anarşist veya komünist sınıflarıyla suçlanmaları sebebiyle Amerika Birleşik Devletleri'nin geleceğini tehdit ettikleri varsayılır ve bu kişiler vatan haini olarak görülür.

24 Aralık 1919'da Massachusetts Bridgewater'da bir ayakkabı firmasına yönelik soygun girişimi ile ilk suçlamalar başlamaktadır. Nicola Sacco'nun patronu, Sacco'yu temize çıkarır; patronu o gün Sacco'nun iş yerinde olduğunu ve hiçbir olaya karışmadığını iddia etmektedir. Öte yandan, Vanzetti için durum aynı değildir, o bir seyyar satıcıdır; onu aklayabilecek kimse yoktur. Suçlamalara konu olan asıl olay ise 15 Nisan 1920'de Massachusetts'in South Braintree kasabasında Slater and Morill isimli bir ayakkabı fabrikasında iki kasiyerin öldürülmesi ve yaklaşık 16.000 doların çalınmasıdır. Bu soygunu ve cinayeti işleyen kim olduğu bilinemese de, görgü tanıkları bu kişilerin fiziksel görünüşlerini öne sürerek İtalyan olduğunu iddia etmiştir; o gün Sacco işe gitmemiş, İtalyan Konsolosluğu'na gidip ülkesine dönmek için izin istemiştir. O gün işe gitmemiş olması da onu bazı kurum ve kişiler için şüpheli olarak değerlendirmeye yetmiştir.⁵ Bazı İtalyan görgü tanıkları ise, savunma esnasında, Vanzetti'nin Bridgewater'dan çok uzakta Plymouth kasabasında Noel öncesi yılanbalığı sattığını söylemiştir.⁶

Sanıkların mahkeme sürecinde dinlenmemesi, çevirmen sorunu yaşanması, yalancı şahitler ve asılsız iddialar Sacco ve Vanzetti'yi ölüme mahkum etmiştir. Massachusetts eyaletinin resmi internet sitesinde bu infazın-seneler sonra da olsa- kabul edilebilir olmadığını açıkça görmek mümkündür: İnfaz edilmelerinin 50. yılı olan 23 Ağustos 1977 tarihinde Massachusetts eyalet valisi Michael S. Dukakis“*Sacco ve Vanzetti adil bir yargılama geçirmedi.*” (Sacco & Vanzetti: Proclamation) sözüyle geçmişte verilen kararı eleştirmiştir. Yine valinin bu sitede söz konusu tarihte göçmenlere karşı hoşgörüsüz düşüncenin egemen olduğunu da belirttiği bir yazısı da mevcuttur: “*bu trajik olayları düşünmeye ve bu olaylardan tarihi dersler çıkarmaya çağırır ve hoşgörüsüzlük, korku ve nefret güçlerinin bir daha asla birleşerek hukuk sistemimizin ulaşmaya çalıştığı akılcılığı, bilgeliği ve adaleti alt etmesini engelleme kararlılığını gösterdi*” (Sacco & Vanzetti: Proclamation).

Sacco ile Vanzetti kendilerine atfedilen iki suçtan ötürü yedi yıl boyunca Charlestown Eyalet Hapishanesi'nde kalmışlar; 23 Ağustos 1927 yılında elektrikli sandalyede infaz edilmişlerdir.

Sacco&Vanzetti'nin infazından neredeyse çeyrek asır sonra-1953 yılında- Ethel ve Julis Rosenberglar de casus olmakla suçlanırlar. Her iki suçlama da elektrikli sandalyede infaz ile sonuçlanır. Asılsız iddiaların yanı sıra, ölüme gönderilen kişiler ile ilgili bir başka ilgi çekici nokta da, adaletin bir başka asli unsuru olan öz savunma hakkının uygulanmamış olması, bir başka deyişle kişilerin kendilerine savunma hakkı verilmemiş olmasıdır. Alain Decaux, Gatti'den birkaç yıl sonra 1968 yılında *Rosenberglar Ölmemeli* adlı bir tarihsel oyun kaleme almıştır. Öyle ki, Decaux'nun oyunu da benzer bir düzlemde, tıpkı Gatti'nin eserinde olduğu gibi, adaletle dair işleyişin sekteye uğratılması üzerinden ilerler. Her iki eserde de asli devindirici unsur adalet mekanizmasının kırılmasıdır. Kırılan ve sekteye uğrayan adalet mekanizması bir anlamda toplumsal normların ve adaletin toplumun temeli olması gerektiğine dair ilkenin çiğnenmesidir; bu ilke her iki oyunda da çok net bir şekilde verilir.

Dolayısıyla, Gatti'nin bu konuyu seçmesi ve oyunlaştırarak sahneye taşınması tesadüfi değildir. Gatti'nin ideolojik ve ailevi nedenleri Gatti'yi bu oyuna yazmaya itmiştir. Gatti aynı zamanda tiyatroya “selmaire” (fragmanlar)⁷ adlı yeni bir terminoloji eklemiştir. Bu bağlamda, Gatti'nin oyununda karakterler ve zaman-mekan açısından oyunu ele almak yerinde olacaktır.

“Selmaire” Kavramı ile Zaman-Mekan ve Karakterler

Gatti, Amerika Birleşik Devletleri'ne göç eden bu iki İtalyan göçmen işçiyi, kunduracı Nicola Sacco ile balık satan bir seyyar satıcı Bartolomeo Vanzetti'nin 1927 yılında Boston Charlestown Hapishanesi'nde nasıl ve hangi suçlarla elektrikli sandalyede infaz edildiklerini anlatır. Ancak bu anlatıyı tiyatro sahnesine taşırken bir yeniliğe imza atar: Gatti, *Chant public devant deux chaises électriques* oyununda ilk defa “selmaire” kavramını kullanmıştır. Selmaire'lerin amacı, oyunun kronolojik bir şekilde gitmemesi ve eş zamanlı anlatının sahne üzerinde çoğalmasındır. Oyunda 34 selmaire ve 14 genel selmaire vardır. Armand Gatti, tarihi yeniden kurgulamayı ve yazmayı değil, fragmanlar halinde

⁵ Detaylı bilgi için; <https://www.mass.gov/info-details/sacco-vanzetti-proclamation> Erişim tarihi, 11.10.2024.

⁶ Detaylı bilgi için; <https://www.mass.gov/info-details/sacco-vanzetti-proclamation> Erişim tarihi, 15.12.2024.

⁷ Makale boyunca, fragman olarak çevirebileceğimiz selmaire'i kavram kargaşasına yer vermemek adına orijinal dilinde kullanmayı tercih ettik.

ve eşzamanlı olaylar doğrultusunda ele alarak, okura olayın tek bir yönünü değil, bütün boyutlarına sunmayı tercih eder. Bahsedeceğimiz, seyirci-oyuncu kavramı ve seyirci-oyuncunun özdeşleşmesi de selmaire'in içinde yer almaktadır:

Nedir selmaire? Belirli bir gerçekliği sağlayan eş zamanlı yaratım. Bu eserde, eş zamanlı yaratım demek, varsayılan seyirci-oyuncuyu seyreden seyircinin hayali sahnede izlemekte olduğu oyunla bağlantısıdır. Bazen seyirci sahnede gördüğü bir şeyi yeniden üretir ve çevirir. Bu üretim ya da çeviri Selmaire adını alır. Bazen kolektiftir, o zaman genel selmaire adını alır (Gatti, 1964, s. 15).

Bu alıntıya istinaden, Gatti'nin benimsediği metot, özdeşleşmedir. Seyirci bu özdeşleşme aracılığıyla hem eleştirel bakışa sahip olur hem de kendi hayatının yansımasını tarihte yaşamış bir karakter üzerinden görür. Böylece, kolektif bir duyguyu tatmak ve bireysel duygulardan arınarak, toplum bilincinde yer etmiş önemli bir konunun sahnede yer alması ile bir özdeşleşme (identification) yaşanmaktadır. Varsayılan salonda seyirciler, Sacco-Vanzetti'yi ele alan bir oyunu seyirci-oyuncu konumunda izleyebilmekteyken, gerçek salondaki seyirciler, seyirci-oyuncuların oyuna verdikleri tepkileri de görebilmektedir. Sahnede seyirci konumunda olan oyuncular, oyun ilerledikçe Sacco-Vanzetti davasının içinde yer alan figürlere dönüşmekte; bu da bizi oyunun içindeki başka bir oyuna götürmektedir, dolayısıyla iç içe geçmiş iki oyun söz konusudur. Sacco-Vanzetti'nin suçlanmalarından infaza kadar geçen yedi yıllık sürede yargının işleyişini, yalancı tanıkların ifadelerini, Sacco ile Vanzetti'nin müdafaaları ile akabinde mahkemenin verdiği kararı seyirci-oyuncular aracılığıyla ortaya çıkar; aynı zamanda Sacco-Vanzetti'nin infaz kararına karşı çıkan bu seyirci-oyuncu kitlesinin tepkileri belirleyici bir husustur. Oyundaki kişi sayısının fazlalığı ve mekanın çoğalması nedeniyle Tablo 1'de yer ve kişi isimlerini belirtmek uygun olacaktır.

Tablo 1. Karakter ve mekan isimlerine dair detaylı bir tablo

BOSTON	LYON	HAMBURG	TORINO	NEW ORLEANS
Boyd: fabrikacı	Derlinski: tiyatronun yöneticisi	Erhman Klose: hukuk profesörü	Cervi: Fiat'ta işçi	Mann: çığırtkan politikacı
Eva: Boyd'un eşi	Bonnetade: rejsör asistanı	Kassel: papaz/rahip	Pino: Cervi'nin oğlu	Little Ned: farklı türde işler yapan kişi
Grant Jr:hukuk danışmanı Katz- işadamı	Vastadour: kaplama ustası	Muller: avukat	Letizia: Cervi'nin kız arkadaşı	Xiomara-Meksikalı göçmen kadın
Farley-New Yorklu entelektüel	Thayer: aktör Fuller: aktör Stewart: aktör	Vorortzug: müvekkilin babası	Boschetto: gazeteci	
Anne-Farley'in eşi			Coleone: sendikacı	
Laureen-kadın işçi			Venturelli: anarşist	
Kurlanski- figüran				

Bu tabloya bakıldığında, Sacco ve Vanzetti'nin oyunda kişi olarak yer almadığını görmek mümkündür. Elbette ki, bu Gatti'nin bilinçli bir seçimidir. Dava sürecinde ne Sacco ne Vanzetti konuşabilmiş ne de avukatları onları yeterince savunabilmiştir. Aynı zamanda, dava boyunca çevirmenler de Sacco-Vanzetti'nin sözlerini yanlış aktararak onları suçlu konumuna düşürmüştür. Böylece, onları temsil eden karakterlerin yer alması hem hikâyeyi daha iyi anlamak açısından hem de mahkeme sürecindeki konumlarını görmek açısından önemli bir detaydır. Sacco-Vanzetti hikayesini bilen seyirci/okur, oyunun en başında Cervi ile Vastadour kişilerin hayatlarının Sacco ile Vanzetti'ye benzediğini kolaylıkla algılar; bu kişilerin oyunda yer alan selmaire lerin içinde Sacco-Vanzetti ile özdeşleşmesi, bu durumun örneklerinin günümüzde hâlâ yaşanıyor olduğunu göstermektedir.

Chant public devant deux chaises électriques adlı oyunda zaman-mekan çok yönlüdür. Bu oyunda üç salon yer alır: Salle supposée (varsayılan salon), salle réelle (gerçek salon), salle imaginaire (hayali salon). Oyun varsayılan salonda, seyirci-oyuncuların tiyatro mekanına girişleri ve Sacco-Vanzetti hakkında bir oyun seyredecekleri hikayesi ile başlamaktadır. Böylece, varsayılan salonda oynanan oyunun zamanı açık bir şekilde belli edilmez. Oyunun yazıldığı tarihi göz önüne alırsak 1964 yılında başladığı düşünülebilir. Brun'e göre, oyunun Palais de Chaillot'da 1966 yılındaki

sahnelemesinde New Orleans'ın ismi değiştirilerek Los Angeles olur (Brun, 2010, s. 13). Bu değişikliğin sebebi ise Gatti'nin 1965 yılının yaz ayında siyahların ayaklanmasını temsil etmek istemesidir.

Seyirci-oyuncular oyun öncesi Sacco-Vanzetti davası ile ilgili yorumlarda bulunurlar. Boston'da Katz, Sacco ve Vanzetti olayına dair görüşlerini paylaşır: “*Slater and Morill'deki kasiyerleri öldüren iki anarşistten başka bir şey değildir*” (Gatti, 1991, s. 726) diyerek Sacco Vanzetti olayının kendisi için sıradan olduğunu vurgular ve bir bakıma bu yorumuyla onları anarşist olmakla suçlar. Grant Jr. ise olayın South Braintree kasabasında gerçekleştiğini söyler. Hamburg'da, Vorortzug oyuna bilinçli bir seyirci olarak gelmiştir, nitekim Gatti'nin özdeşleşme metodunda yer alacak önemli bir isim olarak karşımıza çıkacaktır. Kendi hayatı ile Vanzetti'nin arasında bir paralellik kurar: “*Vorortzug: Suçlu bulunan ve yedi yıl boyunca ölümü bekleyen bu iki İtalyan anarşistin hikayesi beni ürkütüyor*” (Gatti, 1991, s. 729). Vorortzug'un avukatı Muller, “*Sacco-Vanzetti olayı nedir? Ortaya atılan yalan yanlış suçlamalarla dünyayı sarsan iki insanın ölümünü istemek*” (Gatti, 1991, s. 731); Torino'da ise, “*Boschetto: Anarşi İspanya iç savaşıyla birlikte öldü*” (Gatti, 1991, s. 732) sözüyle oyunun anlattığı konunun geçerliliğini yitirdiğini söyler. Anarşist Venturelli ise Boschetto'ya karşı “*Venturelli: Chicago'da asılanların olayını biliyor musun? 1 Mayıs Bayramı'nın doğuşuna önyak olanlardır. Dünyanın her yerinde bu bayram kutlanır*” (Gatti, 1991, s. 733) diyerek işçi mücadelesinin hiçbir zaman ve hiçbir şekilde yok olmadığını vurgular. Yine Torino'da Cervi, oğlu Pino'ya “*Cervi: Anlayamayacağın bazı şeyler var. Sana daha sonra anlatacağım. Sacco-Vanzetti'nin hikayesi her zaman bana dokunmuştur. Onları tanımanı isterim.*” (Gatti, 1991, s. 734) sözleriyle bu olayın önemini oğluna anlatmaya çalışır. Cervi de Vastadour gibi özdeşleşmede önemli bir karakterdir. Cervi sadece kendisi olarak değil, oğlu ile oyunun kilit noktalarından biri olacaktır; Sacco ile oğlu Dante ile özdeşleşir. Son olarak Boston'da Farley ve Anne Sacco ve Vanzetti'nin hikayelerinin Julius ve Ethel Rosenberglerin infazına benzediğini düşünmektedirler.

Oyun, Lyon'daki Thayer ve Stewart'ın “*Soutbraintree cinayeti başlamaktadır*” sözüyle başlar (Gatti, 1991, s. 739). Oyunun başladığı an beş şehir birleşerek tek mekana dönüşür; Stewart, oyun içinde oyunda karşımıza çıkan Dedektif Stewart rolüne bürünür ve varsayılan salondaki seyirci-oyunculardan kimliklerini ister (Gatti, 1991, s. 739). Stewart'ın isteği üzerine Boyd, Eva, Anne, Farley, Erhman Klose, Vastadour, Cervi, Xiomara, Little Ned ve Mann şaşırarak kimliklerini ve adreslerini verirler.

Massachusetts'te 1922'li yıllarda özellikle göçmenlere yapılan bir kimlik sorgusu karşımıza çıkmaktadır. Oyun içinde oyunda yapılan kimlik sorgusu hem sahnedeki seyirci-oyuncuyu sanki bir doğaçlamaymışçasına şaşırtmakta hem de gerçek salondaki seyirciyi şaşırtmaktadır. Böylece oyunda bir flashback görülmektedir. Lyon'daki tiyatronun yönetmeni Derlinski kimlik oyununun gerekçesini açıklar: “*Derlinski: Size 1920-1921'li yılların Massachusetts'teki genel atmosferi göstermek istedik*” (Gatti, 1991, s. 741). Gatti, Başkan Thayer'i, Vali Fuller'i ve Polis Stewart'ı özellikle salonda gerçek seyircilerin aralarında oynamaları için seçtiğini ve böylece tiyatrodaki yer alan ilüzyonu kırmak, ona bir gerçeklik katmak amacıyla bu üç karakteri seyircilerin yakınına getirdiğini söylemektedir. Bu oyun yapısı bize Anne Ubersfeld'i çağırır. Tiyatro kuramcısı Anne Ubersfeld'e göre önemli olan, teatral zaman içinde, bakanlar ve bakılanların olmasıdır. Şüphesiz, bakılanlar da kendilerine bakabilir, kendilerinin seyircisi olabilirler. Bakılanlar, oyundan dışlanmış değildir, onlar da kendilerine bakıldığını görürler. Bakan ve bakılanın olduğu sınırlarla çevrili bu alan bize oyun alanını çağırır (1981, s. 53). *Chant public devant deux chaises électriques* adlı oyunda aynı kişileri iki farklı rolde görmekteyiz. Bu da Gatti'nin oyununda bakan ve bakılanın sahne üzerindeki seyirci-oyuncular arasında gerçekleştiğini göstermektedir. Aynı zamanda mekanlar arası geçiş de bu oyunda bakan-bakılan teması üzerinden sağlanır.

Kimlik isteme oyunu bittikten sonra, Sacco ve Vanzetti'nin infaz edildiği yıla, 11 Nisan 1927'ye, Sacco ve Vanzetti davasının görüldüğü yere, Massachusetts'e götürür bizi oyun. Dolayısıyla, başka bir açıdan yine oyunda zaman üç katmanlıdır: geçmiş, şimdi-oyunun seyredildiği an ve Sacco ve Vanzetti'nin infazını simgeleyen gelecek. Bir bakıma bizi Hegel'e götürür: “*şiiir sanatı her şeyi tekrar eritip kaynaştırma ve aynı yeni bir şekilde yeniden uydurma görevini üstlenmeye mecbur kaldı*” (Hegel: 1956: 249; akt. White, 2008, s. 120).

Beş farklı şehirde, Lyon, Boston, Torino, Hamburg ve New Orleans'da başlayacak aynı konuyu içeren bir oyun seyredilecektir. Armand Gatti'nin eserleri üzerine çalışmalar yapan tiyatro uzmanı Catherine Brun beş farklı şehrin seçiminin bilinçli olduğunu söyler; 1 Mayıs 1886 yılında Chicago'da gösterilere katılan beş işçinin ve 11 Kasım 1887 yılında Boston'da idam edilen beş işçi sayısının beş şehri temsil ettiğini söylemektedir (Brun, 2010, s. 3). Aynı zamanda şehirlerin farklı temsilleri de bulunmaktadır. Boston, Sacco-Vanzetti davasının gerçekleştiği yer; Lyon 1831'de ipek dokuma fabrikasındaki işçilerin ayaklanması ile 1848 Devrimi'nin habercisi olan yer; Hamburg, Alman Sosyalist Partisi'nin, Rosa Luxemburg ve Karl Liebknecht'in partisi Alman Sosyal Demokrat Partisi'nin aktif olduğu yer; New Orleans 1892'de kömür işçilerinin grev yaptıkları yerdir. Torino ise İtalya'nın en büyük işçi şehri olarak bilinir. Dolayısıyla, Sacco-Vanzetti'nin hikayesi pek çok devrimci hikayesini birleştiren önemli bir tarihsel süreci içerir: 1 Mayıs 1886'da Chicago'da Haymarket meydanında günde 8 saat çalışabilmek için genel greve giden işçilere, daha

sonra 11 Kasım 1887’de yine Chicago’da asılan beş işçinin ölüme mahkûm edilmelerine ve Ethel- Julius Rosenbergler’in davasına değinir. Bu olaylara bakılacak olursa, oyunda geçmiş Chicago’daki işçiler, gelecek Ethel ve Julius Rosenberg’in infazı, şimdî yani oyunun gerçekleştiği an ise Sacco ve Vanzetti’nin infaz anıdır.

Tiyatro düzleminde bakacak olursak, oyunun başlangıcı beş şehirde de farklıdır. Boston’da tiyatro gişesinin önünde; New Orleans’da tiyatronun siyahiler için ayrılmış olan vestiyerinde; Lyon’da tiyatronun güvenlik kontrolünde; Torino’da tiyatro gişesinin önünde; Hamburg’da yine tiyatronun güvenlik kontrolünde başlar. Didaskalilerde oyun başlamadan önce seyirci-oyuncuların bekleme anlarına dair birkaç açıklama verir Gatti:

Hamburg’da sahnenin sağ tarafında, tiyatro güvenlik kontrolünün önünde, avukat Muller, oğlu hapisanede olan müvekkili Vorortzug ile konuşuyordu [. . .] New Orleans’da siyahiler için ayrılmış tiyatronun vestiyerinde, siyahi adam Mann, vestiyerin arkasında kaybolan görevliye montunu uzatır. [. . .] Lyon’da tiyatro güvenlik kontrolü önünde. Tiyatronun müdürü Derlinski, sinirli bir şekilde saatine bakarak yürür. Gösteriden önce ziller çalmaktadır. Başkan Thayer’i ve Vali Fuller’i oynayacak oyuncular içeri rüzgar hızıyla girerler. [. . .] Boston: Sahnenin sol tarafında, Boston’da tiyatro gişesinin önünde. Boyd, Grant Jr., Katz ve Eva koltuk numaralarının numaralanmasını beklerler. Boyd, bütün grubun biletlerini elinde tutmakta ve henüz gelmeyen müdürünün gelmesini bekler. Bu sırada, eşi Eva, kocasının davetlileri ile konuşmaktadır (Gatti, 1991, s. 726-729-730).

Bu alıntıdan yola çıkılacağı üzere, bir “oyun içinde oyun” görülür; bu şehirlerdeki seyirciler, Sacco ve Vanzetti’nin konu olduğu bir oyun izlemeye gideceklerdir; ancak seyredilecek oyuna dair oyunun yazarı ve oyunun ismi verilmez. Oyun, seyirci-oyuncu dediğimiz bir kitleden oluşur; bu kitle her ne kadar Boal’in yaptığı gibi gerçek seyirciyi sahneye çıkarmak olmasa da, sahnede seyirci rolünde oyuncular yer almaktadır. Seyirci-oyuncuların seyrettikleri varsayılan oyuna dair verdikleri tepkiler onları dava sürecine iter; varsayılan salondaki seyircilerin tepkisi ideolojilerini ve Sacco-Vanzetti olayına verdikleri tepkiyi de yansıtacaktır; bu tepki, oyuncularla bir benzerlik kurmaya yarayacaktır. Böylece, dramatik bir oyunculukta bir benzerlik kurma, bir acıma hissi veya dava sürecinde Sacco ve Vanzetti’ye karşı olan kişiler sahnede seyirci rolünde olan kişiler aracılığıyla bir yansımaya neden olacaktır.

Seyirci-oyuncunun yanı sıra, nesne-insan kişileri de oyunu zenginleştirmek amacıyla sahnede yer almaktadır. Bunları örneklendirecek olursak, dönemin Amerikan başkanı Calvin Coolidge, Bas Konuş, Görevli gibi yalancı şahitleri temsil eden nesnelere, F.B.I. polisi gibi gerçek kişiler büyük kuklalar veya görüntülerle temsil edilir. Oyunda bu kişilerin gerçek hayattaki isimleri kullanılır. Lyon’da aktör olarak rol alan Stewart hem Bridgewater Polis şefi Stewart’ı temsil eder hem de kukla aracılığıyla Amerikan başkanı Coolidge’i canlandırır. Oyundaki diğer isimler tarihsel olarak isimleri dava sürecinde yer alan kişileri kapsamaktadır. Lyon’daki Thayer karakteri, dava sürecinde yer alan yargıç Webster Thayer’i temsil eder; bir diğer örnek ise, Boston’da yer alan Katz ise savcı Frederik Katzmann’ı temsil etmektedir. Yalancı tanıklar rolünde karşımıza çıkan karakterlerin isimleri de aynı bırakılmıştır: Davanın baş tanığı Slater and Morill fabrikasının ikinci katında çalışan Mary Splaine ile tercüman Joseph Ross. Splaine, soygunu yapan kişinin Sacco olduğunu önce reddetmiş; bir yıl sonra Sacco’yu detaylı bir şekilde gördüğünden emin olduğunu mahkemede ifade etmiştir. Olay sırasında, silah sesleri duyduğunu, bu seslerden dolayı cama doğru gittiğini ve soygundan sonra arabaya giren insanları teşhis ettiğini iddia eder. Teşhisine bakılacak olursa, hiçbir insanın uzaktan bu kadar detaylı bir inceleme yapması mümkün değildir; Sacco’nun elinin büyüklüğüne kadar anlatır. Bu kişi görevli adı ile oyunda bir karakter olarak yer almaktadır:

Görevli: Ön koltuğun ve arka koltuğun arasında bulunan adam benden biraz daha iriydi. Yaklaşık 65 kilo idi. Kaslı ve hareketli görünüm-lüydü. Sol eli ise oldukça büyüktü.

Thayer: Söz konusu olan sol el, onu gördünüz mü?

Görevli: Sol el, ön koltuğun arkasındaydı. Adamın üstünde mavi çizgileri olan gri bir gömlek vardı ve yüz hatları oldukça netti (Gatti, 1991, s. 776).

Muller karakteri, Sacco ve Vanzetti’nin avukatı Fred Moore’u temsil etmektedir. Oyunda cüppesini giyerek varsayılan salona girer. Yalancı şahitlik yapan Splaine’e birkaç soru sorar: “Muller: Sonuç olarak size Sacco gösterildi, hem de bir grup insanın içinde değil, tek bir kişi olarak. Yanılmamız mümkün değildi, ama tereddüt ettiniz. Ve bugün, bir yıl aradan sonra, şahit olarak buradasınız” (Gatti, 1991, s. 777).

Bu mahkeme süreci gerçekte yaşandığı gibi yansıtılmıştır. Tercüman Joseph Ross’u mahkeme İtalyanca-İngilizce çeviri yapabilmesi adına görevlendirir. Sacco ve Vanzetti’nin İngilizcesi kendilerini savunmak için yeterli değildir. Ancak söz konusu tercümanın da İtalyancayı pratik olarak çok iyi bilmediği söylenmektedir. Sacco ve Vanzetti’nin söylediklerinin kasıtlı olarak yanlış aksettirilmesi de onların sonunu hızlandırır. Bu tercümanın davada yer alması da Sacco ve Vanzetti’nin olayların suçlusu olarak görülmeleri gibi bilinçli bir tercihtir. Tarihsel olarak bu durum nasıl yaşanmış ise, oyunda da Gatti tarihselliği hiç değiştirmeden aynı şekilde vermiştir. Böylece, mahkeme süreci anları gerçek salondaki seyircileri mahkeme tanıklarına dönüştürerek o ana geri götürür.

Armand Gatti’ye göre “Önemli olan oyunun oynandığı bu akşam, Sacco & Vanzetti’nin bir kez daha ölüp ölmeyeceğini öğrenmektir” (1991, s. 723). Oyunun cevabı varsayılan salonda oynayan seyirci-oyuncuda saklıdır; beş farklı şehirde

gerçekleşen oyunda seyircilerin oyuna verecekleri yanıt bu oyunun kilit noktasıdır. Gatti, bu soruyu hem gerçek seyircilere hem de seyirci-oyunculara sorarak ortak bir bellek oluşturmayı hedeflemiştir. Bu bağlamda, tiyatronun da bellekle bağlantısı sadece mekânsal düzlemde değil, anlatı düzleminde de karşımıza çıkmaktadır: “*Belleği canlandıran, harekete geçiren, dolayısıyla hakkında konuşmayı mümkün kılan mekandır ve mekan bilinçdışının evidir. Tiyatro da bir mekan sanatıdır*” (Güçbilmez, 2006, s. 22).

Seyirci oyuncular kendi yaşantılarından yola çıkarak rollerini oynamaktadır; bunun en önemli sebebi ise, Gatti'nin herkesin kendi doğrusu olması gerektiğine inanması ve bunun sahneyi gerçekleştirmek için gerekli olduğunu düşünmesidir. Buna istinaden, oyunda özdeşleşmeyi gösteren en anlamlı sahnelerden biri, Cervi'nin Sacco ile; Vastadour'un ise Vanzetti ile özdeşleşmesidir. Torino'da Fiat'ta çalışan Cervi oğlu Pino ile kız arkadaşı Letizia'yı bir tiyatro gişesinin önünde buluşurlar. Cervi ile Letizia geçmişe göndermede bulunur. 1 Mayıs 1886 yılında işçilerin verdiği mücadele sayesinde günde 8 saat çalışmaktadır Cervi.

“*Letizia: Bugün iş nasıldı?*”

Cervi: Günde sekiz saat boyunca aynı parçaları monte etmek-bir hiç gibi çalışıyorum-neyse ki seni düşünmek için bana zaman kalıyor” (Gatti, 1991, s. 734-735).

Letizia ise Cervi'ye oyuna neden kızını getirmedeğini sorar. Bu kızın adı Inès'tir. Seyirci/okur eğer Nicola Sacco'nun yaşamını biliyorsa Cervi'nin Sacco ile benzerliğini de anlamış demektir, çünkü, Nicola Sacco'nun kızının ismi de Inès'tir, oğlu Dante de Pino yaşlarında bir çocuktur. Nicola Sacco hapishaneye girdiğinde henüz kızı doğmamıştır. Sacco hapishanede, babasının hapishanede geçirdiği sürede Inès 6 yaşına basar, babasının infaz edildiği zaman henüz 6 yaşındadır. Inès, babasının neden hapishanede olduğunu anlayacak yaşta değildir. Bu diyalog sadece Cervi'nin kızı Inès'i temsil etmez; Sacco'nun kızı Inès'e göndermede bulunur. Inès'in yaşına yapılan vurgu, sadece oyunu seyretmeye gelmemesinden ibaret değildir; Sacco'nun hapishanede kaldığı sürede Inès'i hiç görememiş olması ile bağlantılıdır. Cervi'nin Sacco'ya dönüşeceğinin de bir kanıtıdır.

“*Letizia: Ya kızımız?*”

Cervi: Inès, o uyuyor. Oldukça küçük.

Pino: Anlamayacaktı nasılsa” (Gatti, 1991, s. 735).

Oyun boyunca, kendimizi bir mahkeme salonunda gibi hissederiz; polis şefi rolünde Stewart, gerçekte Sacco-Vanzetti'nin suçlu olmadıklarını bilmesine rağmen, bu olayların bir kurbanının mutlaka olması gerektiğini iddia eder (Gatti, 1991, s. 768). Thayer de Stewart'ı şu sözlerle desteklemektedir: “*Önemli olan bir adamı öldürmek değil, ama bir ülkeyi yok edenin kim olduğunu öğrenmektir. Bombaları kim yerleştirdi? Çocuklarımızı ve kasiyerlerimizi kim katletti? Aşırı uç görüştekiler mi?*” (Gatti, 1991, s. 768). Yine Thayer, “*Southbraintree cinayetini çözene kadar, zaman kazanmak için onları Bridgewater ile suçlayalım*” (Gatti, 1991, s. 769) sözleriyle bir suçlu arayışında olduklarını bizlere gösterir. Gerçek salondaki seyirciler, sonucun ne olduğunu bilmelerine rağmen, olayların nesnel bir şekilde sahnede sunulması aracılığıyla tarihin yeniden canlanmasına tanıklık ederler.

Buna ilave olarak, özdeşleştirmeler sadece kişiler arası değil, olaylar arasında da yapılır. İlk örnek, Sacco-Vanzetti olayında, bir yandan Amerikan başkanı Coolidge'in dava hakkındaki düşüncesini sahneye koyarken, bir yandan Charlestown hapishanesinde yatan Sacco ve Vanzetti'nin durumunu gösterir. Bir diğer örnek ise, henüz oyun başlamadan, Boston'da Anne, Sacco-Vanzetti'nin durumunun Ethel ve Julius Rosenberglerle örtüştüğünü söyleyerek oyunu izlemeye karar vermesidir. Dokuzuncu selmaire, Farley'nin, Julius Rosenberg'in geçmişine giderek o dönemin olaylarıyla yüzleşmesini ele alır ve burada yan yana iki fotoğraf gördüğünü iddia eder: Biri Julius Rosenberg, biri de Sacco Vanzetti'dir. Cervi ile Farley, zamansal olarak farklı olsa da Rosenbergler ile Sacco-Vanzetti'nin durumlarının birbirine benzediğini iddia etmektedir. Selmaire'ler sayesinde Ethel ve Julius Rosenberglerin davası ile Sacco Vanzetti'nin davası; Ethel ve Julius Rosenberglerin Sing-Sing Hapishane görüntüleri ile Sacco-Vanzetti'nin Charlestown Hapishane görüntüleri eş zamanlı olarak verilir.

Genel selmaire için verilecek en güzel örneklerden birisi ise, kendisini Sacco'ya daha yakın hissedenler (Les Sacco) adı altında; Vanzetti'yle özdeşleşenler ise (Les Vanzetti) adı altında birleştikleri son sahnelerdir. Bu bireysel bir özdeşleşmeden ziyade, kolektif bir araya gelmedir. O sırada bir gazete anonsu gelir: “*Radikal görüştekilerin çevresinde binlerce tutuklama*” (Gatti, 1991, s. 759). Hayali sahnede, oyun arası olarak belirlenen (entracte) sahnede herkes fuayeye giderken Cervi ve Vastadour, hayali salondakilerle benzerlik kurar; Cervi Sacco'ya; Vastadour ise Vanzetti'ye dönüşür. Yedinci selmaire de ise Cervi, Sacco ile tamamen özdeşleşmektedir (Gatti, 1991, s. 758). Bu dönüşüm, 1 Mayıs 1887'deki yürüyüşün seslerini duymaları ile sahneye yönelmeleri ile başlar. Sacco-Vanzetti'den önce gelen devrimciler ve Chicago'da asılanlar Sacco-Vanzetti'nin hikayesiyle birleşir ve kırılma noktaları sayesinde işçi sınıfı tarihini daha iyi anlamamıza yardımcı olur.

Antonin Artaud'nun söylediği gibi, uzam organize bir anarşiden doğar (Artaud'dan akt. Topal, 2013, s. 33). Bu da

demektir ki her mekan kendi mekanından bağımsız, her zaman da kendi zamanından bağımsızdır. Tarihsel sürecinden kısaca bahsettiğimiz Sacco&Vanzetti olayı, Gatti'nin *Chant public devant deux chaises électriques* adlı oyununda farklı bir sahneleme metodu ile ele alınmıştır. Farklı zaman ve mekan kullanımı, birbirine bağlı "organize" olaylar, selmaire kavramı hepsi organize bir şekilde yerleştirilmiştir. Gatti'nin oyunun başında yarattığı karışık düzlemde doğar ve oyunun sonunda bir çözüme kavuşur.

Oyunda Sacco ve Vanzetti'nin bir kez daha infaz edilip edilmeyeceğine dair soruya yanıt olarak infaz edilecekleri söylenir. İlk olarak Sacco elektrikli sandalyede infaz edilir, Cervi tekrar varsayılan salondaki seyirci-oyunculara katılır ve bir seyirci rolüne bürünür. Vanzetti'nin infaz edilmesinden sonra Vastadour da kendi yerine geçer. Oyunun sonunda Vanzetti'nin sesini son bölüm olan Bel Canto bölümünde duyarız: "Eğer Sacco ile öldürülmeseydik, hayatımızı sokak köşelerinde sohbet ederek, tartışarak geçirirdik. Öldüğümüzü kimse bilmezdi. Sözlerimiz, hayatlarımız bir hiç. Bir kunduracının ve bir seyyar balık satıcının hayatı söz konusuydu sadece. Son saatler bizim için. Acımız, zaferimizdir" (Gatti, 1991, s. 849-850). Gatti'nin bu oyun aracılığıyla geçmişi değiştirmek gibi bir meselesi yoktur; değiştirilemeyen geçmiş nesnel bir biçimde ortadadır; ancak Sacco-Vanzetti'nin yaşadıkları güncel ve evrenseldir; yaşananlara bir ayna tutmak ister Armand Gatti.

Sonuç

Sonuç olarak, *Chant public devant deux chaises électriques* adlı oyun, Sacco-Vanzetti'nin nasıl öldüğü üzerine bir inceleme ya da belgesel nitelik taşıyan bir oyun olmadığı gibi Sacco ve Vanzetti'nin gerçekten suçlu mu yoksa kurban mı olduklarına dair bir sorgu da değildir. Gatti'ye göre, söz konusu oyun tekrar yaşanan bir trajedidir ki adım adım gerçek trajedinin yerini tutmaktadır. Massachusetts eyaletinin resmi sitesinde Sacco ve Vanzetti'nin masum oldukları açıkça ifade edilmiştir. Olayların gidişatını ve yalancı tanıklar aracılığıyla, mahkemenin yönlendirilmesiyle Sacco ve Vanzetti'nin haksız yere infaz edildiklerini göstermek üzere Armand Gatti *Chant public devant deux chaises électriques* adlı oyunu kaleme almıştır. Sadece Sacco ve Vanzetti değil, onlardan önce veya sonra haksız yere hayatlarına son verilen işçilerin, emekçilerin seslerini de haykırır bu oyun.

Gatti'nin bu oyunu, sadece tarihsel bir konuyu ele alması açısından önemli değildir, aynı zamanda XX. yüzyıl tiyatrosuna bu oyunda ilk defa kullandığı "selmaire" kavramını da kazandırmıştır. Böylece, gerçek-kurgu, şimdi-geçmiş arasındaki geçişi sağlayan "selmaire" ler olmuştur. Her ne kadar Gatti'den sonra selmaire'i kullanan başka yazara rastlamasak da, Gatti'nin bu kavramı özgündür ve bu kavramı ortaya çıkararak seyirciye vermek istediği mesajı da açıkça ortaya koyabilmiştir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Ece YASSITEPE AYYILDIZ 0000-0002-7166-0925

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Aristoteles. (2012). *Poetika*. çev. Samih Rifat. İstanbul: Can Yayınları.
- Boal, A. (2008). *Ezilenlerin Tiyatrosu*. çev. Necdet Hasgül. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Brun, C. (2010). Des villes à la Cité: Armand Gatti et le défi des possibles. *Interfrancophonies*, (3), 1-15. http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-3/villes_cite.pdf erişim tarihi: 10.10.2024.
- Gatti, A. (1964). *Chant public devant deux chaises électriques*. Paris: Editions du Seuil.
- Gatti, A. (1991) *Œuvres Théâtrales Tome I*. Paris: Verdier.
- Güçbilmez, B. (2006). *Zaman Zemin Zuhûr*. Ankara: Deniz Kitabevi.
- Morawski, K. (1953). Le théâtre historique en France après 1918. *Roczniki Humanistyczne*, s. 261-296. <https://bibliotekauki.pl/articles/1969083>

erişim tarihi 15.09.2024.

Neveux, O. (2024). *Armand Gatti, théâtre-utopie*. Paris: Libertalia.

Ortaylı, İ. (1978). Tiyatroda Tarihi Oyunlar Üzerine Siyasal Bir Analiz Denemesi. *Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü, DTCF YAYINLARI*, s. 217-232.

Pefanis, G. P. (2007). Les carrefours dans la théorie de l'histoire et du théâtre. *L'Annuaire théâtral*, (41), 174–186. <https://doi.org/10.7202/041678ar>.

“Sacco & Vanzetti: Justice on Trial” <https://www.mass.gov/info-details/sacco-vanzetti-proclamation>. erişim tarihi: 11.10.2024.

“Sacco & Vanzetti: Proclamation” <https://www.mass.gov/info-details/sacco-vanzetti-proclamation> erişim tarihi: 11.10.2024.

Topal, S. (2013). *Mekanın Yeniden Üretiminde Eksiklik Ve Devinim*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Ubersfeld, A. (1981). *Lire le théâtre II. Ecole du Spectateur*. Paris : Editions Sociales.

White, H. (2008). *Metatarih*. Çev. Mehmet Küçük. Ankara: Dost Yayınları.

Yassitepe Ayyıldız, E. (2019). *Armand Gatti temoin et dramaturge de son temps*,. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Atf Biçimi / How cite this article

Yassitepe Ayyıldız, E. (2024). Reanimating Sacco and Vanzetti: Historicity in Armand Gatti's Play *Chant Public Devant Deux Chaises Électriques*. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 683–693. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1577210>

Müzikal Tiyatroda Şarkı Türleri ve Şarkı Çevirisi: Grease Müzikali Örneği

Song Types and Song Translation in Musical Theater: The Case of Grease the Musical

Sitare BİLGE¹ 

¹İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Opera Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Sitare BİLGE

E-posta / E-mail : sitare.bilge@istanbul.edu.tr

ÖZ

Müzikal tiyatro repertuarının klâsikleşmiş eserleri incelendiğinde, şarkı sözleri, müzik ve metin arasında neredeyse her zaman şiirsel bir bağlam olduğu görülür. Müzikal tiyatrodaki şarkı sözleri ve müzik, metin ile eşit derecede önem teşkil eder, bu bağlamda şarkı sözleri müzikten çıkartıldığında hikâyeyi anlatan ana elementlerden biri ortadan kalkmış olur. Metnin yanında şarkı sözleri hikâye anlatımında ve atmosfer yaratmada başat öneme sahip olduğundan müzikal tiyatrodaki şarkı çevirisi; erek dilin özelliklerini ve kültürünü koruyarak, performe edene kolaylık sağlayacak şekilde yapılmalıdır.

Sahne sanatlarının popüler türlerinden biri olan müzikal tiyatro disiplindeki şarkı çevirisiyle ilgilenen bu çalışmanın temel amacı; yazarın ve bestecinin anlatmak istediği hikâyeyi, eseri orijinalinden uzaklaştırmadan Türkçeye çevirirken, müzikal tiyatro disiplinine özgü şarkı türlerini açıklayarak, Peter Low'un *pentathlon ilkesi* kapsamında ortaya koymaktır. Çalışma, yirmi dile çevrilmiş ve otuzdan fazla ülkede sahnelenen *Grease* müzikalinin kaynak ve erek librettolarını analiz etmekte, söylenebilir bir librettonun önemini savunmaktadır. Sonuç bölümündeki bütünsel yaklaşım, müzikal tiyatronun performatif ve anlatsal boyutlarındaki dil ve kültüre dayalı engelleri tespit ederek, çok yönlü bir analiz ile çeviribilimin bu alandaki sınırlarını genişleterek performe edene katkı sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzikal tiyatro, şarkı çevirisi, Grease

ABSTRACT

A study of the classic works of musical theatre repertoire reveals that there is almost always a poetic connection between lyrics, music and text. In musical theatre, lyrics and music are of equal importance with the text. In this context, if the lyrics are removed from the music, one of the main elements that tell the story disappears. Since the lyrics are of primary importance in storytelling and atmosphere formation, song translation in musical theatre should be done in a way that preserves the characteristics and culture of the target language and that facilitates the job of the performer.

This study deals with song translation in the discipline of musical theatre, which is one of the popular genres of performing arts. The main purpose here is to explain the story that the author and composer want to tell, while translating the work into Turkish without distancing it from the original. This is done by explaining the song types specific to the discipline of musical theatre, within the scope of Peter Low's *pentathlon principle*. The study analyses the source and target librettos of *Grease*, which has been translated into twenty languages and performed in more than thirty countries, and argues for the importance of a singable libretto. The holistic approach in the conclusion contributes to the performer by identifying language- and culture-based obstacles in the performative and narrative dimensions of musical theatre, expanding the boundaries of translation studies in this field with a multifaceted analysis.

Keywords: Musical theatre, song translation, Grease

Başvuru/Submitted : 01.11.2024
Revizyon Talebi/
Revision Requested : 02.12.2024
Son Revizyon/
Last Revision Received : 15.12.2024
Kabul/Accepted : 16.12.2024
Online Yayın /
Published Online : 20.12.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

In direct proportion to the cultural diversity in the world language, dialect, local identity, sense of humour, body language and many other features that we can list are decisive in storytelling in the world of theatre. While these features are expressed only through dialogue in verbal plays, in musical theatre, music and songs reflect all these elements besides dialogues. In this context, musical theatre is an interdisciplinary type of stage art that tells a story integrated with verbal dialogue sections; that is, text, music, lyrics, dance and all other auxiliary elements of visual arts. It should not be confused with the concepts of *opera*, where music is the primary element, and *musical play*, where the flow of the play continues without loss of meaning if we remove the music from the text.

In musical theatre, the components are organically connected to each other. Unlike musical plays, when a song or dance section is removed from a musical theatre piece, the dramaturgical structure is disrupted and meaning is lost. In this respect, music and song in musical theatre are not only used in order to emphasise the scene in question, but also to serve the whole story dramaturgically.

The poetic connection between music and lyrics is an important issue, which varies from song to song. However, each composer and lyricist develops it in their own way by working together. Once this connection is established, the music begins to tell the story. At this point the translator takes on a task almost more challenging than that of the lyricist. He/she is now both the lyricist and the guardian of the story. In this respect, the translator or researcher who wants to translate in musical theatre should have a good knowledge of music and literature as well as language competence, as well as some singing practice in order to understand the performer.

An examination of the classic works of the musical theatre repertoire reveals that there is almost always a poetic connection between lyrics, music and the text. In musical theatre, lyrics and music are of equal importance with the text. In this context, as mentioned above, if the lyrics are removed from the music, one of the main elements that tell the story disappears. Since lyrics are of primary importance in storytelling and atmosphere formation, song translation in musical theatre should be done in a way to facilitate the performer's job by preserving the characteristics and culture of the target language. Since the primary task of musical theatre is to tell a story, problems that arise as a result of loss of meaning in translation, deformation of melody and rhythm, and difficulties experienced by the performer interrupt the atmosphere that the author and composer are trying to create. In a musical theatre work, it should be one of the primary duties of the translator to have technical and practical competence in the disciplines specific to musical theatre in order to tell the story close to the original and to ensure that the transitions between the episodes do not disrupt the dramatic action. In this context, the translator or researcher who is interested in song translation in musical theatre should become competent in the subjects pertaining to the song genres of musical theatre and should proceed according to the details that the composer and lyricist have carefully considered together when translating the libretto into the target language.

Grease, the main example of the study, is a comedy musical in the genre of farce written by Jim Jacobs and Warren Casey (1971). It takes its name from the subculture of the young working class living in the United States in the 1950s. The atmosphere of the musical, which deals with peer pressure, politics, personal core values and love, is largely determined by early *rock'n roll* music. *Grease* can be considered as a nostalgic return to the Hollywood musicals, which were on the verge of extinction. Since the early 1970s, film musicals, which suddenly began with a song and continued with dance scenes in the streets, had been gradually declining in number due to rising production costs, changing audiences and failed attempts to adapt popular stage musicals to the big screen. However, the success of the film version of *Grease* (1978) proved that there was still a worldwide audience for musicals. Although the stage production of *Grease* was quite nostalgic with songs such as *Beauty School Dropout* and *Alone at a Drive-in Movie*, the producers added songs such as *Hopelessly Devoted to You* and *You're The One That I Want*, which sounded more like the music of the 1970s than the 1950s, and achieved commercial success and were listened to by large audiences. The Turkish translation of the ballad song *Hopelessly Devoted to You* and rhythm song *You're the One That I Want*, which are still popular today, is the result of the translation process and the subsequent staging of the musical while working with the students I teach at the Istanbul University State Conservatory Musical Theatre Department.

This study deals with song translation in the discipline of musical theatre, which is one of the popular genres of performing arts. The main purpose here is to explain the story that the author and composer want to tell, while translating the work into Turkish without distancing it from the original. This is done by explaining the types of songs specific to the discipline of musical theatre, within the scope of Peter Low's *pentathlon principle* (singability, sense, naturalness, rhyme, rhythm). The study analyses the source and target librettos of the musical *Grease*, which has been translated into twenty languages and performed in more than thirty countries, and argues for the importance of a singable libretto. The holistic approach in the conclusion contributes to the performer by identifying language- and culture-based obstacles

in the performative and narrative dimensions of musical theatre, expanding the boundaries of translation studies in this field with a multifaceted analysis.

Giriş

Müzikal Tiyatronun Tanımı

Sanat, ilkel çağlardan günümüze bir hikâye anlatım aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Tiyatro ve müzikal tiyatro ise, bir ya da birden fazla kişinin seyirci karşısında hikâye anlattığı ortak bir gösteridir. Bu bağlamda tiyatronun ve müzikal tiyatronun köklerini, tarih öncesi dini ritüellere kadar geçmişe götürmek yerinde olur. Dramanın doğuşunu incelerken Aristoteles'in *Poetika*'sında yer alan bilgilerde; drama, müzik ve dansın şimdi müzikal tiyatrodaki olduğu gibi bir bütünü ayrılmaz parçaları olduğu görülmektedir. Bu öğeler ilkel dönem ritüellerinin ardından Antik Yunan Dönemi'nde de karşımıza çıkarak, müzikal tiyatronun başlangıç noktasını işaret etmektedir. Tragedyanın, Antik Yunan uygarlığının Arkaik Çağı sayılan İ.Ö. 7. ve 6. yüzyıllarda Tanrı Dionysos adına yapılan törenlerde söylenen *dithrambos* şarkılarından doğduğu tarihçilerce onaylandığına göre bu bağlamda diyebiliriz ki müzikal tiyatro, Antik Yunan tiyatrosundaki şarkı, dans, diyalog öğeleri ve hikâye anlatıcılığı ile bütünleşmiş olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dünyadaki kültürel çeşitlilik ile doğru orantılı olarak; dil, diyalekt, yerel kimlik, mizah anlayışı, beden dili gibi sıralayabileceğimiz daha birçok özellik, tiyatro dünyasındaki hikâye anlatımında belirleyicidir. Bu özellikler sözel oyunlarda, sadece diyalog vasıtasıyla ifade edilirler. Müzikal tiyatrodaki ise, diyalogların yanında müziğin kendisi ve şarkılar bütün bu öğeleri yansıtmakta önemli bir rol üstlenirler. Bu bağlamda **müzikal tiyatro**; bir hikâyeyi sözel diyaloglu bölümler yani metin, müzik, şarkı sözleri, dans ve görsel sanatların diğer tüm yardımcı öğeleriyle bütünleşik olarak anlatan disiplinlerarası bir sahne sanatı türüdür. Müziğin birincil planda olduğu *opera* ve müziği metnin içinden çıkarttığımızda anlam kaybı içermeden oyun akışının devam ettiği *müzikli oyun* kavramlarıyla karıştırılmaması gerekir.

Richard Kislán, *The Musical* adlı kitabında müzikal tiyatrodan şöyle bahseder: Müzikal tiyatro, tüm sanatlar içerisinde en disiplinlerarası olan sanat dalıdır. Bir eseri tam olarak değerlendirmek, librettist, besteci, söz yazarı, yönetmen, koreograf, aktörler, şarkıcılar, dansçılar ile sahne, kostüm ve ışık tasarımcılarının katkılarını ölçüp tartmak demektir. Bölümlerin dikeylerini ayırdığımızda ise eser, bütüncül etkisini kaybeder. Etkili bir müzikal her zaman parçalarının toplamından daha büyüktür. Böyle bir gösterideki bir şarkının esas niteliği ve amacı, sahneyi vurgulamanın ötesinde, dramaya hizmet etmesidir (Kislán, 1995, s.4). Kislán'ın da belirttiği gibi, müzikal tiyatrodaki kompartımanlar birbirine organik bir biçimde bağlıdır. Müzikli oyunlardan farklı olarak bir müzikal tiyatro eserinden bir şarkı veya dans bölümü çıkartıldığında, dramaturjik yapı bozularak anlam kayıpları oluşmaktadır. Bu bakımdan müzikal tiyatrodaki müzik ve şarkı kullanımını sadece söz konusu sahneyi vurgulamak için değil, hikâyenin bütününe dramaturjik olarak hizmet etmek için vardır.

Müzikal tiyatronun birincil görevi oyunculuk (metin), şarkı (müzik), dans ve görsel sanatların diğer tüm dallarıyla birlikte bir hikâye anlatmak olduğuna göre, çeviride yaşanan anlam kayıpları, müziğin- ritmin deformasyonu ve performe edenin yaşadığı zorluklar neticesinde ortaya çıkan sorunlar, yazarın ve bestecinin yaratmaya çalıştığı atmosferi sekteye uğratmaktadır. Bir müzikal tiyatro eserinde, hikâyeyi orijinaline yakın şekilde anlatıyor olmak, farklı üsluplar ile karşılaşmamak ve bölümler arası geçişlerin dramatik aksiyonu bozmaması için müzikal tiyatroya özgü disiplinlerden teknik ve pratik olarak çok iyi anlıyor olmak, çevirmenin başat görevlerinden biri olmalıdır. Bu bağlamda müzikal tiyatrodaki şarkı çevirisi ile ilgilenen çevirmen ya da araştırmacı, müzikal tiyatronun şarkı türlerine ait konularda yetkin olarak, hedef dile çeviri yaparken bestecinin ve söz yazarının birlikte inceleme düşündükleri detaylara göre yol almalıdır.

Müzikal tiyatrodaki şarkı türleri ve türlere göre müzik- şarkı sözü analizi aşağıdaki gibidir:

Müzikal Tiyatro'da Şarkı Türleri:

1. **Balad (Yavaş) Şarkı (Ballad Song):** Müzikal tiyatro repertuarındaki birçok balad çoğunlukla aşk şarkıları diye tabir edilen, müziğin şarkı sözlerinden ön planda olduğu parçalardır. Sıklıkla anlatı biçiminde (*narrative*), monolog olarak tek başına söylenen karakter şarkıları olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Örnek: *Bring Him Home/ Les Misérables*.
2. **Komik Şarkı (Comedy Song):** Tiyatrodaki komedi, hayatın ya da dilin uyumsuzluklarından, aykırılıklarından beslendiği için şarkı sözleri, bu tür şarkılarda müziğin önündedir. Şarkı sözlerindeki ağırlıktan dolayı, komik şarkının müziği basit ve karmaşık olmayan bir melodik profil ile baskın olmaktan çok tamamlayıcı niteliktedir. Bu şarkılar ile amaçlanan seyirciyi güldürmektir. Örnek: *Have You Heard The German Band/ Producers*.
3. **Sempatik Şarkı (Charm Song):** Şarkı sözü ve müziğin eşit ağırlıkta birbirlerine üstünlük sağlamadığı, sözlerin ağır- ciddi olmaktan ziyade hafif olduğu ve müziğin hem melodik hem de ritmik olduğu şarkı türüdür. Bu bağlamda balad ve komik şarkıların ortasında durur, melodinin ağırlıkta olduğu baladın ve şarkı sözlerinin ön

planda olduğu komik şarkının aksine sempatik şarkı, müzik ve şarkı sözlerine eşit ölçüde vurgu yapar. Bununla birlikte çoğu sempatik şarkı, iyimser ve sıcak yapısıyla seyirciyi gülümsetir. Örnek: *Do You Love Me/ Fiddler on the Roof*.

4. **Hızlı Tempolu (Ritmik) Şarkı (Rhythm Song/ Upbeat Song/ Uptempo Song):** Genelde ritmik şarkı olarak anılan yüksek tempolu şarkılar, kendi kendini açıklayıcı niteliktedir. Müzikal tiyatro literatüründe üç farklı adlandırma ile karşımıza çıkan, enerjisini ritimden alan bu şarkılar, ritmin, melodiden ve şarkı sözünden daha ön planda olduğu parçalardır. Bu tür parçalar mutlaka hızlı ve enerjiktirler. Örnek: *If My Friends Could See Me Now/ Sweet Charity, Everythings Coming Up Roses/Gypsy, I Got Rhythm/ Crazy For You*.
5. **Müzikal Sahne (Musical Scene):** Olay örgüsünü ilerleten birbirinin içine geçmiş birçok şarkının kombinasyonundan oluşan şarkılar topluluğudur. Örnek: *Another Op'nin', Another Show/ Kiss Me, Kate!*
6. **Tekerleme Şarkı (Patter Song):** Genellikle komik olmakla beraber, melodik yapının az olduğu çoğunlukla ritmik bir şekilde söylenen şarkı sözlerinin ön planda olduğu şarkılardır. Çoğunlukla hızlıdır, nadiren swing olarak da görülebilir. Örnek: *Major General's Song/ Pirates of Penzance* veya *Gee Officer Krupke!- America/ West Side Story*.
7. **Geçiş (Değişim) Şarkısı (Throwaway Song):** Genellikle sahne veya kostüm değişimi sırasında ve sahne giriş-çıkışlarında seyircinin odağını başka bir yöne çevirmek için kullanılan parçalardır. Sahne aralarındaki tekrar eden parçalar (*reprises*) bunlara örnek olarak gösterilebilir. Örnek: *Change of Scene/ Kiss Me, Kate!*
8. **Saat On Bir Şarkısı (The Eleven O'Clock Song):** Yıldız oyuncunun perde kapanmadan önce söylediği şarkıdır. Genellikle oyunun sonuna doğru seyirciyi hareketlendirmek için tasarlanmış, Gösteri Durduran Şarkılar (*Showstopper Songs*) olarak da bilinmektedirler. Ancak her Gösteri Durduran Şarkı (*Showstopper Song*), bir Saat On Bir Şarkısı (*Eleven O'clock Song*) değildir. Örnek: *Oklahoma/ Oklahoma!*

Saat On Bir Şarkısı terimi Broadway müzikallerinin akşam saat 8.30 veya 8.40'ta başlayıp, 23:05 ile 23:15 arasında bittiği zamanlardan günümüze gelmiştir. Bugün akşam saat 8:00'de başlayan Broadway müzikallerinin çoğu saat 11.00'den önce bitmektedir fakat saat On Bir Şarkısı terimi hâlâ kullanılmaktadır (Novak ve Novak, 1996, s. 22).

Yukarıdaki türlere ek olarak açıklanacak Özel Şarkı (*Special Material*), Kendini Anlatan (*I Am Song*), İsteklerini Anlatan (*I Want Song*) ve Gösteri Durduran (*Showstopper Song*) gibi şarkı türlerinin, diğerlerinden ayrı incelenmesinin sebebi, yukarıda belirlenmiş sekiz türün hemen hemen her birinin yanına eklenebilmelerinden kaynaklanmaktadır. Yani bir Balad Şarkı aynı zamanda Kendini Anlatan Şarkı, bir Müzikal Sahne ya da bir Gösteri Durduran Şarkı olabilir.

- **Özel Şarkı (Special Material):** Genellikle başrol oyuncusunun veya yıldız oyuncunun yeteneklerini ön plana çıkaran şarkılardır. Bu parçalar, komik, dramatik, melodik veya hızlı olabilirler. Örnek: Gypsy müzikalindeki Rose karakteri için yazılmış olan tüm parçalar Ethel Merman için bestelenmiştir.
- **Kendini Anlatan Şarkı ve İsteklerini Anlatan Şarkı (I Am Song- I Want Song):** Merhum yönetmen- koreograf Bob Fosse'ye göre tiyatro şarkıları, Kendini Anlatan Şarkı (*I Am Song*) ve İsteklerini Anlatan Şarkı (*I Want Song*) olarak ilave kategorilere ayrılırlar. Az önce açıklanan şarkı türlerinden farklı olarak, bu sınıflandırmalar yalnızca şarkı sözlerinin verdiği mesaja dayanır. Kendini Anlatan Şarkı izleyicinin karakteri ve durumu anlamasını pekiştirir. . . Kendini Anlatan Şarkı karaktere ve duruma yanıt verirken, İsteklerini Anlatan Şarkı konuya hizmet etmektedir. İsteklerini Anlatan Şarkı karakterin yapacağı bir hareketin ana hatlarına işaret eder ve çoğunlukla bir eserin aksiyonunun habercisi olur (Kislan, 1995, s. 227-229).

Richard Kislan'ın tanımına ek olarak, Kendini Anlatan Şarkı ve İsteklerini Anlatan Şarkı türleri partisyondan yani müzikten daha çok metinle bağlantılıdır, yani burada şarkı sözleri müziğin önündedir diyebiliriz. İsteklerini Anlatan Şarkı'ya örnek olarak *Matchmaker/ Fiddler on the Roof* (Çöpçatan/ Damdaki Kemancı), Kendini Anlatan Şarkı'ya ise *I Feel Pretty/West Side Story* (Güzel Hissediyorum/ Batı Yakasının Hikayesi) verilebilir.

- **Gösteri Durduran Şarkı (Showstopper Song):** Gösteri Durduran Şarkılar, eser esnasında çok fazla alkış alarak sahneyi durduran parçalara verilen isimdir. Bu şarkılar gösteri sonunda Saat On Bir Şarkısı adını alabileceği gibi, eserin herhangi bir yerinde de geçebilirler. *Everything's Coming Up Roses- Rose's Turn/ Gypsy, If My Friends Could See Me Now/Sweet Charity, Don't Rain On My Parade/Funny Girl, Nowadays- All That Jazz/Chicago, Money Money/Cabaret* parçaları bu türe örnek verilebilir (Craig, 1993, s. 234).

Pentatlon İlkesi ve Şarkı Çevirisi Yöntemleri

Peter Low, geliştirdiği *pentatlon ilkesi* ile şarkıların söylenebilir çevirilerini bilimsel bir yöntemle ele almıştır. Bu ilkeye göre çevirinin beş kriteri olan *söylenebilirlik, anlam, doğallık, kafiye* ve *ritim* öğeleri karşılanmaya çalışılmalıdır

(Low, 2005, s. 194). Ancak Low, şarkının çevirmeninden bu kriterlerin hepsini aynı anda uygulamasını beklemez. Öncelik *söylenbilir şarkı* olmalıdır.

Diğer sanat türlerinin aksine, müzikal tiyatro çevirisi, salt okunur bir eser değil sahnede müzik, şarkı sözü, metin ve oyuncular ile sahne üzerinde yaşayan bir eserdir. Bu nedenle, müzikalleri başarılı bir şekilde çevirebilmek için, bir müzikal tiyatro çevirmeni kaynak ve hedef kültürlerin yanı sıra çalışmalarının bir gün sahneleneceği düşüncesine de dikkat etmelidir (Russell, 2018, s. 14).

Low'un geliştirdiği kriterleri sırasıyla inceleyecek olursak:

Söylenbilirlik

Low'un terimleriyle söylenbilirlik, şarkının icra edilebilirliğini ifade eder. Çevirmenin, metnin sözlü olarak iletileceğini ve bazı dillerde bir kelimedeki kapalı hecelerin ve ünsüz kümelerinin şarkıcının performansını zorlaştırabileceğini akılda tutması gerektiğini belirtir (Low, 2005, s. 197).

Ayrıca şarkının söylenbilir olması için bir dizi başka etmenin bir arada iyi çalıştığından emin olmak gerekir.

1. Telaffuz kolaylığı
2. Artikülasyon kolaylığı
3. Sesli ve sessiz harflerin uygun şekilde yerleştirilmesi
4. Uzun süre sürdürülmesi zor bir notada tutulan bir sesin, şarkıcı ya da oyuncuyu rahat ettirecek bir fonksiyonda olması.

Örneğin besteci ve söz yazarı Steven Sondheim, şarkıcının ya da oyuncunun dilini, dişlerini ve nefesini daha rahat kontrol edebilmesi için *Company* eserindeki *Getting Married Today* parçasının ilk taslaklarından birinde Amy'nin hızla seyirciye koştuğu sahnede repliği "Wait a sec" cümlesindeki 'e' sesli harfi yerine çenesini daha rahat aşağıya açarak söyleyebileceği ve daha açık bir harf olan 'a' olması için "Pardon" kelimesiyle değiştirdiğini belirtmiştir. Söz yazarı Noel Coward'ın da tekerleme şarkı olarak yan yana getirdiği kelimelerin seçimi, tek bir değişim bile gerektirmemektedir (Spencer, 2005, s. 72). Bu bağlamda söz yazarlarının, özellikle tiz notalarda performans sanatçısını rahat ettirmek için incelikte seçtikleri kelimeleri, çevirmenin de göz ardı etmemesi ve söylenbilir cümleleri öncelikle önem teşkil eder.

Anlam

Low'a göre anlam, şarkının semantik içeriğidir. Şarkı çevirilerinde anlamsal doğruluğun kesinlikle aranmaması gerektiğini ve şarkı çevirilerinin anlam değişikliklerine ya da anlamın manipüle edilmesine izin verdiğini belirtir (Low, 2005, s. 92). Şarkıda belirli sayıda heceyi takip etme ihtiyacı nedeniyle, şarkının anlamının esnetilmesinin kaçınılmaz hale geldiğini vurgulamaktadır. Elbette bu, anlamdan tamamen vazgeçilmesi gerektiği anlamına gelmez. Çevirmen bir yandan anlamı aktarmaya çalışırken hece sayıları ve hedef metindeki kelime veya kelime gruplarının söylenbilirliği gibi diğer faktörleri de göz önünde bulundurur.

Müzikal tiyatrodaki şarkı sözleri ve müzik eşit ağırlıkta öneme sahiptir. Daha önce de vurgulandığı gibi şarkı sözleri müzikten çıkartıldığında, hikâyeyi anlatan ana elementlerden biri işlevini yerine getiremez. Müziğe, atmosfere ve hikâyeye uyumlu çeviri yapılmaması durumunda ise, anlam kaybı yaşanacağından beklenen etki yaratılamamış olacaktır. Bu bakımdan şarkılardaki hece sayısını düşünerek yapılan esnetmelerde anlam kaybı yaşanmamasına dikkat edilmelidir.

Doğallık

Doğallık, hedef dilin kelimelerinin sıralanışı veya söylenişi gibi özelliklere dikkat etmek anlamına gelir. Eserin son halinin çeviri olduğu anlaşılmalı ve anlamda yabancılık hissedilmemelidir. Çünkü şiir veya diğer edebi çevirilerin aksine, şarkılar okunmak için yapılmaz ve dinleyici bir duyuşta anlatılmak istenen hikâyeyi anlayabilmelidir. Low'a göre şarkı çevirisi, şarkı söylenirken anlaşılmalı ise başarısızdır (Low, 2005, s. 99). Ancak doğallık kriteri anlamsal düzeyde anlaşılabilirliğe atıfta bulunmaz. Şarkının cümle yapısının hedef kitlenin şarkıyı bir dinleyişte anlamasını kolaylaştırması ve hedef metnin deyimsel olmayan bir dil kullanımı içermemesi gerektiği anlamına gelir.

Müzikal tiyatro repertuarının klâsikleşmiş eserleri incelendiğinde, şarkı sözleri, müzik ve metin arasında, neredeyse her zaman şiirsel bir bağlam olduğu görülür. Burada şiirsel bağlam ile kastedilen *Company* (Sondheim) eserinde olduğu gibi teknolojiden esinlenen bir meşgul sinyali sesi, ya da *Oh What a Beautiful Mornin'* (Rogers, Hammerstein) de olduğu gibi geniş, uzun cümlelerin olduğu melodik bir yapı, ya da Yahudi halk müziği özelliklerinin baskın olduğu *Fiddler on The Roof* (Bock, Harnick)'daki gibi kültürel olabilir. Yukarıda bahsi geçen örnekler, şarkı sözü ve müzik uyumunun atmosfer yaratmak için kullanılan yöntemlerinden sadece birkaçıdır.

Hafif bir vals olarak tasarlanmış bir parçanın neden yazıldığı seyirci ya da dinleyici tarafından bilinmese bile, nostaljik bir atmosfer yarattığı aşıkardır. Seyirci ya da dinleyici, *Fiddler on The Roof* eserindeki sempatik şarkı türünde olan *Do You Love Me?* parçasına ismini veren tek heceli basit bir soruya, neden çeyrek notalardan oluşan basit bir melodi yazıldığını belki düşünemeyebilir ancak en derin duygu ve düşüncelerin, en yalın şekliyle sütçü Tevye'nin ağzından dökülmesi gerekmektedir. Söz ve müzik uyumuna içinde bulunulan durum, zaman, mekân ve karakter özellikleri de eklenmelidir. Bu bağlamda çeviri yapılırken nota değerleri, melodi ve hece sayısı olabildiğince orijinalinde olduğu gibi bırakılmalı, bestecinin ve söz yazarının incelikte seçtikleri yaratımlar mümkün olduğunca değiştirilmemeli hikâyede geçen karaktere ve kültüre hizmet etmelidir.

Sahneleyenin müzikal tiyatrodaki karşılaştığı en büyük problemlerden birisi de diyalogdan şarkıya geçiş sırasında yaşanmaktadır. Diyalogdan şarkı geçişini olabildiğince doğal kılmak, atmosferin bütünlüğü için oldukça önemlidir. Şarkı finalinden konuşmaya geçerken de aynı özenin gösterilmesi, yaratılan atmosferin kesintiye uğramaması bakımından gereklidir. Dillerin de kendilerine ait müzikleri olduğundan; diyalogları erek dile çevrilmiş ancak şarkıları orijinal dilde icra edilen eserler, hem izleyen hem de performe eden için kavram karmaşası yaratacak ve atmosfer sekteye uğrayacaktır.

Kafiye

Low'a göre kafiye, katı bir şekilde takip edilmesi gereken bir kriter değildir, ancak genellikle tamamen vazgeçilmemesi gereken bir unsurdur. Bununla birlikte, bazı şarkı çevirilerinin kafiyeden tamamen vazgeçebileceğini, ancak yine de başarılı ve söylenebilir bir çeviri olarak kabul edilebileceğini de belirtmektedir. Çevirmenin bir denge bulması ve bazı kafiye ve uyak kalıplarını görmezden gelirken bazılarını erek metinde tutma esnekliğine sahip olması gerektiğine inanır (Low, 2005, s.99). Ayrıca kafiyeli sözcükler içermeyen şarkılar olduğu da unutulmamalıdır. Bu gibi durumlarda çevirmenin kafiye kriterini karşılaması beklenemez.

Steven Sondheim ise, kafiyenin gerçek işlevi kafiyeli kelimeye vurgu yapmaktır der ve şöyle devam eder: Eğer o kelimenin dizedeki en önemli kelime olmasını istemiyorsanız, kafiye yapmayın. Ayrıca kafiye müziğin şekillenmesine yardımcı olur. Kafiyenin bir başka işlevi de zekayı ve kontrollü bir zihin durumunu göstermesidir. *Company* eserindeki *Getting Married Today* parçasının birbirini takip eden bölümleri kasıtlı olarak kafiyesizdir. Eğer kafiye içeriyor olsalardı, kadın karakter çok kontrollü bir yapıya sahip olacaktı. Ancak *A Little Night Music* eserindeki avukat Fredrik karakterinin şarkıları için ağırlıklı olarak kafiye kullandım çünkü Fredrik her şeyi mantığa büründüren ve çok düşünen bir adam (Spencer, 2005, s.76,77). Bu bağlamda söz yazarının karakterlerin ağzından dökülen kelimeleri seçerken gösterdiği özeni, mümkün olduğunca çevirmenin de göstermesi beklenmektedir.

Ritim

Low'un terimleriyle ritim, kaynak metindeki şarkının ve erek metnin satırlarındaki hece sayılarının eşleşmesi anlamına gelir. Pentatlon ilkesinde, hece sayısının aynı olması beklenir, ancak çevirmen yalnızca gerekli olduğunda bir hece ekleyebilir veya çıkarabilir. Low ayrıca, bir hecenin eklenmesi veya çıkarılması gerekiyorsa, müziğin melodisine dikkat edilmesi gerektiğini önermektedir. Gerçekten gerekli olduğunda, anlamı veya kelime sırasını ve dolayısıyla hedef çevirinin anlamını ve doğallığını korumak için melodide bazı küçük değişiklikler yapılabileceğini de ekler (Low, 2008, s.97). Ritim kriteri bir şarkının müzikal yönüyle yakından ilgili olduğundan, bu kriter söylenebilir bir çeviri yaratmak için çok önemlidir.

Sondheim'ın sözler üzerine iki varsayımı vardır. Birincisi, sözler belli bir zamanın içinde yer alır. Metinden okunan şiirler, şarkı sözleri ve diyaloglar okuyucunun keyfince zaman harcayarak gezinebileceği türlerdir. Fakat şarkı sözleri, müziğin durmak bilmeksizin ilerleyen temposu tarafından itilen ve dinleyen tarafından kontrol edilemeyen bir hızda ilerler. Şiiri tekrar tekrar okuyabilir ve bir kenara koyabilirsiniz ama bir müzikal tiyatro parçası duyulduğu ilk anda kavranabilmeli ve anlaşılabilir, aksi takdirde anlatılan düşüncüyü performansın geri kalanında kaybetme riskini almış olursunuz. Müzikal tiyatrodaki bir ifade bir kez duyulduktan sonra ikinci bir şansınız yoktur (Kislan, 1995, s. 158-159).

Eserin ritmi, konu ile doğru orantılıdır. Müzikal tiyatrodaki komedi, dramdan daha tempolu bir şekilde ilerler. Müzikal fars, aralarındaki en hızlı tür, müzikal durum komedisi ise en yavaştır. Müzikal dramlar, melodram veya romanslara göre daha tempolu ilerler. Müzikal revüer ise, içerdikleri balad ve sempatik şarkılara nazaran oldukça hızlıdır.

Ünlü söz yazarı ve besteci Steven Sondheim'ın da yukarıda belirttiği gibi şarkı sözlerini takip edemeyen seyirci ya da dinleyici müzikal tiyatronun hikâyesini anlamakta güçlük çeker. Bu bağlamda çevirinin, müzikal tiyatronun şarkı türlerine uygun olarak düzenlenerek bestecinin ve söz yazarının birlikte yarattıkları atmosferi karşılayacak biçimde yapıyor olması büyük önem teşkil eder.

Peter Low, yukarıda belirtildiği gibi sarkı cevirisinin başarılı olmasını soylenebilirlik, anlam, dogallık, kafiy ve ritim olarak listelediği bes kosulun yerine getirilmesine dayandırmaktadır. Ayrıca, sarkı cevirisinin bir butun olarak başarılı olması için yukarıdaki maddelerden biri ya da birkacından odun verilebileceğini, fakat anlam konusunda çok hassas davranılması gerektiğini belirtir (Low, 2005, s. 14).

Grease Müzikali'nin Tarihsel Süreci

Grease, Jim Jacobs ve Warren Casey tarafından yazılmış olan fars türünde bir komedi müzikaldir (1971). Adını 1950'lerin Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan genç işçi sınıfına ait alt kültürden almıştır. Akran baskısı, politika, kişisel temel değerler ve aşkı konu alan müzikalin atmosferini, büyük ölçüde erken dönem *rock'n roll* müziği belirlemektedir.

Jacobs ve Casey, Jim'in evindeki bir partide bir araya gelmiş ve partinin sonunda 45-50'lerin plâklarına bakarlarken Jim'in 'Nasıl olur da Broadway'de *rock'n roll* tarzda bir müzikal olmaz?' sorusuyla Grease'in temelleri atılmıştır. Casey 'Evet, bu eğlenceli bir fikir ama bununla ne anlatacağız ki?' sorusunun yanıtı olarak Jacobs, 'Hiçbir fikrim yok. Belki de birlikte liseye gittiğim insanlarla ilgili olabilir. O günlerde araba kaportalarının altına yattıkları için üstleri başları ve saçları yağlı (greasy) gençler ve yağlı yemekler moda olduğu için adı da Grease olabilir.' şeklinde yanıt vermiştir (Gruner ve Kramer, 2019, s. 34).

Grease'in orijinal prodüksiyonunun ilk gösterimi, 1971'de Chicago'da bir gece kulübü olan Kingston Mines Theatre'da yapılmıştır. Jacobs'ın lise deneyimlerine ve Chicago'ya dair gerçekçi birçok unsur içeren bu orijinal prodüksiyon, oldukça kaba, agresif ve müstehcendi. Öyle ki bu cesur yapım, bolca küfür ve seks sahneleri içeriyordu. Haftada üç defa sahnelenen oyun, Chicago seyircisi tarafından çok sevilmişti. Sekiz ay süren Chicago yapımı prodüksiyonu, yapımcılar Ken Waismann ve Maxine Fox'un dikkatini çekti ve gösteriyi New York'a taşımaya karar verdiler. Bu süreçte Grease, yapımcıların önerisiyle daha yumuşak bir hale getirilerek düzeltilti. New York'ta daha büyük bir seyirci kitlesiyle buluşacak olan yapıma yeni şarkılar eklendi ve bazı diyaloglar çıkarıldı. Ayrıca, ilk versiyonunda yalnızca dörtte biri müzikten oluşan gösteri, dörtte üçü müzik olacak şekilde tekrar bestelendi. Oyuncu kadrosu yenilenerek, koreografi baştan düzenlendi. Oyunun bu Off- Broadway yapımı, 14 Şubat 1972'de Manhattan şehir merkezindeki Eden Theatre'a sonra Broadhurst Theatre'a ve daha sonra müzikale yıllarca ev sahipliği yapacak Royal Theatre'a taşındı. Yapım, Broadway'in dışında sahnelenmeye başlasa da 1972 Tony Ödülleri'nde yedi Tony adaylığı aldı. 13 Nisan 1980 tarihinde perdelerini kapatan Grease, 3.338 performansla tarihindeki en uzun soluklu sahnelenen oyun oldu. 1983 yılında ise, A Chorus Line müzikali Grease'in bu rekorunu kırdı.

Grease, Londra'daki ilk gösterimini 26 Haziran 1973'te New London Theatre'da, Danny rolünde Richard Gere, Sandy rolünde Stacey Gregg ve Rizzo rolünde Jacquie- Ann Carr'ın yer aldığı bir oyuncu kadrosuyla yaptı. Daha sonra Paul Nicholas ve Elaine Paige başrolleri devraldı. Yönetmen, New York'ta olduğu gibi Tom Moore'du. Yapım, 14 Şubat 1974'te perde kapattı. Müzikal, 1979, 1993 ve 2007 yıllarında West End'de tekrar sahnelendi. Grease Broadway'de tekrar 11 Mayıs 1994'te Eugene O'Neill Theatre'da perde açtı. Bu versiyonda Brook Shields, Rosie O'Donnell, Hunter Foster, Megan Mullally ve Billy Porter gibi önde gelen Hollywood ve Broadway oyuncularını yer aldı. Bu versiyon 1.505 performansla 25 Ocak 1998'e kadar sürdü. 2007 senesinde Broadway'de bir kez daha yeniden sahnelenen Grease'in ayrıca Amerika ve İngiltere'de birçok turne yapısı da bulunmaktaydı. Dünyanın birçok ülkesinde seyirciyle buluşan müzikal, yıllar içinde farklı dillere çevrilerek büyük bir başarı elde etmiştir. 2008'den 2010'a kadar Barcelona'da İspanyolca versiyonu sahnelenmiş; bu yapım İspanya'daki en uzun soluklu müzikaller arasına girmiştir. Yeni Zelanda ve Avustralya'da da birçok kez sahneye konulmuştur. Kısmen Fransızca'ya çevrilen bir versiyonu da iki kez Fransa'da sahnelenmiş ve daha sonra tamamen çevrili yapılmıştır.

Grease, yok olmanın eşiğinde olan Hollywood müzikaline nostaljik bir geri dönüş olarak değerlendirilebilir. 1970'lerin başından bu yana aniden bir şarkı ile başlayan ve sokaklarda dans sahneleri ile devam eden film müzikalleri; artan prodüksiyon maliyetleri, değişen seyirci kitlesi ve popüler sahne müzikallerini beyaz perdeye uyarlama konusundaki başarısız girişimler nedeniyle kademeli olarak azalmaktaydı. Ancak Grease'in film versiyonunun (1978) başarısı, tüm dünyada hâlâ müzikal seyircisi olduğunu kanıtladı. Grease'in sonraki sahne prodüksiyonlarında ise yapımcılar, filme 1950'lerden çok 1970'lerin müziğine benzeyen *Hopelessly Devoted to You* ve *You're The One That I Want* şarkılarını ekleyerek ticari başarıyı yakaladılar ve büyük kitlelerce izlenmesini sağladılar.

Filmin yönetmeni Kleiser orijinal metin üzerinde çeşitli değişiklikler yaparak, Chicago kentinde geçen hikâyeyi banliyöye taşımıştır. Bronte Woodard metni beyaz perdeye uyarlarken, bazı bölümler değiştirilmiş, sahne versiyonunda yer almayan bazı karakterler eklenmiş ve yeni şarkılar yazılmıştır. Film uyarlaması, Grease'in New York'taki ilk gösteriminden altı yıl sonra, 1978'de beyaz perdeye taşınmıştır. Filmde Broadway'de Doody karakterini oynayan John Travolta ve Olivia Newton- John baş rolleri paylaşmıştır. Grease, 1978'in en büyük gişe hasılatını yaparak, o yıl

Amerika Birleşik Devletleri'nde en çok satan ikinci albüm olmuştur. Film ayrıca 51. Akademi Ödülleri'nde *Hopelessly Devoted to You* şarkısıyla En İyi Orijinal Şarkı dalında Oscar adaylığı kazanmıştır. 1978 film uyarlamasının başarısı, sonraki sahnelemeleri içerik bakımından da etkileyerek, film için özel hazırlanan *Hopelessly Devoted to You* ve *You're The One That I Want* parçaları sahne repertuvarına eklenmiş, şarkılarda değişikliklere gidilmiş ve *Burger Palace Boys* tanımı, filmde kullanılan *T-Birds* olarak yeniden adlandırılmıştır.

Mirası ve Popüler Kültürdeki Yeri

Grease özünde Amerika'nın 50'lerden 60'lara çalkantılı geçişinin hikâyesidir. Oyun, sahneye ilk konulduğu haliyle, baskının ve geleneğin, özgürlük ve macera için bir kenara atılmasını anlatır; haklarından mahrum bırakılanların tarzlarının ve kültürlerinin, gençliğin gücünün ve özerkliğinin ezici sembolleri haline geldiği bir zamanı resmeder. Eserin orijinali kaba, tehlikeli, aşırı cinsiyetçi ve bir anlamda aydınlatıcıdır. Hair'in (1967) ve onun gibi müzikallerin kuralları yıkan başarısından ilham almış; daha otantik, daha içgüdüsel, daha radikal bir oyun için diğer Broadway müzikallerinin süslerini reddetmiş; seyirciye, Amerika hakkında büyük kültürel gerçekleri ortaya çıkaran bir tiyatro deneyimi sunmuştur. Günümüze kadar geçirdiği değişimlerle özünden bir hayli uzaklaşıp daha renkli, neşeli ve kusursuz bir hal olsa da 50'lerin özgürlükçü atmosferini ve 50'lerin gençlerinin tutkularını anlatmaya devam etmiştir.

1900'ler özellikle Amerika için savaşlarla dolu, zorlu bir yüzyıl olmuştur. Yine de 50'li yıllar, Amerika'nın nefes aldığı bir dönemdir. Birinci Dünya Savaşı, alkol yasağı, buhran, İkinci Dünya ve Kore Savaşları gibi on yıllarca süren kargaşadan sonraki on yılda dünya artık birçok beyaz Amerikalı için mutlu ve eğlenceli olacaktı. Aile arabaları yetişkin kültürünü, *rock'n roll* ise gençliği dönüştürüyordu. Ancak 50'li yıllar, Vietnam Savaşı, ırk ayaklanmaları, Watergate gibi karanlık ve tehlikeli zamanların geri dönmesinden önce yalnızca kısa bir soluklanma arasıydı. O günlerde muhafazakâr kesim 1950'leri, Amerika'nın geri dönmesi gereken bir ahlâki netlik, vatanseverlik, aile istikrarı ve geleneksel değerler zamanı olarak idealize etmekteydi. Ama onlara ahlâki netlik gibi görünen şey aslında iyi maskelenmiş ırkçılık, cinsiyetçilik ve ekonomik baskı idi. Geleneksel değerler olarak adlandırdıkları ise ırk, sınıf ve cinsiyet savaşından başka bir şey değildi. İşte tam bu noktada Grease, 50'li yıllara net bir bakış açısıyla bakarak ve söz konusu yılların rol modellerinin ve otorite figürlerinin karanlığını ve aldatmacasını gözler önüne sermiştir. 1950'lerin sonlarını, 1970'lerdeki cinsel devrimin merceğinden anlatır.

Sahne versiyonuyla özellikle Amerika'da seyircinin yoğun ilgisini çeken Grease, 1978 yapımı filmiyle bütün dünya ile buluşmuş ve büyük yankı uyandırmıştır. *Rock'n roll*, aşk ve seks gibi temaları konu alan film, eğlenceli ve canlı atmosferiyle özellikle gençler arasında bir fenomen haline gelmiş; çıktığı dönemde gençlerin tarzı, tavrı, konuşması ve müzik zevki filmin etkisiyle büyük ölçüde değişmiştir. Filmdeki karakterleri idolleştiren gençler onlar gibi giyinmeye, saçlarını onlar gibi taramaya, onlar gibi konuşmaya ve hatta yürümeye başlamıştır. Bunun yanı sıra, o zamanlar için yakın bir geçmişi anlatan filmin o dönemdeki izleyicilerin nostaljik duygularını aktif bir şekilde uyardığı göz önüne alındığında, hikâyenin gücü bir kez daha anlaşılır. Söz konusu dönemin, modern izleyiciler için iyice nostaljik bir hal alması ve aslında lise hayatının her dönemde nostaljik bir kavram olarak geçerliliğini koruması, Grease'in gitgide daha da kült bir hal almasının arkasındaki sebeplerden bazılarıdır. John Travolta'nın Danny'si ve Olivia Newton-John'un Sandy'si gibi klâsikleşmiş karakterlerin yanı sıra, *Greased Lightning*' ve *Greaser* gibi kavramlar, günümüze popüler kültürün bir parçası olarak yerleşmişlerdir. Buna ilave olarak, yıllar içinde çeşitli mecralardaki birçok yapımda Grease referansı görmek de mümkündür. Grease'i daha önce izlememiş birinin şarkılara, hikâyeye ve kült giyim tarzına aşına olması şaşırtıcı bir şey değildir. Hatta müzikal hayranı olmayanlar tarafından bile göz ardı edilemeyecek kadar popüler olan ilk müzikaldir. Grease, ilk kez seyirciyle buluşmasından elli yıl sonra bile, nostaljik yönüyle farklı yaş grupları tarafından keyifle izlenebilen, herkesçe bilinen şarkıları ile insanları bir araya getiren, kendine has tarzıyla hâlâ geçerliliğini koruyan ve özünde güçlü mesaj taşıyan bir müzikaldir.

Grease Müzikali'nin Seçili Şarkılar Üzerinden Çevirisinin İncelenmesi:

Tablo 1. Grease Müzikali'nin türlerine göre şarkı listesi

Grease Müzikali'nin Türlerine Göre Şarkı Listesi:
Balad Şarkı (Ballad Song): It's Raining on Prom Night, Hopelessly Devoted to You, There're Worst Things I Could Do
Parodi Balad Şarkı (Ballad Parody): Freddy My Love, Mooning, Alone At the Drive-in Movies.
Sempatik Şarkı (Charm Song): Rydell Alma Mater, Summer Nights, Those Magic Changes, Rock and Roll Party Queen
Komik Şarkı (Comedy Song): Rydell Alma Mater Parody, Look at Me, I'm Sandra Dee, Beauty School Dropout
Hızlı Tempolu Şarkı (Rhythm Song): Greased Lightning, We Go Together, Born to Hand Jive, All Choked Up, You're the One That I Want
Müzikal Sahne (Musical Scene): -
Dans Parçası (Dance Number): Shakin' at the High School Hop

Grease, müzikal fars arketipleri içerisinde şarkı türleri dağılımı oldukça dengeli bir eser olarak öne çıkmaktadır. Balad, parodi balad, sempatik şarkı ve komedi şarkıların sayısı neredeyse eşit, hızlı tempolu şarkılar ise aynı zamanda dans parçası olarak nitelendirilebilecek sahnelerdir. Eser müzikal fars özelliklerinden ötürü öncelikle oyuncu şarkıcılara ihtiyaç duyduğundan şarkılarda esere özgü vokal teknikleri gözetilerek çeviri yapılmalıdır. Örneğin erkek oyuncuların çoğu falsetto tekniği ile şarkı söyledikleri için, bu kelimelere getirilecek harflerin özenle seçilmesi gerekmektedir.

Şarkılar üzerinde çeviri analizine geçmeden önce, genel şarkı türleri arasında yer almayan *parodi balad* şarkı formunu açıklamak yerinde olacaktır. Daha önce de belirtildiği gibi baladlarda müzik, şarkı sözlerinden ön plandadır. Müzikal farslarda şarkı sözlerindeki hicvin üstünlüğü sebebiyle ve melodik özelliklerinden ötürü balad olarak nitelendirilebilecek olan şarkıları, *parodi balad* adı altında ayrı bir form olarak incelemek daha doğru olacaktır. Bu formdaki şarkılar hem komik hem de melodiktirler. *A Funny Thing Happened on The Way to The Forum* eserindeki *Lovely* şarkısı parodi baladlara örnek olarak verilebilir.

Bu çalışma, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikal Tiyatro Sanat Dalı'nda ders verdiğim öğrencilerle çalışırken, çeviri sürecinin ve sonrasında müzikalin sahneye konuluşunun bir sonucudur. Eserin bir balad (*Hopelessly Devoted to You*) ve bir de hızlı tempolu/ ritmik (*You're the One That I Want*) olmak üzere iki parçasının İngilizce'den Türkçeye çevirileri tarafımda yapılmış olup aşağıda Tablo 2, Şekil 1, Tablo 3 ve Şekil 2'de karşılaştırılmıştır.

Tablo 2. Hopelessly Devoted To You/ Umutsuzca Tutuldum Sana şarkı çevirisi karşılaştırması

HOPELESSLY DEVOTED TO YOU	UMUTSUZCA TUTULDUM SANA (Orijinal şarkı sözünün Türkçe çevirisi)
Sandy: Guess mine is not the first heart broken My eyes are not the first to cry I'm not the first to know There's just no getting over you	Sandy: Tek kırık kalp benim değil ki Ne de ağlayan ilk kez benim Bilen bir tek ben değilim Seni unutmanın zor olduğunu
I know I'm just a fool who's willing To sit around and wait for you But baby, can't you see there's nothing else for me to do? I'm hopelessly devoted to you	Aptal bir kız yapar bunu ancak Karşılıksız seni bekler Görmüyor musun, seçenek kalmadı hiç bana Umutsuzca tutuldum sana
But now there's nowhere to hide Since you pushed my love aside I'm out of my head Hopelessly devoted to you Hopelessly devoted to you Hopelessly devoted to you	Yer yok hiç saklanacak Gözlerinden kaçacak Yok yapamam Umutsuzca tutuldum aşka Umutsuzca tutuldum sana Umutsuzca tutuldum sana
My head is sayin', "Fool, forget him" My heart is sayin', "Don't let go Hold on to the end", that's what I intend to do I'm hopelessly devoted to you	Aklım diyor ki, unut onu Kalbim diyor, elini tut Boş verdim mantığı, ne yaptın bana baksana Umutsuzca tutuldum sana
But now there's no way to hide Since you pushed my love aside I'm outta my head Hopelessly devoted to you Hopelessly devoted to you Hopelessly devoted to you Hopelessly devoted to you	Yer yok hiç saklanacak Gözlerinden kaçacak Yok yapamam Umutsuzca tutuldum aşka Umutsuzca tutuldum sana Umutsuzca tutuldum sana Umutsuzca tutuldum sana

HOPELESSLY DEVOTED TO YOU/UMUTSUZCA TUTULDUM SANA

Words and Music: JOHN FARRAR
Çeviren.Sitare Bilge

$\text{♩} = 100$

But now there's
Yer yok hiç

no where to hide since you pushed my love a - side.
sa - ak - la - na - ca - ak göz - le - rin - den ka - ça - cak.

I'm out of my head,
Yok - ya pa - a - mam.

hope - less - ly de - vot - ed to you,
u - mut - suz - ca tu - tul - dum aş - ka .

hope - less - ly de - vot - ed to
u - mut - suz - ca tu - tul - dum sa -

you,
na .

hope - less - ly de - vot - ed to
u - mut - suz - ca tu - tul - dum sa -

you.
na .

My
U -

hope - less - ly de - vot - ed to you.
mut - suz - ca tu - tul - dum sa - na .

Şekil 1. Hopelessly Devoted to You/ Umutsuzca Tutuldum Sana şarkısının nota üzerindeki karşılıkları

Yukarıda Tablo 2 ve Şekil 1'deki notada karşılaştırmalı olarak gösterilen Grease müzikalinden *Hopelessly Devoted to You* parçası, Türkçeye *Umutsuzca Tutuldum Sana* olarak çevrilmiştir. Bir balad ancak aynı zamanda Kendini Anlatan Şarkı türünde olan parça, müzikten çok metinle bağlantılı olduğundan şarkı sözleri müziğin önündedir. Bu bakımdan çeviri yapılırken anlamın korunmasına özellikle önem gösterilmiştir. Ayrıca söylenebilir olmasına dikkat edilen parçada, nakaratta sıklıkla tekrar eden ve parçaya ismini veren *Hopelessly Devoted to You'daki* uzayan ses olan 'to you' kelimesi için yine açık harfle biten ve iki heceden oluşan 'sana' tercih edilmiştir. Sekiz heceden oluşan *Hopelessly Devoted to You*, yukarıda Şekil 1'de belirtilmiş olan notada 9,13 ve 19. ölçülerde görüldüğü gibi orijinalinde dördümlük olarak yazılmış, çeviride ise aynı nota üzerinde sekizlik olarak ikiye bölünerek dokuz heceli olarak *Umutsuzca Tutuldum Sana* şeklinde düzenlenmiştir. Nakarattın başındaki 1-8. ölçüler arasındaki cümleler ise orijinalindeki hece sayısına sadık kalınarak aşağıdaki gibi düzenlenmiştir. Ayrıca aşağıda görüldüğü gibi, *hide- aside- of my head* kelimelerine karşılık olarak kafiyeye uygunluk açısından *saklanacak- kaçacak- yapamam* kelimeleri kullanılmıştır.

*But now there's nowhere to hide
Since you pushed my love aside
I'm out of my head
Hopelessly devoted to you
Hopelessly devoted to you
Hopelessly devoted to you*

*Yer yok hiç saklanacak
Gözlerinden kaçacak
Yok yapamam
Umutsuzca tutuldum aşka
Umutsuzca tutuldum aşka
Umutsuzca tutuldum aşka*



Resim 1. İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikal Tiyatro Sanat Dalı öğrencileri You're the One That I Want sahnesi 16 Mayıs 2023/ TSKM

Tablo 3. You're The One That I Want/ Sadece Seni İstiyorum şarkı çevirisi karşılaştırması

YOU'RE THE ONE THAT I WANT	SADECE SENİ İSTİYORUM (Orijinal şarkı sözünün Türkçe çevirisi)
Danny: I got chills, they're multiplying And I'm losing control 'Cause the power you're supplying It's electrifying	Danny: Diken diken tüm tüylerim Ben aklımı kaybettim Çarptı beni bu enerjin Deli ettin beni
Sandy: You better shape up 'Cause I need a man And my heart is set on you You better shape up You better understand To my heart I must be true	Sandy: Kalk toparlan Uuuu (Koro) Erkek gibi davran Uuuu Sert adam lâzım bana Sert adam lâzım Hadi toparlan Uuuu Yeter anla Uuuu Teslim oldum duygulara
Danny: Nothin' left, nothin' left for me to do	Danny: Kimseyi istemem senden başka
Sandy+Danny: You're the one that I want (you are the one I want) Ooh, ooh, ooh, honey The one that I want (you are the one I want) Ooh, ooh, ooh, honey The one that I want (you are the one I want) Ooh, ooh, ooh The one I need (the one I need) Oh, yes, indeed (yes, indeed)	Sandy+Danny: Sadece seni, seni istiyorum Gel, gel, gel hadi Sadece seni, seni istiyorum Gel, gel, gel hadi Sadece seni, seni istiyorum Sen, sen, sin İstediğim (Sen, sen, sin) Evet, eminim (Eminim)
Sandy: If you're filled with affection You're too shy to convey Meditate in my direction	Sandy: Benim gibi eğer aşkınsan Ama çok utangaçsan Peşime takılmalısın
Feel your way	Takip et yeter
Danny: I better shape up 'Cause you need a man (I need a man)	Danny: Toparlandım Ona sert adam lâzım (Sert adam lâzım)

Tablo 3. Devamı

Sandy: Who can keep me satisfied	Sandy: Dürüst bir âşk olmalı
Danny: I better shape up If I'm gonna prove	Danny: Toparlandım Sana bir kanıt lâzım
Sandy: You better prove That my faith is justified	Sandy: Bir kanıt lâzım Eminsin öyle değil mi?
Danny: Are you sure?	Danny: Yemin ettim
Danny+Sandy: Yes, I'm sure down deep inside	Danny+Sandy: Sonsuza kadar, hep seninin
You're the one that I want (you are the one for) Ooh, ooh, ooh, honey The one that I want (you are the one for) Ooh, ooh, ooh, honey	Sadece seni (seni istiyorum) Gel, gel, gel hadi Sadece seni (seni istiyorum) Gel, gel, gel hadi
The one that I want (you are the one for) Ooh, ooh, ooh The one I need (the one I need) Oh, yes, indeed (yes, indeed) You're the one that I want	Sadece seni (seni istiyorum) Sen, sen, sin Sen, sen, sin (Koro) İstediğim Sen-sen-sin Evet, eminim E-mi-nim Sadece seni, seni istiyorum.

You're the One That I Want Sadece Seni İstiyorum

Words&Music: Jim Jacobs/Warren Casey

Çeviren: Sitare Bilge

ooh, ooh,
Sa - de - ce - se - ni — gel, gel,

You are the one for.
Se - ni is ti yor

ooh ho-ney the one that I want Ooh ooh ooh ho-ney, the
gel ha - di Sa de - ce se - ni Gel, gel, gel ha - di sa

You are the one for.
Se - ni is ti yor

one that I want ooh ooh ooh the one I need.
de - ce - se - ni Sen, sen - sin is - te - di ğim —

One I
is - te - di

oh yes in - deed. 1. 2. You're the one that I want
e vet e - mi - nim — Sa - de - ce - se - ni

need.
ğim...

Şekil 2. You're The One That I Want/ Sadece Seni İstiyorum şarkısının nota üzerindeki karşılıkları

Ritmik ve aynı zamanda İsteklerini Anlatan Şarkı türünde yazılmış olan *You're the One that I Want* parçası ise yukarıda Tablo 3 ve Şekil 2'de belirtildiği gibi *Sadece Seni İstiyorum* olarak Türkçeye çevrilmiştir. Nakaratın son kesiti üzerinden örneklemek gerekirse:

Danny:

Nothin' left, nothin' left for me to do

Sandy+Danny:

You're the one that I want (you are the one for)

Ooh, ooh, ooh, honey

The one that I want (you are the one for)

Ooh, ooh, ooh, honey

The one that I want (you are the one I for)

Ooh, ooh, ooh.

The one I need (one I need)

Oh, yes, indeed (yes, indeed)

Kimseyi istemem senden başka

Sadece seni (seni istiyor)

Gel, gel, gel, hadi

Sadece seni (seni istiyor)

Gel, gel, gel, hadi

Sadece seni (seni istiyor)

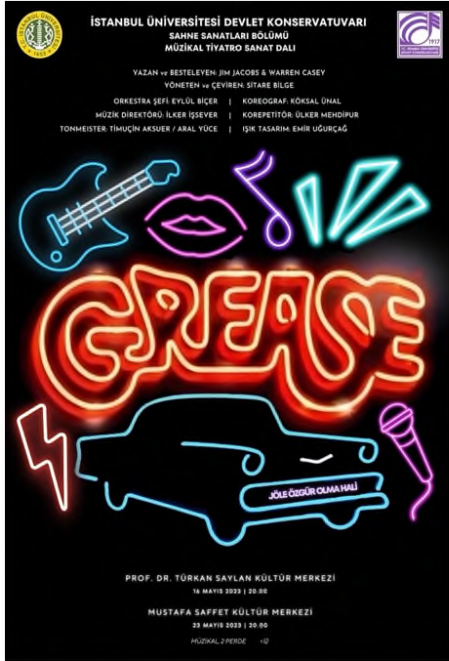
Sen, sen, sin

İstediğim (is-te-di-ğim)

Evet, eminim (e-mi-nim)

Kendini Anlatan Şarkı türünde olduğu gibi İsteklerini Anlatan Şarkılar da müzikten çok metinle bağlantılıdır, yani şarkı sözleri müziğin önündedir. Richard Kisman'ın yukarıda bahsettiği gibi Kendini Anlatan Şarkı karaktere ve duruma yanıt verirken, İsteklerini Anlatan Şarkı konuya hizmet etmektedir. İsteklerini Anlatan Şarkı karakterin yapacağı bir hareketin ana hatlarına işaret eder ve çoğunlukla bir eserin aksiyonunun habercisi olur. Bu bakımdan eserin finaline hizmet eden *You're the One that I Want* parçasının çevirisi anlam öncelenecek yapılmıştır. 10 heceden oluşan *Nothin' left, nothin' left for me to do* cümlesinin çevirisi yine 10 heceden oluşan *Kimseyi istemem senden başka* olarak hece sayısına sadık kalınarak yapılmıştır. Şekil 2'de 1 ve 2. ölçülerde gösterildiği gibi hiçbir anlam kaybı yaşanmadan, *You're the one that I want* cümlesi ise bir hece kısaltılarak ve cümle sonundaki ses tutularak *Sadece seni* olarak düzenlenmiştir. *Ooh* gibi tek heceli nidalara yine tek heceli olan *gel* ve *sen* kelimeleri yerleştirilerek *staccato* olan notaların değerleri muhafaza edilmiştir. Cümle sonlarındaki *seni-hadi* ve *istediğim-eminim* kelimeleri ile de kafiye uyumu yakalanmıştır.

İncelemede görülmüştür ki her iki parça da, Peter Low'un *söylenebilirlik, anlam, doğallık, kafiye* ve *ritim* ilkelerine uygun bir biçimde çevrilerek, kültürel olarak 1950'lerin Rydell Lisesi'nde okuyan gençlerin ağzından dökülen bu şarkılar ile dönemin *rock'n roll* dinleyen gençliğini oldukça iyi ifade etmektedir.



Resim 2. İ.Ü.D.K. Grease Müzikali 2023 Afiş



Resim 3. İ.Ü.D.K. Grease Müzikali 2023

Sonuç

Müzik ve şarkı sözü arasındaki şiirsel bağlam her besteci ve söz yazarının şarkıdan şarkıya değişen ama ancak birlikte çalışarak kendi yöntemlerini geliştirdikleri önemli bir konudur. Bu bağlantı kurulduğunda, müzik hikâyeyi anlatmaya başlar. Çevirmen bu noktada söz yazarından neredeyse daha zorlu bir görev üstlenir. Artık o hem şarkı sözü yazarı hem de hikâyenin koruyucusudur. Bu doğrultuda müzikal tiyatrodaki çeviri yapmak isteyen çevirmen ya da araştırmacının dil yetkinliğinin yanında iyi derecede müzik ve edebiyat bilgisinin, ayrıca performe edeni anlaması bakımından kısmen de olsa şarkı söyleme pratiğinin olması gerekmektedir.

Müzikalin bütün parçalarını bir makalede incelemek mümkün olmadığı için yukarıdaki nakarat örneklerinden hareketle Peter Low'un pentatlon ilkesi yöntemi ışığında söylenebilirlik, anlam, doğallık, kafiye ve ritim öğeleri dikkate alınarak yapılmış bu iki şarkının çevirilerinde hece sayılarındaki eşitlik düşünülmüş böylece performe edenlerin entonasyon problemi yaşamadan ve tiz notalarda dahi söyleme gücünü çekmeden temsillerini başarıyla gerçekleştirdikleri tespit edilmiştir. Ritmin yüksek olduğu dans parçalarında dahi anlam kayıpları yaşanmadan hikâye seyirciye kolaylıkla aktarılabilmiştir.

Sonuç olarak müzikal tiyatrodaki şarkı sözleri ve müzik, metin ile eşit derecede önem teşkil eder. Bu doğrultuda şarkı sözleri müzikten çıkartıldığında ya da çevirisi yeterli yapılmadığında hikâyeyi anlatan ana elementlerden biri ortadan kalkmış olur. Metnin yanında şarkı sözleri hikâyeye anlatımında ve atmosfer yaratmada başat öneme sahip olduğundan müzikal tiyatrodaki şarkı çevirisi; erek dilin özelliklerini ve kültürünü koruyarak, performe edene kolaylık sağlayacak şekilde yapılmalıdır. Müzikal tiyatronun birincil görevi hikâyeye anlatmak olduğuna göre çeviride yaşanan anlam kayıpları, melodinin- ritmin deformasyonu ve performe edenin yaşadığı zorluklar neticesinde ortaya çıkan sorunlar, yazarın ve bestecinin yaratmaya çalıştığı atmosferi sekteye uğratmaktadır. Bir müzikal tiyatro eserinde, hikâyeyi orijinaline yakın şekilde anlatmak ve bölümler arası geçişlerin dramatik aksiyonu bozmaması için müzikal tiyatroya özgü olan disiplinler konusunda teknik ve pratik yetkinliğe sahip olmak, çevirmenin başat görevlerinden biri olmalıdır. Bu bağlamda müzikal tiyatrodaki şarkı çevirisi ile ilgilenen çevirmenin ya da araştırmacının, müzikal tiyatronun şarkı türlerine ait konularda yetkinleşerek, hedef dile çeviri yaparken bestecinin ve söz yazarının birlikte incelleme düşündükleri detaylara göre yol alması doğru olacaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Sitare BİLGE 0000-0003-3793-4889

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Bordman, G. (1982). *American Musical Comedy: From Adonis to Dreamgirls*. Oxford University Press.
- Brook, P. (1990). *Boş Alan*. Alfa Yayınları.
- Craig, D. (1993). *A Performer Prepares*. Applause Books.
- Everett, W.A., & Laird, P.R. (2002). *The Cambridge Companion to the Musical*. Cambridge University Press.
- Frankel, A. (2000). *Writing the Broadway Musical*. Da Capo Press Edition.
- Franzon, J. (2008). *Choices in song translation*. The translator: translation and music.
- Gottfried, M. (1979). *Broadway Musicals*. Harry N. Abrams. Inc. Publishers.
- Gruner, O., Kramer, P. (2019). *Grease Is The Word*. Anthem Press.
- Jacobs, J., & Casey, W. (1994). *Grease*. Vocal Score.
- Jacobs, J., & Casey, W. (2003) *Grease*. 30th Anniversary Production Vocal Score.
- Low, P. (2017). *Translating song: lyrics and texts*. Routledge.
- Low, P. (2005). *The pentathlon approach to singing songs*. Rodopi.
- Miller, S. (2006). *Inside Grease background and analysis by Scott Miller*. New Line Theatre. Retrieved from: <https://www.newlinetheatre.com/greasechapter.html>
- Moore, T., & Barbeau, A., & Waissmann, K. (2022). *Grease- Tell Me More, Tell Me More*. Chicago Review Press.
- Novak, E.A., & Novak, D. (1996). *Staging Musical Theatre*. Better Way Books.
- Kislan, R. (1995). *The Musical: A Look At The American Musical Theatre*. Applause.
- Kleiser, R. (2019). *Grease: The Director's Notebook*. Harper Collins Publishers.

- Parkinson, D. (2007). *The Rough Guide to Film Musicals*. Penguin Books.
Spencer, D. (2005). *The Musical Theatre Writer's Survival Guide*. Heinemann.
Tropiano, S. (2011). *Grease: Music on Film Series*. Limelight Editions.

Atf Biçimi / How cite this article

Bilge, S. (2024). Song Types and Song Translation in Musical Theater: The Case of Grease the Musical. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 694–708. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1577917>

Bale Antrenmanlarındaki Hareket Özelliklerinin Sistematik Derlemesi

Systematic Compilation of Movement Characterizes in Ballet Training

Gökçe AKGÜN¹ 

¹İstanbul Esenyurt Üniversitesi, Beden Eğitimi ve Spor Yüksekokulu, Antrenörlük Eğitimi Bölümü, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Gökçe AKGÜN

E-posta / E-mail : gokceakgun@esenyurt.edu.tr

ÖZ

Çalışmanın amacı, bale hareketlerini kapsayan antrenman ve bale tekniği özelliklerini açıklayan yayınların incelenmesidir. Bale hareketlerine yönelik yapılan araştırma yoğunluğunun belirlenmesi hedeflenmiştir. Elektronik veri tabanları kullanılarak “bale egzersizi”, “bale antrenmanı”, “bale alıştırmaları” ve “bale hareketleri” anahtar kelimeleriyle Türkçe ve İngilizce tam metin yayınlar belirlenmiştir. Güncel çalışmaların incelenmesi için 2001-2023 yılları arasındaki yayınlar derlemeye dahil edilmiştir. Bale tekniğini geliştirici antrenman programları ve bale antrenmanı konulu yayınlar sistematik olarak incelenmiştir. Çalışma kapsamında 33 tane bale tekniğini geliştirici antrenman programı yayını, 31 tane bale antrenmanı konulu yayının derlemesi yapılmıştır. Bale tekniğini geliştirici yayınlarda ağırlıklı olarak metot karşılaştırması, bar hareketleri, sıçrama ve dönüş çalışmalarının yer aldığı anlaşılmıştır. Bale antrenmanı içerikli yayınlarda bale dansçıları, modern dansçılar, çocuklar, sağlık problemi olan bireyler ve sedanterler olmak üzere beş farklı katılımcı sınıflaması bulunmaktadır. Tüm katılımcı gruplarında bar ve orta çalışmaları yer almıştır. Hareket özelinde plié ve battement tendu hareketlerinin yaygın kullanımı dikkat çekmektedir. Derleme sonucunda bale metotlarının teknik mükemmelliğinin geliştirilmesinde faydalı yayınlar olarak ön plana çıktığı düşünülmektedir. Bale antrenmanlarının farklı katılımcı özelliklerine uygun olarak planlanması ve hareket uygulaması bakımından çeşitlilik göstermesi mümkündür. İncelenen çalışmalarda bale dansçıları en çok orta egzersizlerinin, sedanter ve sağlık problemi olan bireylerde en çok bar egzersizlerinin uygulandığı anlaşılmıştır. Çeşitli bale hareketlerinin farklı antrenman programlarında tercih edilmesi mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Bale, Bale hareketi, Antrenman, Bale Egzersizi

ABSTRACT

The purpose of the study is to examine publications on the explanation of training and ballet techniques with regard to ballet movements. The aim was to determine the density of preferences for ballet movements. Electronic databases were used to identify full-text publications in Turkish and English. The keywords used were "ballet exercise", "ballet training" and "ballet movements". To examine current studies, publications between 2001 and 2023 were included in the compilation. Training programs that improve ballet technique and publications on ballet training were systematically examined. A total of 33 publications on ballet technique improvement training programs and 31 publications on ballet training were included in the review. It has been understood that publications improving ballet technique mainly include method comparisons, bar movements, jumping and turning exercises. Ballet dancers, modern dancers, children, people with health problems and sedentary people are five different classifications of participants in the ballet training publications. All participant groups have bar and middle exercises. The widespread use of plié and battement tendu movements are noteworthy in terms of movement. As a result of the systematic review, ballet methods come to the fore as useful publications for developing technical excellence. In the studies examined, it was understood that middle exercises were mostly used by ballet dancers, and bar exercises were mostly used by sedentary individuals and individuals with health problems. It is possible for ballet training to be planned according to different participant characteristics and to vary in terms of movement execution that possible to choose various ballet movements in different training programs.

Keywords: Ballet, Ballet movement, Training, Ballet exercise

Başvuru/Submitted : 24.09.2024
Revizyon Talebi/
Revision Requested : 19.12.2024
Son Revizyon/
Last Revision Received : 21.12.2024
Kabul/Accepted : 23.12.2024
Online Yayın /
Published Online : 24.12.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

Ballet comprises athletic performance, alongside visual and aesthetic features that are ubiquitous to all performing arts. The technical skill and quality of the dancer's performance have long been central to the art of ballet (Fenmen, 1986; Alnıaçık, 1990). Ballet training is the systematic application of regular movements. A ballet class, whose regular movement combinations have become stereotyped and developed over the centuries, consists of three parts; bar work, center work and jumps. Ballet lessons are like ballet training. The ballet class is the dancer's training, the preparation of his body for technical development and movement. Since ballet is a performance-based art, it requires regular and many repetitions (Alnıaçık, 1990; Gontijo, 2015; Subaygil, 2017; Evgin, 2022).

During bar and center exercises in ballet class, dancers perform a sequence of movements including *plié*, *battement tendu*, *battement tendu jeté*, *rond de jambe*, *battement fondu*, *battement frappé*, *rond de jambe en l'air*, *petit battement*, *battement développé*, and *grand battement* respectively, as documented in academic publications (Alnıaçık, 1990; Grant, 1995; Evgin, 2022). The purpose of the review study is to examine scientific publications with training content covering the academic dance movements that form the basis of ballet. It aims to make a systematic analysis of training and exercise programs that include ballet movements in the literature.

The training and practice activities used by ballet dancers to achieve their artistic performance were evaluated together with scientific publications. The study was carried out in the form of a systematic review and the databases Google Scholar, Taylor Francis, National Thesis Center, Proquest and EBSCOhost were used to obtain national and international publications. The keywords "ballet training", "ballet exercises" and "ballet movements" were identified and filtered. Full-text studies in Turkish and English were selected, and publications in other languages were not included. In order to examine current scientific studies on ballet, studies with publication years between 2001 and 2023 were preferred. Studies published before 2001 were not included.

In the analysis of the publications included in the compilation, training programs to improve ballet technique and publications on ballet training were examined in two types. Publications that improve ballet technique, publication type, subject content and training program design are detailed. The general characteristics of the participants in the scientific studies and the ballet movements included in the training and exercise programs are classified. As a result of scanning electronic databases, 113 scientific studies involving ballet were found. Following the review, it was decided to systematically analyze 64 scientific studies for the synthesis study. There are a total of 33 publications on training programs that improve ballet technique. Topic distribution of training programs that improve ballet technique; the ballet method is conditioning through stretching and mind-body connection. Publications on ballet training consist of a total of 31 scientific studies. There are five different participant distributions: ballet dancers, modern dancers, children, people with health problems and sedentary people. Ballet movements are divided into seven types of exercise: bar, middle work, port de bras, ballet stretching, ballet balance, leaps and point work. About the type of ballet exercise, it was assumed that bar and center exercises were included in all participant groups. In the publications that included ballet dancers as participants, center exercises were used most often. Of the publications that included ballet movements, 13 had *plié*, 11 had *battement tendu*, 7 had *battement tendu jeté*, 9 had *rond de jambe*, 8 had *battement fondu*, 6 had *battement frappé*, 2 had *rond de jambe en l'air* and 9 had *battement développé*. It was noted that 3 of them had *petit battement* movement and 9 of them had *grand battement* movement.

As a result of the compilation, it was seen that it is possible to use ballet movements as an exercise for modern dancers, children and adults who are healthy or have health problems. The planning of ballet movements according to the different characteristics of the participants shows that the field of ballet as a training practice is expanding. Ballet has been shown to support the physical development of participants who are not ballet dancers. The study of ballet methods makes it possible to identify movement characteristics in detail and to design training plans that are appropriate for the target group. Thus, it may be possible to select ballet movements for different training programs to improve physical fitness.

Bale tüm sahne sanatlarında olan görsel ve estetik özellikleri barındırmakla birlikte atletik performans içermesiyle de ayrı bir yapıya sahiptir. Yüzyıllar boyunca bale sanatının icrasında dansçıların teknik beceri ve performans kalitesi hep ön planda olmuştur (Fenmen, 1986; Alnaçık, 1990). Bale eğitimi uzun yıllar süren disiplinli bir eğitim sürecinden oluşmaktadır. Öğrenim süresince klasik bale eğitiminin yapısında bulunan akademik sistemin getirdiği kurallar uygulanmaktadır (Alnaçık, 1990; Evgin, 2022). Günümüzde akademik bale eğitimi 5. sınıftan başlayıp lisans son sınıfa kadar süren uzun soluklu bir süreçtir (T.C. Resmî Gazete, 2015; Hacettepe Üniversitesi Senatosu, 2018). Bale eğitimi kurallı hareketlerin sistematik olarak uygulanmasıdır. Fiziksel olarak baleye uygun olan çocuklar seçilmekte ve eğitim kademeli olarak gerçekleştirilmektedir. Vücudun anatomik yapısının ve antropometrik özelliklerin bale yapmaya elverişli olması akademik eğitimin devamının sağlanmasında çok önemlidir (Blasis, 1820; Vaganova, 1969; Alnaçık, 1990; Gontijo, 2015; Evgin, 2022).

Bale hareketleri yüzyıllar içinde kalıplaşarak, kurallı hareket kombinasyonları gelişmiştir (Fenmen, 1986). Bale hareketlerinin uluslararası resmi dili Fransızcadır. Bütün hareket Fransızca isimleriyle yapılmakta ve uluslararası tanınan ekollerin yöntemleri kullanılmaktadır (Vaganova, 1969; Fenmen, 1986; Alnaçık, 1990; Grant, 1995; Köşeler, 2006; Evgin, 2022). Günümüzde yapılan bir bale dersi bar çalışması, orta çalışması ve sıçramalar olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Her bölüm kendi içinde kurallara sahip olup uygulanan hareketlerin sıralaması bulunmaktadır (Vaganova, 1969; Alnaçık, 1990; Grant, 1995; Aksan, 2015; Aksan, 2017; Evgin, 2022).

Bale dersleri düzenli olarak uygulanan sistemli çalışmaları içermektedir. Bir bakıma vücudun düzenli olarak yaptığı antrenmanlar olarak kabul edilmektedir. Bale dersleri birer bale antrenmanı gibidir. Bale dansçısı vücudunu bale hareketlerine ve teknik gelişimine antrenmanlar sayesinde hazırlamaktadır. Bale ile antrenman bilgisi arasında doğrudan ilişki bulunmaktadır. Bale hareketlerinin genel itibarıyla bale dansçıların düzenli olarak yaptığı egzersizler bütünü olarak da düşünülmesi mümkündür. Bale performans dayalı bir sanat olması nedeniyle düzenli ve çok sayıda tekrar yapmayı gerektirmektedir (Vaganova, 1969; Alnaçık, 1990; Gontijo, 2015; Subaygil, 2017; Evgin, 2022). Bir bale dersi birim antrenman olarak düşünüldüğünde tüm bale çalışmaları plan ve program dahilinde sezonluk olarak hazırlanmaktadır. Mikro ve makro döngülerin olduğu çalışma planları bulunmaktadır. Birim antrenmanın yapısını oluşturan ısınma, ana çalışma ve soğuma sistemi bale dersinin içinde de vardır. Yapılan hareketlerin teknik özelliklerinin geliştirilmesinde çeşitli antrenman ve egzersiz programlarıyla desteklenmektedir (Vaganova, 1969; Alnaçık, 1990; Günay, 2018).

Uluslararası ekollere göre bir bale dersindeki bar çalışmasında sırasıyla *plié*, *battement tendu*, *battement tendu jeté*, *rond de jambe*, *battement fondu*, *battement frappé*, *rond de jambe en l'air*, *petit battement*, *battement développé*, *grand battement* hareketleri yapılmaktadır (Blasis, 1820; Vaganova, 1969; Alnaçık, 1990; Grant, 1995; Aksan, 2015). *Plié* hareketi balenin en temel hareketlerinden biri olup ayakların zeminde sabit tutularak, topukların zeminden yükselmeden dizlerin aynı anda bükülmesini içermektedir. Bale ayak pozisyonları nedeniyle *plié* hareketindeki bükülme sırasında dizler yana doğru açılmaktadır. *Battement tendu* hareketi ise “*battement*” adıyla başlayan hareketlerin temelini oluşturmaktadır. Bacak bölgesinin gergin ve kasların kasılarak yapıldığı hareketleri tanımlama anlamında kullanılan terimlerden biridir. *Rond de jambe* hareketi bacakların yaptığı genellikle yarım veya çeyrek dairesel çevirme hareketini içermektedir. Bar hareketleri sınıf ve teknik seviyeye göre eklemeler yapılarak zorlaştırılmakta ve zamanla çeşitli ek hareket kalıpları eklenmektedir. Orta çalışmasında bar hareketleri sırası korunarak herhangi bir destek olmadan dansçı kendi dengesiyle hareketleri yapmaktadır. Orta çalışmasında *temps lié* ve *pirouette* (dönüş) gibi hareket alıştırmaları sınıf seviyesine göre uygulanmaktadır (Vaganova, 1969; Alnaçık, 1990; Grant, 1995). Sıçrama çalışmaları sınıf sayısına göre çeşitlendirilerek yapılmaktadır. Dansçıların teknik ve fiziksel özellikleri geliştikçe kadın ile erkek sıçrama hareketleri ayrılmaktadır (Blasis, 1820; Vaganova, 1969; Alnaçık, 1990; Grant, 1995; Aksan, 2015; Evgin, 2022).

Derleme çalışmasının amacı balenin temelini oluşturan akademik dans hareketlerini kapsayan antrenman içerikli bilimsel yayınların incelenmesidir. Literatürde bale hareketlerinin yer aldığı antrenman ve egzersiz programlarının sistematik analizinin yapılması hedeflenmiştir. Bale dansçıların performanslarını etkileyen unsurlardan biri olarak egzersiz uygulamaları incelenmiştir.

Derleme kapsamında bale dansçıların sanatsal performanslarını gerçekleştirmeleri için yaptıkları antrenman ve egzersiz çalışmalarının yer aldığı bilimsel yayınlar bir arada değerlendirilmiştir. İncelenen çalışmalarda yer alan katılımcı nitelikleri, seçilen bale egzersiz biçimi, tercih edilen hareket türleri hakkında sayısal inceleme yapılmıştır. Böylelikle bale hareketlerinin bulunduğu antrenman ve egzersizlerin hangi parametreler özelinde araştırıldığı sistematik biçimde incelenmiştir. Bale sanatının gerçekleşmesinde insan performansının önemli özellikleri vurgulanmıştır.

Yöntem

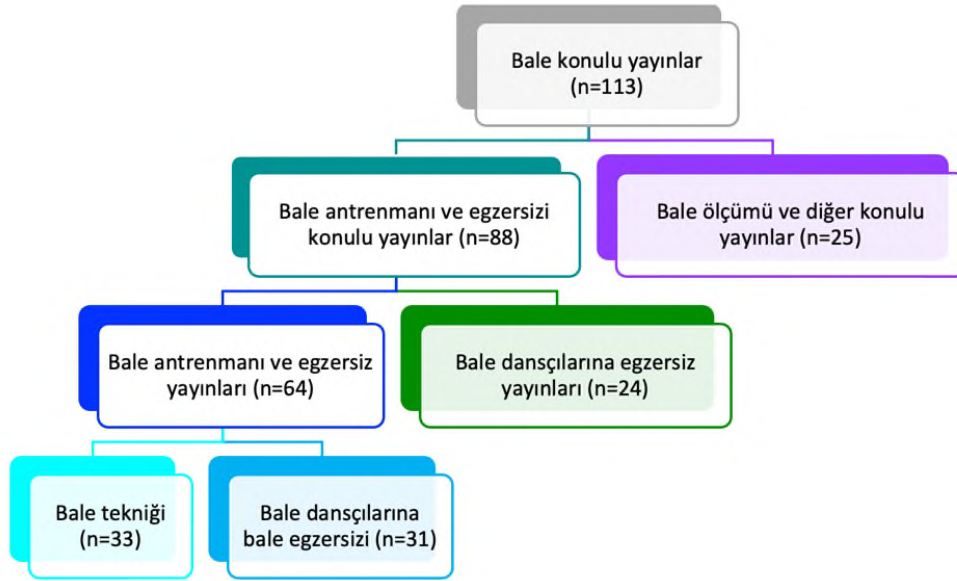
Hazırlanan çalışma sistematik derleme şeklinde düzenlenmiştir. Bale hareketlerinin antrenman programlarındaki teknik özelliklerinin sistematik derlemesi yapılmıştır. Ulusal ve uluslararası yayınların temin edilmesinde Google

Akademik, Taylor & Francis, Ulusal Tez Merkezi, Proquest ve EBSCOhost veri tabanları kullanılmıştır. Taramalarda “bale egzersizi”, “bale antrenmanı”, “bale alıştırmaları” ve “bale hareketleri” anahtar kelimeler belirlenerek filtrelenmiştir. Anahtar kelimeler hem Türkçe hem de İngilizce olacak şekilde kullanılarak taranmıştır. Yapılan literatür taramasında yayın dili Türkçe ve İngilizce olan tam metin çalışmalar seçilmiş, diğer dillerde olan yayınlar derlemeye dahil edilmemiştir. Bale konulu güncel bilimsel çalışmaların incelenmesi amacıyla yayın yılı 2001-2023 yılları arasında olanlar tercih edilmiştir. 2001 öncesi yayınlanmış çalışmalar derlemeye alınmamıştır.

Derlemeye dahil edilen yayınların analizinde bale tekniğini geliştirici antrenman programları ve bale antrenmanı konulu yayınlar iki türde incelenmiştir. Taramada tespit edilen bale içerikli bilimsel çalışmalar bale antrenmanı ve egzersiz konulu yayınlar ile bale ölçümü ve diğer konulu yayınlar olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Sadece ölçüm ve diğer konulu çalışmaları içeren yayınlar derleme dışında tutulmuştur. Sadece antrenman ile egzersiz içeriğine sahip olanlar derlemede incelenmiştir. Bale tekniğini geliştirici yayınlar yayın türü, konu içeriği ve antrenman programı dizaynı detaylandırılmıştır. Bilimsel çalışmalardaki katılımcıların genel özellikleri ile antrenman ve egzersiz programlarında yer alan bale hareketleri sınıflandırılmıştır.

Bulgular

Elektronik veri tabanlarındaki tarama sonucunda bale içerikli 113 bilimsel çalışma bulunmuştur. Başlık ve özetlerinin incelenmesinden sonra ölçüm ve antrenman dışı konulu 25 yayın derlemeden dışlanmıştır. Antrenman ve egzersiz içerikli 88 bilimsel yayının 24 tanesi bale hareketlerinden farklı egzersizleri içerdiği için elenmiştir. Geriye kalan 64 bilimsel çalışma derlemeye dahil edilmiştir. Bale konulu çalışmaların derlemeye kabul edilmesiyle ilgili akış şeması Şekil 1’de yer almaktadır.



Şekil 1. Derleme için belirlenen bilimsel çalışmaların akış şeması

Derleme kapsamında bilimsel çalışmalar bale tekniğini geliştirici antrenman programları ve bale antrenmanı konulu yayınlar olmak üzere iki bölümde incelenmiştir. Birinci bölümde incelenen bale tekniğini geliştirici antrenman programı yayınları toplamda 33 tanedir. Bu yayınların 12 tanesi makale, 21 tanesi tezdır. Makalelerin tamamı ve tezlerin 5 tanesi İngilizce, geri kalan 16 tez Türkçe yazılmıştır. Bale tekniğini geliştirici antrenman programlarının yer aldığı çalışmaların yayın yıllarına ait dağılımı Tablo 1’deki gibidir. En çok yayının 2017, 2019 ve 2023 yıllarında olduğu anlaşılmıştır.

Tablo 1. Bale tekniğini geliştirici yayınların yıllara göre dağılımı

Yayın yılı	Adet	Yayın yılı	Adet	Yayın yılı	Adet	Yayın yılı	Adet
2003	2	2009	1	2015	1	2019	5
2005	2	2011	1	2016	2	2020	2
2006	2	2012	1	2017	5	2022	1
2007	1	2013	1	2018	1	2023	5

İncelenen çalışmalarda temel bale hareketlerinin uygulanış sıraları ve hareket özellikleri hakkında açıklamalar yer almaktadır. Klasik bale eğitiminde geleneksel uygulamalarla birlikte teknik gelişimi artırıcı yaklaşımların yer aldığı birkaç çalışmanın olduğu anlaşılmıştır. Bale tekniğini geliştirici antrenman programlarının konu dağılımları bale metodu, esneme ile kondisyon ve zihin ile beden bağlantısı olmak üzere üç ana türdedir. Bale metodu konularının detaylı içerik dağılımı Tablo 2’de yer almaktadır. Diğer iki ana türde birer tane yayın bulunmuştur.

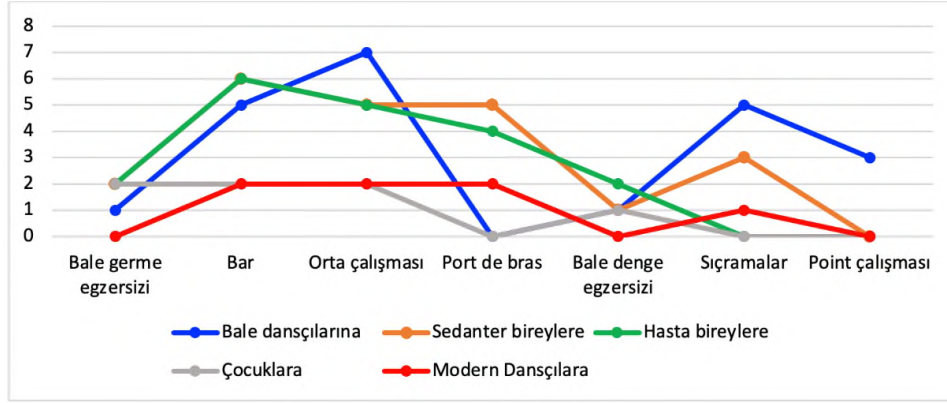
Tablo 2. Bale tekniğini geliştirici yayın konuları

Bale metodu konulu yayın dağılımı (n=31)			
Hareket Türü	Yayın Sayısı	Hareket Türü	Yayın Sayısı
Arabesque	1	Port de bras	2
Bar hareketleri	2	Sıçrama	4
Denge	1	Temps lié	1
Dönüş	4	Metot karşılaştırması	17
Point	1		

İkinci bölümde incelenen bale antrenmanı konulu yayınlar toplamda 31 bilimsel çalışmadan oluşmaktadır. Bale dansçıları, modern dansçılar, çocuklar, sağlık problemi olan bireyler ve sedanterler olmak üzere beş farklı katılımcı dağılım çeşitliliği göstermektedir (Şekil 2). İncelenen bilimsel çalışmaların 20 tanesi makale, 11 tanesi tezdır. Yayın dili 8 tanesinde Türkçe, 23 tanesinde ise İngilizcedir. Bale antrenmanı içerikli bilimsel çalışmaların en çok 2014, 2019, 2020 ve 2023 yıllarında yayınlandığı anlaşılmıştır.

**Şekil 2.** Bale egzersizi konusu yayınların dağılımı

Bale hareketleri bar, orta çalışması, port de bras, bale germe egzersizi, bale denge egzersizi, sıçramalar ve point çalışması olmak üzere yedi egzersiz türüne göre sınıflandırılmıştır. Egzersiz türleri katılımcı özelliklerine göre Şekil 3’teki gibi dağılım göstermektedir. Bale egzersiz türü açısından bar ve orta çalışmalarının bale dansçıları, modern dansçılar, çocuklar, sedanterler ve sağlık problemi olan bireylerle ilgili tüm yayınlarda yer aldığı anlaşılmıştır. Bale dansçıların katılımcı olarak yer aldığı yayınlarda en çok orta çalışmalarını uygulanmıştır. Sadece port de bras hareketlerinin olduğu bilimsel çalışmalarda katılımcı olarak bale dansçıların yer almamıştır. Diğer tüm bale hareketlerinin yer aldığı antrenman yayınlarında bale dansçılarıyla ilgili çalışma yapılmıştır.



Şekil 3. Bale egzersizlerinin yer aldığı bilimsel çalışmalar

Bale hareketlerinin yer aldığı yayınların 13 tanesinde plié, 11 tanesinde battement tendu, 7 tanesinde battement tendu jeté, 9 tanesinde rond de jambe, 8 tanesinde battement fondu, 6 tanesinde battement frappé, 2 tanesinde rond de jambe en l'air, 9 tanesinde battement développé, 3 tanesinde petit battement ve 9 tanesinde grand battement hareketinin yer aldığı belirtilmiştir. Bazı çalışmalarda bale hareketlerinin yapıldığı bilgisi genel şekilde verilmiş olup program detaylı açıklanmamıştır.

Tartışma

Bale eğitimi sistematik bir süreçtir. Baledede ilk ve orta seviye eğitimler ana hareketleri yapabilmek, dayanıklılığı ve duygusal ifadeyi öğrenmeyi kapsamaktadır. Üst seviyeleri kapsayan eğitim sürecinin son yılları dansçının bilgi ve birikimini yetenekleriyle birleştirmeyi içermektedir. Bale dersi, eğitimi ve antrenmanı programı hazırlıklarındaki başlangıç dönemleri hareketlerin yalın halleri ile öğretilmiş vücut formlarının uygulanmasına yönelik olmalıdır. İkinci aşamada ise öğrenilen hareketler detaylandırılarak ve diğer hareketlerle birleştirilerek uygulanmasına dikkat edilmesi gerekmektedir (Evgin, 2022). Akademik bale eğitimleri konservatuvarlarda tam zamanlı ve yarı zamanlı olarak verilmektedir. Tam zamanlı eğitim bale dansçısı yetiştirmeye yönelik detaylı bir eğitim sürecini kapsamaktadır (T.C. Resmî Gazete, 2015). Yarı zamanlı eğitim yeni başlayanlara baleye adaptasyon veya sadece temel bale eğitimini içermektedir. Konservatuvarlarda yarı zamanlı bale eğitiminde ders gün ve saatleri ile ders programı çeşitliliğinin artırılmasının faydalı olacağı belirtilmektedir. Yapılması önerilen müfredat düzenlemesinin daha geniş kapsamlı bir içeriğe sahip olması desteklenmektedir (Aksoy, 2022). İncelenen bilimsel çalışmalardaki eğitim süreleri belirli bir antrenman programını kapsadığı için 4 – 17 hafta aralığındaki uygulamaları içerdiği anlaşılmıştır. Bazı yayınların antrenman süresi hakkında detaylı bilgi verilmediği görülmüştür.

Antrenman bilimi açısından bakıldığında bale eğitiminde başarılı gelişim sonuçlarının alınması için belirli bir süre düzenli çalışma yapılması gerekmektedir. Dansçıların fiziksel uygunluk ve teknik seviye özelliklerine göre planlama yapılması başarılı gelişimin temel taşı oluşturmaktadır. Bale bir performans sanatı olması nedeniyle vücudun belirli düzeyde fiziksel gelişimiyle sağlanmaktadır. Vücudun performansa dayalı fiziksel uygunluk özellikleri olan güç, denge, koordinasyon, hız, çeviklik ve reaksiyon zamanının geliştirilmesi son derece önemlidir. Performansa dayalı fiziksel uygunluk özelliklerinin geliştirilmesi bale hareketlerinin istenen başarıyla uygulanmasında etkili olmaktadır. Bir antrenman programının etkin şekilde uygulanmasında kuvvet, dayanıklılık, esneklik, sürat ve koordinasyon gelişiminin desteklenmesi gerekmektedir. Antrenman planlamasında yaş, cinsiyet, teknik becerinin yanı sıra sağlık durumu sonra derece belirleyicidir (Günay, 2018). Bale hareketlerinin yer aldığı antrenmanlar bale dansçıları, modern dansçılar, çocuklar, sedanterler ve sağlık problemi olan bireyleri kapsayan farklı katılımcı çeşitliliğine sahiptir. İncelenen yayınların bu beş alanda dağılım göstermesi bale hareketlerinin katılımcıların fiziksel uygunluk seviyelerine göre düzenlenebildiğini göstermektedir. Alan olarak profesyonel açıdan bale hareketlerini yapması beklenen bale dansçıları olmakla birlikte modern dansçıların da çoğu bale hareketini istenen formda yapabilmeleri mümkündür. Çocukların bale hareketlerini eğitsel ve temel düzeyde uyguladığı anlaşılmıştır. Sedanter ve sağlık problemi olan bireylerde bale hareketlerinin yapısı oldukça sadeleştirilmiş halde uygulanmaktadır. Bu sayede bale hareketlerinin uygulanma alanı genişleyeceği gibi müzik eşliğinde sanatsal bir faaliyete katılıma teşvik sağlanması mümkündür.

Plié hareketinin uygulanmasında alt ekstremitedeki ayak, diz ve kalça bölgelerinin doğru pozisyonda konumlanması gerekmektedir. Bale dansçıların düzgün temel eğitim alması ve antrenmanı yapabilmeleri için *plié* ana hareketlerden kabul edilmektedir (Gontijo, 2015). Kalça, diz ve ayak pozisyonlarının *plié* hareketinde doğru konumlanması diğer bale tekniklerinin başarılı şekilde yapılmasını sağlamaktadır (Alnaçık, 1990; Evgin, 2022). Bale karakteristik özellikleri

nedeniyle uzun yıllar boyunca aynı hareketler defalarca tekrar edilmektedir. Bale dansçıları zaman içinde teknik formlara uyum sağlamakla birlikte bazı anatomik zorlanmalarla karşı karşıya kalmaktadır. Bunun başlıca nedeni olarak vücudun egzersiz yaparak aşırı kullanımı kaynaklı vücut bölgesindeki fiziksel zayıflıkların ortaya çıkması belirtilmektedir. Yapılan bilimsel çalışmalarda bale dansçılarının doğru tekniğe sahip olmasının aşırı kullanım veya akut oluşabilecek yaralanmaların önüne geçilmesinin mümkün olabileceği ifade edilmektedir. Aşırı kullanım kaynaklı yaralanmaların önlenmesinde düzgün bale eğitimi, kullanılan malzemenin uygunluğu ve hareket kombinasyonlarının biçimi etkili olmaktadır (Subaygil, 2017). Bar hareketlerinin uygulanışında alt ekstremitedeki kemik, kas ve eklemlerin fiziksel uygunluğu dansçı performans düzeyinin anlaşılmasında etkilidir (Zeren, 2006). Bale hareketlerinin etkisi olarak dansçıların farklı sporculara göre denge bakımından daha iyi oldukları belirtilmiştir (Costa, 2013). Özellikle bale metodu içerikli yayınlar seçilen hareket özellikleri hakkında sistematik bilgiler vermektedir. Tercih edilen antrenman programına uygun bale hareketi düzenlemelerinin uygulanış biçimi açıklanmaktadır. Bale tekniğine ait vücut pozisyonu ve önemli hususları açıklanmaktadır. Bale hareketlerinin metodik açıklamaları antrenmanlar ile derslerde gerekli fiziksel hazırlıkların sağlanmasına yardımcı olmakta ve oldukça değerli kabul edilmektedir.

Eğitim sürecinde ve performans geliştirici antrenmanlar kapsamında düzenli olarak bale hareketlerinin video analizleri yapılmaktadır. Bale hareketlerinin program dahilinde sistematik olarak defalarca uygulanması dansçıların belirli fizyolojik gereksinimlerinin olduğunu desteklemektedir. Nadiren farklı fizyolojik ihtiyaçlara gerek duyulduğu belirtilmektedir. Video analizler sayesinde bale hareketlerinin uygulanış özelliklerinin kontrol edilmesiyle birlikte bireysel farklılıkların da takibi sağlanmaktadır (Twitchett, 2009).

Karakter dans, bale hareketlerinin halk dansları adım ve unsurlarının yer aldığı belirli sistematığı olan bir türdür. Bale eserlerinin içinde kurallı bir şekilde sahnelenmektedir. Köken olarak bale hareketlerinin ülkelerin milli dans adımlarının sentezi olarak geliştirilmesiyle oluşturulmuştur (Sıcakyüz, 2016). Akademik anlamda bale antrenmanı çalışmalarıyla birlikte karakter dans teknikleri de basitten zora olacak şekilde öğretilmektedir. Bale hareketlerinin düzenli antrenmanlarla geliştirilmesi doğrudan karakter dans teknik gelişimini de olumlu etkilemektedir. Türkiye balesinin kurucusu De Valois, yerel dansları klasik baleye uyarlayarak harmanlanmış bir metot ortaya çıkarmıştır. Koreograflerinin bazılarında yer alan bale hareket kalıplarını Türk halk danslarının adımlarıyla birleştirmiştir. Dansçıların klasik bale tekniğinin yanında yerel unsurları içeren milli dansların üslup ve ritmik özelliklerini kullanarak çeşitli hareketleri uygulanmaları sağlanmıştır. Özgün Türk balesinin gelişiminde kültürel zenginlikten faydalanılması gerektiği vurgulanmaktadır (Ayvazoğlu, 2022). Modern dansın temelinde bale hareketleri olduğu kadar koreografi çalışmalarında yerel milli halk oyunları adımlarının kullanıldığı uygulamalar bulunmaktadır. Dansçıların folklorik hareketlerin modern dansa uygulandığı koreograflerde doğaçlama unsurlarının da kalıplaştırılarak kullanımı yapılabilmektedir (Acet, 2019). Modern dans teknikleri balenin çağdaşlaşmış uygulamaları olarak son derece çeşitli hareket kalıplarına sahiptir. Aynı akademik klasik bale teknik ekollerinde olduğu gibi farklı yaklaşım metot ve yöntemleri bulunan modern dansın temelinde bale hareketleri bulunmaktadır (Fenmen, 1986; Alınçık, 1990). Koreografik unsurlara göre hareket dizaynı, vücut ve dansçının sahne tavrı ile hareket deneyiminin ortaya çıkardığı formla modern dans performansları gerçekleşmektedir. Modern dans hareket tekniğinin geliştirilmesinde balenin temel oluşturduğu ve bedensel enerjinin aktarıldığı koreografik anlatım vardır. Koreografik düzende dansçının bedenle olan ilişkisi ve doğaçlama hareketlerinin bağlantısı bulunmaktadır (Demircan, 2020). Bale hareket özelliklerinin detaylı açıklamaları dansçı performansına yönelik antrenman ve egzersiz planlamalarının yapılmasını sağlayacağı gibi yeni hareket tekniklerinin geliştirilmesini destekleyeceği düşünülmektedir. Katılımcı özelliklerine göre bale hareketlerinin yer aldığı temel, orta ve ileri düzey koreograflerinin antrenman uygulamalarında kullanılması faydalı bir yöntem olabilmektedir. Özellikle yerel ve milli karakteristik hareket ile modern dans koreograflerinin düzenlemesinde faydalı olabilir.

Sonuç

Derleme sonucunda bale hareketlerinin egzersiz olarak kullanımının bale ile modern dansçılar, çocuklar, sağlıklı veya sağlık problemi olan yetişkinler tarafından uygulanmasının mümkün olduğu görülmüştür. Bale hareketlerinin farklı katılımcı özelliklerine göre planlanması balenin bir antrenman uygulaması olarak alanın genişlediğini ifade etmektedir. Balenin bale dansçısı olmayan katılımcıların fiziksel gelişimine olan desteği anlaşılmıştır. 2001-2023 yılları arasında bale metodunu tanımlamaya yönelik bilimsel nitelikli çalışmaların çeşitliliği teknik mükemmellik için katkı sağlayabilmektedir. Bale metotlarının incelenmesi, hareket özelliklerinin detaylı olarak belirlenerek hedefe uygun antrenman planlarının yapılmasına olanak sağlamaktadır. Bale eğitmenlerinin fiziksel açıdan vücut uygunluğunun geliştirilmesinde bale hareketlerinin çeşitli antrenman programlarıyla tercih etmeleri mümkün olabilir. Bale hareketlerini kullanmak isteyen eğitmenlerin bar, orta çalışması, port de bras, bale germe egzersizi, bale denge egzersizi, sıçramalar ve point çalışması olmak üzere yedi egzersiz türünü antrenman tasarımında kullanması uygun olabilir.

Bale antrenmanı yapacak olan bireylere uygun hareket tercihinde eğitimcilerin derleme kapsamında incelenen yedi egzersiz türünü dikkate alması faydalı olabilir. Gelecek çalışmalar için farklı fiziksel özellikteki katılımcıların bale antrenman programlarında tercih ettiği hareketlerin vücutta oluşturduğu etkinin detaylı olarak incelenmesi önerilmektedir. Bale hareketlerinin farklı katılımcı özelliklerine yönelik sistematik antrenman programlarını içeren çalışmaların geliştirilmesi faydalı olabilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Gökçe AKGÜN 0000-0001-9487-6932

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Acet, C. (2019). Dans üzerine yeni yaklaşımlar; zeybek dansı hareket semiyotikleri ile çağdaş dans koreografisi. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (15), 1-13.
- Aksan, M. (2015). I. Yıl Klasik Bale Eğitimi.
- Aksan, M. (2015). II. Yıl Klasik Bale Eğitimi.
- Aksan, M. (2017). III. Yıl Klasik Bale Eğitimi.
- Aksoy, A.N. (2022). Opinions of conservatoire part-time lower secondary school final year ballet students' parents regarding ballet training and their children who want to build a ballet career. *Journal of Action Qualitative and Mixed Methods Research*, 1(1), 72-86. DOI: 10.5281/zenodo.7238288
- Almaçık, E. (1990). *Klasik Akademik Dans*. (Çev. Özgü, M.) İstanbul: MİA Matbaacılık.
- Ayvazoğlu, S. (2022). The establishment of Turkish ballet and first original works (1940-1970). *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 7(1), 26-34.
- Blasis, C. (1820). *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse. Contenant les développemens, et les démonstrations des principes généraux et particuliers, qui doivent guider le danseur*. Beati et Tenenti.
- Costa, M. S. D. S., Ferreira, A. D. S., & Felicio, L. R. (2013). Static and dynamic balance in ballet dancers: a literature review. *Fisioterapia e Pesquisa*, 20, 299-305.
- Demircan, S. (2020). Bir mim oyunundan hareketle çağdaş dans solo eser koreografisi etüt: sözsüz oyun I. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (17), 1-10.
- Evgin, D. (2022). *Klasik Bale Teori ve Analiz*. (Editör: Elçin Demiröz Duru). İstanbul: Boyut Yayınları.
- Fenmen, B. (1986). *Bale Tarihi*. Ankara: Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı.
- Gontijo, K. N. S., Candotti, C. T., Feijó, G. D. S., Ribeiro, L. P., & Loss, J. F. (2015). Kinematic evaluation of the classical ballet step "plié". *Journal of Dance Medicine & Science*, 19(2), 70-76.
- Grant, G. (1995). *Bale Sözlüğü*. (Çev. Kurşunlu, İ). İstanbul: MitoşBOYUT Yayınları.
- Günay, M., Şıktar, E. ve Şıktar, E. (2018). *Antrenman Bilimi*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Hacettepe Üniversitesi Senatosu. (2018). Hacettepe Üniversitesi Bale Dansçılığı Özel Yetenek Giriş Sınavı Yönergesi. Hacettepe Üniversitesi Yönergeleri. <https://oidb.hacettepe.edu.tr/tr/menu/mevzuat-9> (Erişim Tarihi: 01/10/2023).
- Köseler, K. (2006). Hareket-sahne ve boyutlar. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Şıcaküz, M. (2016). *Klasik balede karakter dansların yeri ve önemi*. Yüksek Lisans Tezi. Yaşar Üniversitesi. İzmir.
- Subaygil, S. (2017). Profesyonel bale dansçılarında aşırı kullanımdan kaynaklanan sakatlıklar ve nedenleri. *Sahne ve Müzik*, (4), 64-95.
- T.C. Resmî Gazete. (2015). Yükseköğretim Kurumları Devlet Konservatuvarları Müzik ve Bale İlköğretim Kurumları ile Müzik ve Sahne Sanatları Liseleri Yönetmeliği. (2015). T.C. Resmî Gazete (29237, 15 Ocak 2015).
- Twitchett, E., Angioi, M., Koutedakis, Y., & Wyon, M. (2009). Video analysis of classical ballet performance. *Journal of Dance Medicine & Science*, 13(4), 124-128.
- Vaganova, A. (1969). *Basic Principles of Classical Ballet*. Çeviri: Anatole Chujoy. New York: Dover Publications.
- Zeren, F. A. (2006). *Balede temel bar hareketlerinin alt bedende anatomik olarak incelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar

Üniversitesi, İstanbul.

Atf Biçimi / How cite this article

Akgün, G. (2024). Systematic Compilation of Movement Characterizes in Ballet Training. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 709–717. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1555623>